

# EL AMANTE

CINE

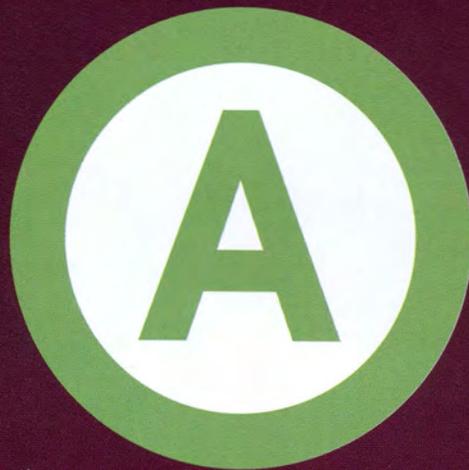
## Tour de France

GRACIAS POR EL CHOCOLATE CHABROL & HUPPERT  
LOS DESTINOS SENTIMENTALES ENTREVISTA A ASSAYAS  
EL GUSTO DE LOS OTROS LA CANCION ES LA MISMA  
BAJO LA ARENA CHARLOTTE RAMPLING NIEGA TODO  
FESTIVAL DE CANNES ¿EL CINE QUE VIENE?  
ENTREVISTA A GODARD CHARLANDO CON LA LEYENDA



AÑO 10 Nº 112 JULIO 2001  
ARG \$ 7,50 URU \$ 50 ISSN 03292606  
9 770329 260003 00112

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](http://www.elamante.com)



Estrenos	2	Gracias por el chocolate
	4	Perfil de Claude Chabrol
	6	Perfil de Isabelle Huppert
	8	Entrevista a Olivier Assayas
	11	Los destinos sentimentales
	12	El gusto de los otros
	14	Bajo la arena
	16	Atlantis
	18	Tomb Raider, el juego y la película
	20	Al calor de las armas
	21	Prefiero el rumor del mar
	22	Gotas que caen sobre rocas calientes
		El viaje de Felicia
	23	Las estafadoras; A flor de piel; Goya, luces y sombras de un genio; Blow, profesión en peligro; El cuerpo; Dr. Dolittle 2; Nuestros años dorados; Cha cha chá; Anteojo y Antifaz; ¡Van Van, empezó la fiesta!
	25	De uno a diez
Festival de Cannes	26	Maestros y aspirantes
	30	Entrevista a Jean-Luc Godard
	32	Entrevista a Artur Aristakisjan
	34	Diario canino
	48	Las 20 películas de Cannes 2001
	52	Tomás Abraham
Guía de <i>El Amante</i>	56	Video
	60	Cine en TV

A este número solo le falta una entrevista a Michel Platini. La sección de estrenos está colmada de películas francesas: los nombres de viejas glorias como Chabrol y nuevos valores como Jaoui, Ozon y Assayas se entrelazan en las primeras páginas, encadenando una serie de films interesantes, atractivos y con la marca de calidad de una cinematografía que ya tiene un nombre en la historia. El resto de la revista se dedica a una amplísima cobertura del Festival de Cannes: un acontecimiento con sede en Francia pero que suelen utilizar los países para los cuales Hollywood es un competidor demasiado grande para mostrar su arte.

Lo cierto es que esta ecuación (cine francés en la Argentina, cine del mundo en Francia) parece ser una fórmula que describe demasiado bien la situación actual. Por algún motivo, el público y los distribuidores de nuestro país les han cerrado el paso o les han dado la espalda a cines distintos, nuevos, que ampliaban sus posibilidades expresivas a dimensiones que no conocíamos. Ya no está mal visto burlarse del cine iraní, ignorar el cine oriental en general o descartar el cine argentino que no está sostenido por la televisión.

De continuar esta tendencia, solo quedaría el cine europeo como alternativa al cine más adocenado y comercial. Más allá de que disfrutamos de la llegada de tantas y tan buenas películas francesas, la situación nos recuerda a la vivida en los primeros años de la revista, en los cuales ni soñábamos que existiera un cine interesante en países que nos resultaban exóticos.

En los últimos años, la cobertura del Festival de Cannes era, fundamentalmente, un anticipo del cine que veríamos en los meses siguientes. Queda por ver si esta edición cumple con la misma función o solo es un eco inalcanzable de un cine lejano y ajeno. **A**

## STAFF

**Directores**

Eduardo Antin (Quintín)  
Flavia de la Fuente  
Gustavo Noriega

**Asesora periodística**

Claudia Acuña

**Consejo de redacción**

los arriba mencionados  
y Gustavo J. Castagna

**Colaboraron en este número**

Tomás Abraham, Santiago García, Eduardo A. Russo, Jorge García, Silvia Schwarzböck, Alejandro Lingenti, Marcela Gamberini, Lisandro de la Fuente, Diego Brodersen, Leo-

nardo M. D'Espósito, Javier Porta Fouz, Juan Villegas, Hugo Salas, Marcelo Panozzo, Eduardo Rojas, Federico Karsulovich, Marta Almeida, Eduardo Zuleta, y Tino y Norma Postel

**Secretaría**

Natasha Alimova, dulce noviembre (y el resto del año también)

**Cadete bicampeón**

Gustavo Requena Johnson, sí, sí, es malo Riquelme...

**Banquete de la alegría**

Norma Postel, el gusto de todos nosotros

**Tortillas que caen sobre bocas calientes**

Esther  
**Correctora bajo el asfalto**  
Gabriela Ventureira, nuestros destinos gramaticales  
**Meritorio de corrección en Marbella**

Jorge García, ahora come en Monte Catiné

**Traducción y geografía**

Lisandro de la Fuente, mapa del corazón humano

**Gente de cierre**

Marcela sentimental Gamberini, Mariela Betty la linda Sexer, Santiago Tomb Raider García, Natalia la novia de Frankenstein Lardiés, Marcelo rookie

Panozzo, Javier Anteojo Porta Fouz, Carlos Gran Hermano Araujo y Marta la jefa de la Criatura Almeida

**Diseño gráfico**

Lucas D'Amore  
El Gran Cuñado

**Correspondencia a**

Esmeralda 779 6° A  
(1007) Buenos Aires,  
Argentina

**Teléfonos**

(541) 4326-4471 / 4326-5090  
Fax (541) 4322-7518

**E-mail**

amantecine@interlink.com.ar

**En Internet**

<http://www.elamante.com>

*El Amante* es propiedad de Ediciones Tatanka SA.

Derechos reservados, prohibida su reproducción total o parcial sin autorización. Registro de la propiedad intelectual Nro. 83399

**Preimpresión, impresión digital e Imprenta**

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

**Distribución en Capital**

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

**Distribución en el interior**

DISA SA. Tel 4304-9377 /  
4306-6347

## GRACIAS POR EL CHOCOLATE

*Merci pour le chocolat*

FRANCIA

2000, 99'

**DIRECCION** Claude Chabrol  
**PRODUCCION** Marin Karmitz  
**GUIÓN** Caroline Eliacheff y Claude Chabrol  
 sobre la novela de Charlotte Armstrong  
**FOTOGRAFIA** Renato Berta  
**MUSICA** Orchestre Symphonique Française y Ricardo Castro (piano)  
**MONTAJE** Aurore Chabrol  
**DISEÑO DE PRODUCCION** Elisabeth Tavernier  
**INTERPRETES** Isabelle Huppert, Jacques Dutronc, Anna Mougialis, Rodolphe Pauly, Brigitte Catillon, Michel Robin, Mathieu Simonet.

## Su blanca palidez

por SILVIA SCHWARZBÖCK

Mika Muller no tiene nada de especial. Siempre fue una del montón, como ella misma dice. Si no fuera porque ha heredado la mayor empresa productora de chocolate que hay en Suiza, su existencia sería justicieramente anónima. Pero gracias al chocolate, Mika es quien es. Porque Muller –como dicen los comerciales– es sinónimo de chocolate. Cuesta asociar esta idea de una mujer sin atributos con la figura de Isabelle Huppert, que es quien interpreta a Mika. Chabrol juega con esa paradoja todo el tiempo. Alguien que camina como ella, que se viste como ella, que sabe mirar y quedarse en silencio como ella, no puede ser pensada como una pura exterioridad. Sin embargo, nada de lo que Mika hace bien podría pensarse como un capricho de la naturaleza. Todo lo ha adquirido por la clase, que es como decir que lo ha heredado de sus padres junto con el dinero. Nada de lo que tiene es producto de su talento, sino que su familia se lo ha cedido. Para colmo, se sabe adoptada. Ese dato le sirve para exagerar el papel de la naturaleza. Como sus padres biológicos no la han querido, ella dice que no debería haber nacido. La falta de dones, entonces, podría responder al hecho de que su existencia no fue prevista. Ni deseada. Que haya sido adoptada por millonarios sirve para demostrar el fracaso último de lo que en otra época se llamaba civilización: se puede llegar al colmo del refinamiento sin por eso ser alguien. O ser bueno. Por su educación y su clase, Mika podría di-

simular perfectamente su nada. El problema es que ama demasiado el talento ajeno y se ha rodeado siempre de gente talentosa, que sin querer le devuelve su propia imagen como la de una mediocre. Es más, el mecenazgo (que ella justifica con la frase “quiero que todos sean felices”) se le ha vuelto casi una segunda naturaleza. Ella da mucho menos por culpa que por necesidad. Su mecenazgo siempre es compulsivo, aunque no por eso sea desinteresado. Le llega a ofrecer ayuda económica para sus investigaciones a una médica forense. Chabrol nunca deja en claro cuál es la verdad de ese mecenazgo compulsivo. La nada del personaje se lo impide y él respeta esa nada, dejándola en el terreno del enigma.

El film empieza con el casamiento de Mika con André Polonski. Polonski es un célebre pianista, del que ella siempre fue su mecenaz, y con quien convive desde hace tres años. Pero él ya estuvo casado con la mejor amiga de Mika, Lisbeth, a la que ella consideraba como una hermana. Lisbeth era otro de los talentos de los que Mika se rodeaba, y murió en un estúpido accidente, hace unos diez años. Pero ni André pudo olvidarla, ni Mika logró ocupar su lugar, simplemente porque no podía llenarlo. Así que compró toda la obra de Lisbeth y ahora se dedica a exponerla. Todo esto se sabe en los primeros cinco minutos del film, antes de los títulos. Después de los títulos, aparecen el personaje y el episodio que podrían desencadenar la tragedia. Para no revelar in-



necesariamente datos de la trama, digamos solamente que Jeanne –ese personaje– es muy parecida a Lisbeth, en belleza y en talento. André la va a conocer en circunstancias muy particulares, cuando se presente en su casa diciendo que podría haber sido su hija, aunque no lo es. Toda esta información tendrá su peso propio en una historia sin ningún tipo de suspenso. A la media hora ya se sabrá todo lo que se tiene que saber, y no quedará ningún enigma en pie, si se juzga el film con la lógica del policial. Incluso cuando haya revelaciones inesperadas, el impacto sobre el personaje afectado no modificará la trama. Es cierto que nadie va a esperar suspenso en lo que parece ser una tragedia, pero aquí Chabrol juega con las expectativas del espectador hasta un punto en que logra desdibujar las reglas de todos los géneros en los que el film podría encuadrarse. Es más, por la ligereza con que están tomados los elementos serios de la historia, pero tam-



bién los macabros, y por el papel central que adquiere el azar en los acontecimientos, uno podría decir que a lo que más se parece esta película es a una comedia negra. De hecho, el desenlace –abierto, para colmo– desmiente la premisa de que estamos frente a una tragedia en ciernes. En el medio, el desarrollo deductivo de la línea trágica se va entorpeciendo por la presencia de enigmas que luego quedarán sin resolver. Si *Gracias por el chocolate* quisiera ser vista como un thriller, habría que decir que es un anti-thriller. Y si quisiera ser vista como una tragedia, que es una anti-tragedia. Pero para ser una comedia negra no basta con el humor negro. La estructura se abre demasiado y los personajes se van hundiendo en su propia oscuridad, hasta un punto en que sus conductas terminan siendo indescifrables, en lugar de imprevisibles. Esta inversión de los personajes representa una libertad contraria a la de la comedia, que es el reino de las segundas oportunidades, pe-

ro porque se admite la posibilidad del cambio. En *Gracias por el chocolate*, si la historia no se repite, no es por obra de un acto libre, o porque algún personaje haya cambiado, sino porque el azar se impone como una fuerza tan poderosa como el destino. Esta disputa sobre los géneros nos lleva nuevamente al personaje de Mika. Porque su nada es demasiado atractiva en términos cinematográficos como para reducirla a la figura de la mediocridad, que por otra parte es una realidad sin demasiado interés para un cine que no pretenda el realismo. Si algo no es Mika es un ser gris, aunque le encante vestirse de ese color. Mika se parece mucho al Sr. Ripley de Patricia Highsmith, aunque medie un abismo entre ambos, porque la clase social los vuelve inconmensurables. Por el dinero, ella es propietaria de lo que desea, incluso de las personas de las que se convierte en mecenas. De ahí que no esté condenada a la falsificación, como sí lo está Ripley, que solo puede ser alguien ocupan-

do el lugar de otro, borrándolo de la faz de la tierra y haciéndose pasar por él. Mika no ocupa el lugar de Lisbeth, aunque se case con su marido. En el único flashback del film, ella aparece junto a Lisbeth y André en una actitud idéntica a la actual. Después de la muerte de Lisbeth, Mika tiene el monopolio de su recuerdo y, en todo caso, se ha propuesto mantener su lugar vacío, impidiendo que lo ocupe otra mujer bella y talentosa. Y aquí aparece otro problema. Minghella decía que siempre había querido filmar otra versión del libro de Highsmith, porque en *A pleno sol*, de Clément, la tragedia de Ripley era inexplicable, porque Ripley estaba interpretado por Delon. ¿Cómo se entiende que Delon quiera ser Maurice Ronet? Chabrol tendría el mismo problema con Huppert, si no fuera porque convierte a Lisbeth en un fantasma, que solo se hace presente en los autorretratos, y en la figura de Jeanne, la joven, bella, y talentosa pianista que estaría en condiciones de ocupar su lugar. Y porque el ímpetu de Jeanne, su vivacidad, su desparpajo, su simpatía, su gracia natural, su talento falto de práctica, pero claro y evidente, contrastan con la blanca palidez de Mika, con su elegancia de alta costura, con sus modales intachables, pero falsos, y con su distinción aprendida en los colegios caros. Hay algo en la civilización –eso que en el siglo XVIII se reducía al respeto de las costumbres, al decoro, y a la decencia exterior– que está emparentado con la muerte. ▀

EN TORNO AL CINE DE **CLAUDE CHABROL**

# La lupa y el bisturí

**CLAUDE, EL CONSTANTE.** Del núcleo duro de la Nouvelle Vague que en su momento inicial formaron Godard, Rivette, Truffaut, Rohmer y Chabrol, la obra de este último se destaca por su cantidad y la pasmosa constancia apenas oculta tras un disfraz de irregularidad cualitativa. Si *Gracias por el chocolate* le permite ingresar en la sexta decena de su filmografía, la larga serie de largometrajes desde *El bello Sergio* (1958) hasta hoy manifiesta temas, formas, estructuras y preocupaciones recurrentes, más allá de los avatares de producción y de medios (muchos han sido realizados para la TV). Metódica y obsesivamente Chabrol perfila desde hace más de cuatro décadas un universo singular, en el que se destaca un puñado de films magistrales y donde en la ocasión más inesperada, en sus películas presuntamente menos interesantes, acecha la sorpresa admirable y perturbadora.

En un ensayo ya clásico sobre el cine de Chabrol, Robin Wood y Michael Walker afirman que su mundo ya estaba prefigurado antes de su primer largometraje. En 1957, junto a Rohmer publicó *Hitchcock*, el estudio pionero sobre el maestro (donde se ocupó de su etapa inglesa, de *Tuyo es mi corazón* y *Desesperación*). Según Walker y Wood, "El libro tiene una notable relación con la obra creativa de Chabrol: se tiene la tentación de decir que nos dice más sobre sus películas que sobre las de Hitchcock". Y es cierto que problemas como el de la transferencia de la culpa –desde entonces un *leitmotiv* de la crítica hitchcockiana– ya desembarcan en *El bello Sergio*, aunque extrañamente transmutado en una intercambiabilidad de redenciones. El primer período de Chabrol, signado por un catolicismo mi-

Con 48 años de carrera y más de medio centenar de películas realizadas, el que fuera joven crítico y pionero de la Nouvelle Vague se ha convertido en un director maduro pero siempre vigente. Con ustedes, el intento de apresar una obra inabarcable. **por EDUARDO A. RUSSO**

litante, sería reemplazado por otro donde el escepticismo y un distanciamiento constante inauguran una óptica más negra aunque despojada de todo cinismo o soberbia. Desde allí la profusa obra chabroliana atravesó varios períodos que, más o menos solapados, podemos distinguir.

Desde el momento fundante, la mirada de Chabrol parece signada por las figuras de nuestro título. La cámara como lupa atenta al detalle, a la manifestación del magma interior (sea por la furia, los celos o la locura) y al sentido ominoso de los objetos. El ojo chabroliano está atento a los indicios más microscópicos, que no cesan de presagiar desastres. A la vez, la cámara recorta con precisión los caracteres y sus relaciones, dejando expuesto el diseño de la trama a la vez que asiste a los hechos. Como en Hitchcock, sus historias también incluyen la explicación de sus historias, aunque no por medio de palabras sino por los trazos que deja la imagen. En ese sentido, el de Chabrol es un cine analítico, y el presunto realismo de sus films –a veces comparado con el de Balzac o Flaubert– es un pretexto para explorar la pesadilla con el filo de una cámara. En el origen de la nueva ola, Alexandre Astruc había propuesto que el cineasta moderno se equiparase al novelista mediante el uso de una *camé-*

*ra stylo*, una cámara lapicera. Chabrol la ha convertido en una cámara bisturí, que disecciona con trazos donde la sangre se hace complemento inevitable.

**LOS CICLOS CHABROLIANOS.** Tal vez resulte útil advertir en la filmografía de Chabrol cinco ciclos, según propone Charles Derry. El primero, aquel de los films personales y tempranos, que culminó con *Landrú* (1963) y abarca el apogeo de la Nouvelle Vague. Luego vino una serie de trabajos por encargo, desde *El tigre* (1963) hasta *El camino a Corinto* (1967). Frecuentemente apreciadas como obras de menor interés, aunque con momentos recordatorios de su genio para la puesta en escena, estas películas preludiaron el ciclo de obras maestras que se inaugura con *Les biches* (1968) y culmina con *Les noces rouges* (1972). Casi todos films protagonizados por su mujer de entonces, Stéphane Audran, y producidos por André Genoves, sacudieron con su perfección formal y sus abismos psicológicos. En ese tramo se encuentran *La mujer infiel* (1969), *Que la bestia muera* (1969), *La ruptura* (1970) o *Al anochecer* (1971). Curiosamente intrincados con el cine de género (en especial el policial, o el melodrama) o partiendo de reconocidas fuentes literarias, los films de



Claude Chabrol: la anatomía del asesinato burgués

Chabrol permiten, a veces en un solo plano, reconocer un morboso aire de familia, donde el suspenso a lo Hitchcock se combina con el fatalismo de su otro maestro: Fritz Lang. A partir de 1974, su producción se hace aun más intensa y se diversifica, volviéndose despareja. Muchas películas apenas se lanzan internacionalmente, hasta que hacia los 80, con producción de Marin Karmitz (MK2) y una nueva banda de colaboradores regulares, Chabrol prosigue mostrando el bisturí afilado de siempre, con obras mayores como *La ceremonia* (1995).

#### EL DISCRETO ESPANTO DE LA BURGUESIA.

Chabrol es acaso el cineasta que más nítidamente ha delineado una anatomía del asesinato burgués, aunque se lo suela considerar un director apolítico. Es cierto que sus tramas se desarrollan en ambientes encapsulados, preferentemente pueblerinos, ajenos al fragor de los acontecimientos públicos, donde poco hay para alterar la apacible rutina, salvo un sangriento, insondable, buen crimen pasional. En realidad, Chabrol es un anatomista de la micropolítica familiar, del pequeño grupo, donde amos y siervos disponen sus jugadas, sostienen posiciones y se enfrentan a la catástrofe. Los planes y los azares no tienen otro destino que la oscuri-

dad que avanza a la par del progreso de la trama. Con el triángulo pasional como figura preferida, o en sentido ampliado, con duplas de personajes que se ven asediados por la irrupción devastadora de un extraño, sus criaturas, más allá de su ejemplar singularidad (de allí la conocida afirmación de Serge Toubiana: "Los personajes chabrolianos constituyen sin ninguna duda el bestiario más rico y apasionante del cine francés contemporáneo"), repiten gestos ancestrales, que en última instancia poseen un sustrato trágico (no es por coquetería que *La ruptura* comienza con un exordio extraído de *Fedra*, de Racine). Chabrol mismo parece subrayar esta continuidad, cuando a lo largo de sus films insiste en bautizar a sus personajes como Charles, Paul y Hélène. Charles tiende a ser el tipo burgués, serio y moderado. Paul es instintivo, o al menos hedonista. En cuanto a Hélène (difícil separarla del hieratismo de Stéphane Audran) es la mujer con algo de inalcanzable. En la última reorientación del cine chabroliano, el lugar de musa que fue el de Audran ha sido ocupado por Isabelle Huppert, desde la inolvidable *Violette Nozière* (1978), con un componente de dureza insólita que acoraza en *Un asunto de mujeres* (1989) y de locura salvaje que tendría su paroxismo en *La cere-*

*monia* y se prolonga en la presente malignidad con sabor a chocolate.

**UN OJO IMPLACABLE, PERO HUMANO.** Doney escribió alguna vez sobre la cualidad de la mirada de Jean Poiret, el inspector Lavardin, como "uno de los mil ojos malignos del Dr. Mabuse, convertidos en rayo láser" (de nuevo la obligada cita languiana). Pero en su ecuación cámara-bisturí, tanto como en su atención a la locura —particularmente la paranoia—, Chabrol también manifiesta una contundente cercanía con el cine de Buñuel. En *El infierno* (1994) retrata un cuadro que compite con el excepcional *El buñueliano*. También se aproxima a las maniobras que Buñuel ejercía al adaptar novelas, integrando a su universo a Pérez Galdós o a Pierre Louÿs, haciéndolos buñuelianos. Chabrol, por su parte, puede hacer chabrolianos a Patricia Highsmith, Ruth Rendell, Nicholas Blake o al mismísimo Flaubert en *Madame Bovary* (1991), entre una larga lista de films adaptados (en lo que parece ser su cantera narrativa predilecta). Pero volviendo a la cámara precisa, que registra impasible cómo irrumpe el caos —social, psíquico, metafísico— en un microcosmos sometido al control más riguroso, Chabrol está cerca de Buñuel en la busca de una distancia precisa y separada de sus criaturas. En lugar del contacto identificatorio, los seres que pueblan el mundo chabroliano son de una extrañeza que va a la par de su vitalidad. El ojo asiste a las peripecias y padecimientos de los personajes con una perseverancia implacable, pero sin ser despótico. Como si fuera un dios que en su ejercicio de control no deja de asombrarse de esa secreta piedad en la que se delata un costado humano, demasiado humano. ▀

UN CAFECITO CON ISABELLE HUPPERT

# Pecas pecaminosas

Trabajó en más de 60 películas, filmó con directores prestigiosos, ganó premios en festivales y es una de las grandes intérpretes de los últimos treinta años.

Una buena parte de la historia del cine francés tiene su rostro aniñado y demoníaco.

por GUSTAVO J. CASTAGNA

En *Aguas profundas* (1981) de Michel Deville, basada en *Mar de fondo* de Patricia Highsmith, Isabelle Huppert coquetea con sus amantes ante la mirada indolente y permisiva de su esposo (Jean-Louis Trintignant), preocupado por la crianza de caracoles. En una escena, ella toma a uno de esos bichos enroscados en sí mismos, lo mira y le dice: "Señor nieto del pez, sobrino nieto del gusano, ¿bailaría este tango conmigo?", y al instante, baila y canta con el caracol en la mano. ¿Cuál es el resultado de la escena? Fantástico. No cualquier actriz resistiría semejante texto sin provocar vergüenza ajena.

En *La historia de Piera* (1983), obra maestra femenina de Marco Ferreri, Huppert concurre a un asilo de ancianos para ver a su papá, un deteriorado Marcello Mastroianni. Conversan sobre mamá (Hanna Schygulla), se besan, se tocan y hablan de otros tiempos. Ella acaba de triunfar como artista; él, en cambio, parece un viejo baboso que mira con interés a la nena. Mastroianni le dice algo al oído, ella se sonroja y se niega al pedido de su padre. Pero al instante se levanta la pollera y el papá descubre que no tiene bombacha. Un primer plano rosáceo revela ese detalle, mientras Mastroianni logra satisfacer un viejo deseo. ¿Cuál es el resultado? En realidad son dos: 1) Huppert nunca tiene problemas en desnudarse y 2) la escena es estupefante, hermosa y perversa, psicoanalítica y edípica, incómoda y bella. Pero sería menos interesante si ella no fuera la intérprete.

En *Gracias por el chocolate* (2000) de Claude Chabrol, las artimañas asesinas de Huppert son descubiertas por su esposo, quien le informa que se terminaron las macabras ceremonias de café con chocolate. Ella se acomoda en un sillón mientras empiezan a pasar los créditos finales de la película. La ambigua esposa de un matrimonio burgués (es un film de Chabrol, claro) continúa reflexionando, pensativa, con la mirada perdida, transmitiendo la sensación de que si alguien

se le acercara sonreiría, miraría fijamente y, enseguida, ofrecería otro café con chocolate. Los créditos, entre tanto, continúan. Los resultados otra vez son dos: 1) Ella puede seguir actuando infinitamente y 2) si todavía cabía alguna duda, el plano final de Isabelle Huppert en *Gracias por el chocolate* confirma que es la mejor actriz francesa y una de las intérpretes más versátiles, personales y originales de los últimos treinta años.

**LA NIÑA DEL CONSERVATORIO.** Huppert tiene 46 años y a los 17 ingresó en el Conservatorio Dramático de París. Proveniente de una familia de clase media, sus primeros trabajos en papeles menores (*Faustina*, 1971; *Las cosas por su nombre*, 1974) ya muestran un rostro diferente: pecosa, con muchos rulos, mezcla de niña y adulta que pasó rápidamente la adolescencia. Desde sus primeros roles se insinúa una figura original para las heroínas francesas, distinta de la perfecta e inalcanzable frigidez de Catherine Deneuve, de la mujer-objeto que encarnó Brigitte Bardot o de la belleza maternal de Romy Schneider. Huppert es una chica peligrosa y las pocas escenas que juega con Dewaere y Depardieu en *Las cosas por su nombre* provocan cierta incomodidad: ella parece saber más de sexo que los dos revoltosos amigos.

**DOS ROSTROS, UN MISMO ROSTRO.** *Amantes* (1977) de Claude Goretta es su notable primer protagonismo, encarnando a una rutinaria empleada que se enamora de un muchacho en una ciudad de provincia. La consagración llega temprano con *Niña de día... mujer de noche* (*Violette Nozière*, 1978) de Chabrol, encuentro inicial del combo actriz-director que producirá otros cinco títulos. Allí Huppert interpreta a una dócil niña-prostituta que termina asesinando a sus padres y obtiene la Palma de Oro en Cannes a la mejor actriz. Hay una característica común entre la empleada pecosa de *Amantes*

tes y la insinuante Violette: las dos tienen un rictus introvertido, molesto, al borde de la enajenación. Ha nacido una gran actriz.

**VIDAS PARALELAS.** Un punto de inflexión en su carrera es *Las hermanas Brontë* (1979), film *qualité* de André Téchiné, donde interpreta a una de las atormentadas literatas. Huppert aparece junto a Isabelle Adjani y Marie-France Pisier, quien personificó a Colette en la saga de Truffaut sobre Antoine Doinel. Adjani y Huppert tienen orígenes similares, éxitos paralelos y muchas películas. Las dos, junto con Nathalie Baye y Miou-Miou, representaron la generación de recambio del cine francés que reemplazó a la mujer-ícono, encarnada por Bardot y Deneuve. Hoy la belleza de Adjani ha quedado en el recuerdo, a diferencia de Huppert, quien trabajó con directores reconocidos que requirieron su presencia. Allí están sus papeles con Godard (*Sauve qui peut la vie, Passion*), Tavernier (*Más allá de la justicia*), Pialat (*Loulou*), los hermanos Taviani (*Las afinidades electivas*), Assayas (*Los destinos sentimentales*). También, sus extraordinarios papeles en films fallidos o menores: *Los poseídos* (Wajda), *Saint-Cyr* (Patricia Mazuy), *La verdadera historia de la dama de las camelias* (Bolognini), *La trucha* (Looney). Reconozco que toda enumeración tiende al exceso, pero con Isabelle Huppert no hay vueltas: su presencia va más allá del nombre del director, su rostro transmite al mismo tiempo placidez y temor, sus virtudes interpretativas se manifiestan con el menor esfuerzo. En ese sentido es una actriz extraña, ya que se intuye un riguroso trabajo de composición en cada uno de sus papeles, pero también una marcada indolencia, un escamoteo al divismo y a la consagración de estrella.

**LA SOCIEDAD PERFECTA.** Chabrol & Huppert se reencontraron en *Un asunto de mujeres*, donde ella interpreta con sutileza a una abortista. Luego vendría *Madame Bovary* (1991) y el mejor rostro para la heroína de Flaubert. La reunión siguiente fue en *La ceremonia* (1995), con la compleja compañía de Sandrine Bonnaire, donde Huppert entregó uno de sus papeles más recordables. Después de *No va más* (1997), un film menor del combo, Chabrol le preguntó si quería interpretar a la más agradable y perversa de las asesinas. *Gracias por el chocolate* es un gran Chabrol y un enorme trabajo de su actriz casi fetiche. Allí está la señora Muller-Polonski, aburrida y burguesa, escrutando con su mirada ambigua e intimidatoria a los invitados molestos. Y si Isabelle Huppert es quien está en la cocina preparando café, ¿hay alguien que pueda negarse? **A**



Una de las actrices más originales de los últimos treinta años

ENTREVISTA A OLIVIER ASSAYAS

# Las palabras y los gestos

**¿Es cierto que tu padre vivió en Buenos Aires y dirigió cine?**

Así es. Su nombre era Jacques Remy, llegó a Buenos Aires en 1941 y se quedó hasta el final de la guerra. En esa época él estaba en la oficina de Francia Libre y se ocupaba de la información para América Latina. Realizó dos películas, una en español en la Argentina (*Conflicto*) y otra en francés en Chile.

**¿Hiciste cortometrajes antes de ser crítico?**

Primero estudié literatura y pintura y luego comencé a escribir para cortos y largometrajes y empecé a dirigir mis cortos. Recién después entré a *Cahiers du cinéma* donde estuve entre 1980 y 1985.

**¿Hay compañeros de tu generación crítica que sean ahora cineastas?**

Cuando escribía en *Cahiers* era el más joven. Los otros críticos pertenecían a una generación anterior, pero varios hicieron luego películas, como Pascal Bonitzer.

**¿Fuiste guionista de André Téchiné?**

Sí, en dos películas y eso fue para mí un gran aprendizaje, sobre todo en cuanto a cómo escribir para los actores, a los que a partir de ahí comencé a considerar como el centro de un film. Antes de eso tenía una idea mucho más narrativa del cine.

**He visto todas tus películas, salvo la primera, *Desorden*, y *El agua fría*. ¿Qué podés decir de esa primera película?**

Es una historia de jóvenes que integran un conjunto de rock y se ven implicados en un crimen. Este hecho provocará la disolución del grupo. Es muy difícil hablar de la primera película que uno hizo, porque siempre se trata de un film que uno realiza casi en un estado de inconciencia. En las siguientes películas uno ya sabe lo que hace, pero en la primera es como si se avanzara en medio de la neblina. La otra película que no viste, *El agua fría*, es

justamente la que está más cerca del espíritu de *Desorden*.

**En alguna parte leí que *El agua fría* era tu película más autobiográfica.**

Sí, está basada en muchos elementos de mi adolescencia en cuanto a lugares, acontecimientos y personajes.

**Me parece que si se planteara un eje temático en tus films, este pasaría por la confusión sentimental de los personajes y la búsqueda de una suerte de adaptación y estabilidad luego de haber pasado por un período de aprendizaje.**

Siempre me interesé por los momentos de inestabilidad de los personajes. Cuando están buscando su equilibrio son los momentos en los que están más atentos al mundo y más sensibles a las ideas que recorren las relaciones entre los seres humanos. Por eso muchas de mis películas están protagonizadas por jóvenes, ya que la juventud es el período de la vida en el que más se dan este tipo de situaciones. Siempre tuve la impresión de que una escena está constituida por la transformación de sus protagonistas. Lo que me interesa es que al final de un film los personajes sean diferentes de lo que eran al comienzo o que, al menos, hayan descubierto algo de sí mismos.

**En tus películas la cámara tiene una fluidez muy particular...**

Me parece que el movimiento de la cámara es algo musical y la realización es una puesta en espacio. Siempre trato de construir un espacio específico para cada escena. Construyo mis películas de una manera similar a como Mies van der Rohe construye sus edificios, con líneas sinuosas que siempre crean un espacio diferente. Para mí se trata esencialmente de una cuestión de ritmo y quizá también tenga que ver con esa idea de transformación

de la que hablaba antes. Me gusta que en el plano la cámara se mueva y la mirada del espectador se modifique.

**¿Creés que la película que mejor sintetiza ese estilo es *Fin de agosto, principio de septiembre*?**

Para mí es la película que desarrolla de una manera más cálida y humana las ideas que ya aparecían en otras películas. La diferencia, en todo caso, es que utilicé mucho la cámara en mano de manera sistemática y la película es más "ancha" que otras. Aquí casi no hay primeros planos ya que quise que siempre hubiera dos o tres personajes en el encuadre.

**¿Es tu película más comprometida emocionalmente?**

Por supuesto. Es que, como *El agua fría*, es una película con muchos elementos autobiográficos. La diferencia es que aquel film se inspiraba en recuerdos y este en hechos del presente.

**Hay una película tuya, *Una nueva vida*, que en una primera visión parece la más fría y cerebral de tu obra pero que, sin embargo, después deja un sedimento diferente.**

Sí, tal vez sea mi película más misteriosa. Es al mismo tiempo realista y un cuento de hadas, y sus personajes son como mágicos. Es un film en el que quería avanzar dentro de territorios nunca explorados por mí y en el que tuve la sensación de que asumía muchos riesgos. Luego de esta película tardé bastante tiempo en resolver cómo continuar mi carrera y fue como una especie de bisagra en mi filmografía.

**¿Les das mucha importancia a los diálogos?**

A mí me gusta mucho escribir y algunas de mis películas me dan la impresión de que son más de un escritor que de un cineasta, aunque con otras me pasa lo contrario. Un film como *Fin de agosto, principio de septiembre* lo rodé como si fuera la continuación de un diálogo entre los ac-

Vino a Buenos Aires y mientras todo el mundo miraba embobado a su mujer, Maggie Cheung, nosotros (bah, uno de nosotros) conversamos con él sobre su filmografía y sobre la mirada que este ex crítico francés tiene sobre el cine. **por JORGE GARCIA**

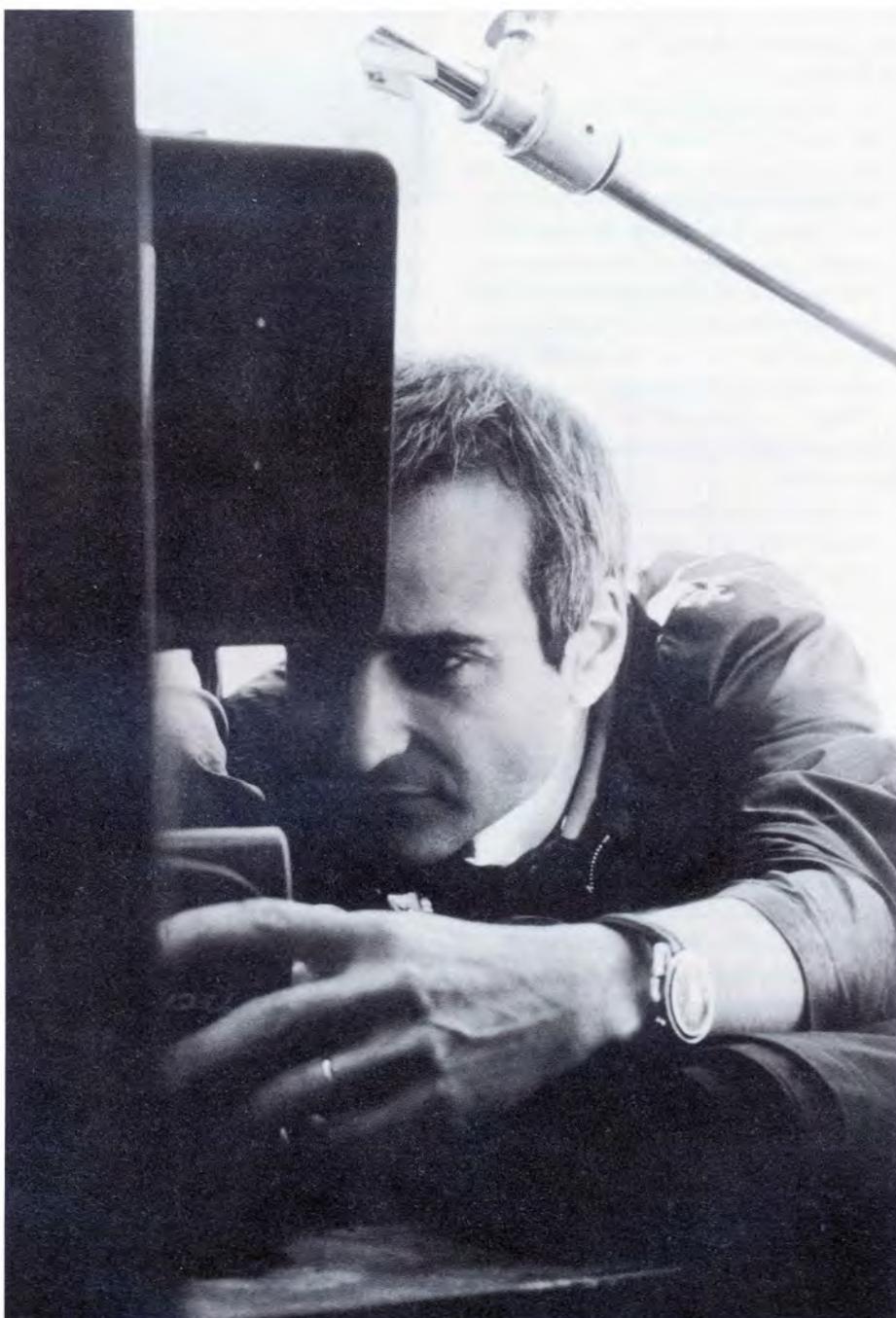
tos. Cada vez le doy más lugar a la improvisación en mis películas y es a través de las palabras y los gestos que los seres humanos se expresan. Creo que en el cine hay que tratar de reproducir las emociones humanas de la manera más sutil y verídica posible, dando cuenta de la mejor manera posible la complejidad de esas emociones.

**¿Por qué los personajes de tus películas pertenecen siempre a la pequeña burguesía?**

Creo que esa es hoy la clase social que ha invadido con sus costumbres y valores la sociedad toda. Hoy me parece que los grandes burgueses viven como pequeños burgueses y sectores más desfavorecidos acceden hoy a valores esencialmente pequeño-burgueses. Todo el mundo está invadido por esa clase social. Yo, por ejemplo, admiro mucho a Chabrol, pero no tengo su misma mirada, ya que a él le gusta caricaturizar en alguna medida a sus personajes. Prefiero mostrar las cosas tal como las veo y, aunque mi mirada pueda ser a veces crítica o irónica, tengo que permitir que el espectador se forme su propia opinión.

**¿Cómo insertas *Irma Vep* dentro de tu filmografía? ¿Creés que está relacionada con tu cinefilia?**

*Irma Vep* es singular por diferentes razones, una de ellas es que los cineastas siempre tratamos de hacer alguna película sobre el mundo del cine, pero no creo que esté ligada a mi cinefilia, sino todo lo contrario. Me parece que está relacionada con el trabajo cotidiano del cineasta, con la utilización de su experiencia directa (en este caso la mía) como tema de la película. Evidentemente en *Irma Vep* hay cosas vividas y observadas y están las preguntas que yo me planteo sobre mi práctica del cine. Se trata de reconstruir el mundo donde hago cine, que está atra- ▶





vesado por ideas contradictorias, sin que se pueda definir un sentido central. Creo que el proceso de la creación es así y es lo que traté de reflejar en *Irma Vep*.

**Por otra parte, es una película que transmite mucha alegría y, además, tiene una gran carga de ironía.**

Sí, y esa ironía puede aparecer, por ejemplo, en el personaje del director que ama las películas de John Woo. Después de haber hecho este film, me acordé de *8 1/2* de Fellini, en la que había un crítico que cumplía un rol parecido, como la voz de una mirada hostil a la película que se está haciendo. También es una figura que existe a menudo en las películas de Bergman. Pero yo utilicé esto de una manera liviana y casi cómica.

**¿Por qué hiciste un documental sobre Hou Hsiao-hsien?**

Yo lo conocí en 1984 y es un amigo desde entonces. Sus principios sobre el cine son idénticos a los míos, por lo que me pareció que estaba en una buena posición para explicarle al público occidental el carácter de su obra. Es uno de los grandes cineastas contemporáneos y su obra fue reconocida tardíamente y muy poco comprendida en Occidente. Además me pareció que era importante presentar su persona y su carrera en perspectiva, con la posibilidad de hablar de cine en términos más justos que los utilizados por la cinefilia tradicional.

**Pasando a tu última película, *Los destinos sentimentales*, ¿quién es Jacques Chardonne? ¿Es cierto que fue colaboracionista?**

Es alguien que viene de la burguesía. Empezó a escribir muy tarde y rápidamente logró un gran reconocimiento porque tiene un estilo de una belleza casi única. Políticamente provenía de la centroderecha humanista y lo esencial de su obra lo escribió antes de la guerra. Pero en el momento de la derrota de Francia, en 1941, se alineó con otros intelectuales franceses que pensaron que Alemania iba



a ocupar Francia para siempre, que había que adaptarse a eso y tomó una posición colaboracionista. Es muy difícil comprender por qué Chardonne, que escribió lo que escribió, pudo adoptar esa posición política. Es una contradicción completa y es posible que tenga su lógica, pero yo no la entiendo. Evidentemente su actitud es ética y moralmente indefendible porque está relacionada con la traición. Después de la guerra se transformó en un escritor marginal que, paradójicamente, escribe sus textos más bellos en ese período, hasta su muerte en 1968. Son los textos de un hombre herido, lo que les otorga una calidad literaria particular, de un carácter fragmentario (recuerdos, hechos autobiográficos, cuentos) y de un estilo muy moderno. Pero su obra novelística principal es anterior a la guerra.

**¿Vos tenías la idea de adaptar esta novela hace varios años?**

Hace mucho que tenía ganas de hacerlo, desde 1992, pero en esa época los derechos sobre el libro no estaban disponibles. Además era una película mucho más cara de lo que yo imaginaba.

**En el guión trabajaste con Jacques Fieschi, un colaborador habitual de Claude Sautet y Nicole Garcia, dos directores que me gustan mucho. ¿Por qué lo llamaste?**

Es un amigo de mucho tiempo y es la primera vez que tengo un colaborador en un guión. Cuando pensé en adaptar la nove-

la, me pareció que debía hacerlo con un interlocutor y que entre dos podíamos estar más cerca de la esencia de la obra de Chardonne. En esa época vi *Un corazón en invierno* de Sautet, con guión de Fieschi, y me pareció que era una película muy "chardonniana". En ese momento pensé que era la única persona con quien podía adaptar *Los destinos sentimentales*, y cuando hablé con él, enseguida entendió el proyecto. Además, le gustaba como a mí la obra de Chardonne y trabajamos en completa armonía.

**Creo que en esta película aparece de manera muy notable el tema del paso del tiempo.**

Me parece que, en última instancia, todas mis películas giran alrededor de ese tema. Pero como nunca escribí una historia que transcurriera a lo largo de tantos años, me pareció que había una dimensión de ese paso del tiempo que se me escapaba. Por eso tuve la necesidad de un colaborador para adaptarla. Además esto me permitió profundizar elementos que había buscado en otras películas.

**También se nota en el film un trabajo muy elaborado en el color.**

Todos los elementos de la película están contruidos alrededor de aquella idea del paso del tiempo y también en el tratamiento del color intenté expresarlo. Con el operador trabajamos mucho los cambios de estaciones, pero tratando siempre de utilizar lo más posible la luz natural.

**El trabajo de Charles Berling en el film me parece extraordinario.**

Es un gran actor. La mayor parte de su carrera la hizo en teatro y siempre me dio la impresión de que podía interpretar ese personaje por su gran capacidad de transformación física. Es una característica muy particular de él, que tienen muy pocos actores.

**¿Cuáles son los directores que considerarás referentes en tu carrera?**

Es muy difícil responder. A mí siempre me gustaron mucho Bresson, Bergman y Visconti. Aunque también me gustan Cronenberg y David Lynch.

**¿Creés que tu obra tiene afinidad con la de Arnaud Desplechin?**

Sí, su película *Cómo me peleé... mi vida sexual* tiene muchos puntos de contacto con mi obra. A mí me gusta mucho su trabajo y también el de Claire Denis.

**¿Cómo ves el cine francés actual?**

Hoy el cine francés es muy interesante y muy vivo, con muchos directores diferentes, algo que para mí es muy estimulante. Sin embargo, yo ahora tengo necesidad de interesarme en cinematografías que llegan de otras partes del mundo.

**¿Tenés algún proyecto nuevo?**

Sí, en julio voy a empezar. Pero no me gusta hablar de mis películas antes de hacerlas. ▀

## LOS DESTINOS SENTIMENTALES

*Les destinées sentimentales*

FRANCIA-SUIZA

2000, 180'

DIRECCION Olivier Assayas

PRODUCCION Bruno Pesery

GUIÓN Jacques Fieschi y Olivier Assayas

sobre la novela de Jacques Chardonne

FOTOGRAFIA Eric Gautier

MONTAJE Luc Barnier

DISEÑO DE PRODUCCION Katia Wyskop

INTERPRETES Emmanuelle Béart, Charles Berling, Isabelle Huppert, Olivier Perrier, Dominique Reymond, André Marcon, Alexandra London, Julie Depardieu.



# La verdadera naturaleza del amor

por MARCELA GAMBERINI

*Los destinos sentimentales* es el primer film de Olivier Assayas que se estrena comercialmente en nuestro país pese a que este joven director ya tiene en su haber varias películas interesantes aunque disímiles. La más conocida es la ya mítica *Irma Vep* (donde conoció a la adorable Maggie Cheung, quien luego sería su mujer) y la maravillosa *Fin de agosto, principio de septiembre* (1998), vistas ambas en los festivales de Buenos Aires y Mar del Plata. Antes de convertirse en cineasta, Assayas fue crítico de cine en *Cahiers du cinéma* y se emparenta con sus compañeros teóricos y cineastas en el clasicismo para contar una historia y en las temáticas sensiblemente humanas. Por el cuidado extremo de sus personajes y la ternura que destilan sus films se acerca a Truffaut y por la relevancia de los diálogos y la importancia de las relaciones interpersonales se acerca a Rohmer.

En *Los destinos sentimentales* Assayas se basa, por primera vez, en una historia ajena, la novela homónima de Jacques Chardonne escrita en la década del 30. El film, al igual que la novela, cuenta la historia de una pareja a lo largo de más de treinta años. Jean y Pauline se encuentran por primera vez en un baile en Barbazac, una región francesa imaginaria en el 1900. Ella (la bellísima Emmanuelle Béart) tiene veinte años y acaba de perder a su padre; él (Jean Barnery) es un ministro protestante que se está separando de

su mujer (la siempre espléndida Isabelle Huppert). La relación entre ellos transcurre a lo largo de treinta años entre fábricas de porcelanas y cognacs, la Primera Guerra Mundial, los conflictos sociales, la crisis económica, la modernización del trabajo. Sin embargo, hay algo que plácida y certeramente recorre el film y es el amor conyugal entre los protagonistas, tema chardonniano por excelencia.

En la película es sumamente interesante ver el recorrido de esa pareja a lo largo del tiempo. Dice Assayas en una entrevista que siempre lo emocionó el paso del tiempo, la forma en que se establecen y varían las relaciones afectivas, la manera en que el mundo cambia, la forma en que los hombres se transforman y cómo las cosas se reencuentran o se pierden para siempre. Es evidente que Assayas centró su mirada en el trabajo con el tiempo. En todos los tramos de la vida de una pareja, la palabra "amor" tiene distintas significaciones. Tanto Pauline como Jean se aman con un amor profundo, terrenal, físico, espiritual, pero no es el mismo tipo de amor que sienten cuando se conocen que sobre el final del film, cuando han pasado treinta años. Evidentemente, para esta pareja la verdadera naturaleza del amor es la capacidad de percibir los cambios que se generan a su alrededor y la aceptación mansa y tranquila de esos cambios. El conflicto básico de todo rela-

to es la oposición entre el deseo de los hombres frente a la ley natural o social. En *Los destinos sentimentales* el conflicto se genera a partir de la oposición de dos órdenes: la naturaleza con su irremediable avance temporal y los hombres con su destino de aceptación o rechazo. Assayas muestra, de manera fascinante, cómo se sobrevive a los cambios sociales, políticos, económicos con una sola condición: considerar al amor como lo primordial. El mundo que muestra Assayas es el mundo donde los hechos cotidianos mínimos se vuelven importantes, donde los cambios externos afectan a los personajes pero no los destruyen, un mundo realista, no un mundo perfecto, el mundo cotidiano, nuestro mundo.

Sin lugar a dudas, *Los destinos sentimentales* es una película hecha para "ver" y no para "descifrar". En estos tiempos que corren, es inusual toparse con films que solo le propongan al espectador dejarse llevar por la fascinación de la historia que narran y por la plasticidad de sus armónicas imágenes. Con una lógica narrativa rigurosa y sencilla, con una coherencia precisa en la toma de decisiones estéticas, con un trabajo minucioso sobre los diálogos, con mínimos efectos de montaje, con tres actores maravillosos, *Los destinos sentimentales* es una película de inusitada belleza, donde fluyen en cada tramo la emoción y la sensibilidad bien entendida. ■

## EL GUSTO DE LOS OTROS

*Le goût des autres*

FRANCIA

2000, 112'

**DIRECCION** Agnès Jaoui  
**PRODUCCION** Charles Gassot  
**GUIÓN** Agnès Jaoui. Diálogos: AJ y Jean-Pierre Bacri  
**FOTOGRAFIA** Laurent Dailland  
**MUSICA** Jean Charles Jarrel  
**MONTAJE** Hervé de Luze  
**INTERPRETES** Anne Alvaro, Agnès Jaoui, Jean-Pierre Bacri, Gérard Lanvin, Alain Chabat, Brigitte Catillon, Rafel Defour, Xavier de Guillebon.

# Pasión por el detalle

por JAVIER PORTA FOUZ

Alguno de los tantos consensos críticos circulantes no duda en destacar la fuerte impronta moderna en Godard frente al clasicismo en Truffaut ("el más clásico de los modernos"). Sin embargo, ciertas características ubicarían al director de *Los 400 golpes* más bien en la posmodernidad, por lo menos en algunos de los aspectos más interesantes de esa etiqueta. Fue Truffaut quien le hizo rechazar a Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud, un actor anticlásico) un pañuelo de papel bajo la consigna "jamás uso pañuelos de papel". Este personaje, como también el Bertrand de *El hombre que amaba a las mujeres* y otros de los múltiples alter egos del director, están atravesados por las manías, la pasión por el detalle y la obsesión por el gusto (a partir de la filmografía de FT puede hacerse un extenso catálogo de sus preferencias literarias, cinematográficas, musicales...). Nadie mejor que los personajes truffautianos para rendirse ante cosas en apariencia irrelevantes, que por obra y gracia de su persistente fetichismo se convierten en objetos deseados. La paroxística (y potencial, no nos hagamos los liberales) libertad de elección y fijación posmoderna es un rasgo, con previsión, puesto de manifiesto en el cine de Truffaut. Pero –mentada caída de los grandes relatos y de las grandes hermandades mediante– la diversidad de elección posmoderna está muy acotada y delimitada (aunque dentro de esos límites haya infinidad de opciones), tal como lo estaba el campo de visión de Julien (Jean-Louis

Trintignant) en el último film del director, *Confidencialmente tuya*, donde la única visión del mundo exterior para el personaje –principalmente la contemplación de piernas y pies– era la ventanita de la que disponía en el encierro en su propio sótano. Nouvellevaguero de ley, Quentin Tarantino demostró que las apasionadas discusiones sobre esos temas que muchos consideran nimios (la deriva interpretativa a partir de una canción de Madonna en *Perros de la calle*, las diferencias entre las versiones nacionales de una hamburguesa multinacional, la ontología del condimento de las papas fritas en *Pulp Fiction*) eran más que interesantes para muchos de sus compañeros y compañeras generacionales. Una de ellas, la francesa Agnès Jaoui, debuta en la dirección con una película llamada *El gusto de los otros*, uno de los primeros tratados de convivencia posmoderna. Pero el cine de Jaoui existe desde antes, ya que con su pareja (y también actor) Jean-Pierre Bacri fueron los guionistas de *Smoking, No Smoking* y *Conozco la canción* (obra maestra integral) de Alain Resnais y *Un aire de familia* de Cédric Klapisch: un cine de pasión por detalles reveladores, gestos pequeños, taras persistentes y encantos ocultos.

Al comienzo de la película, el empresario Monsieur Castella (Bacri) pide, luego de almorzar con su esposa y su empleado de mayor jerarquía, unos bocaditos, utilizando la conocida estrategia del marido culposo por

comer: equivocándose el nombre de lo que quiere pedir, que es algo muy específico; entre la ambigüedad de la nomenclatura, balbucea que "quiere algo dulce". La mujer lo reta, y luego lo vemos, insatisfecho (no lo vimos comer) en el auto, quejándose de que se excedió en el almuerzo (¿o en la preocupación por la comida?). Más adelante, lo observamos en un kiosco en el que, luego hacer su compra, agrega un bocadito, lo abre y se lo come al aire libre, libre. Ya para ese momento, Castella habrá aprendido a aceptar sus gustos, y va en camino de poder dárselos. Entre otras cosas, este empresario de provincia decidirá terminar algo ya terminado: su matrimonio. Pero también, al sacarse el bigote, atenderá al gusto de los otros, con un gesto en apariencia ridículo, pero de gran significado, en aras de entenderse mejor con quien quiere entenderse, no precisamente su esposa. La mujer de Castella es el personaje que marca cierto límite para la visión de Jaoui, es el único que no termina de adquirir dignidad, quizá porque dice preferir (pero de hecho no lo hace) los animales a la gente, y porque es la que menos se preocupa –a su marido no le permite ni siquiera incluir un cuadro en la pared de su casa– por el gusto de los otros, aunque al final inicie el camino de la tolerancia. Jaoui prefiere, evidentemente, a la gente, y está atenta al gusto de los otros y es muy cuidadosa con *El gusto de los otros*, película democrática (respeta las diferencias) pero no demagógica (no todos los



comportamientos son plausibles), film de detalles, tanto expresados en voz alta como susurrados (lo que no quiere decir faltos de importancia: el bocadito, que puede parecer insignificante, es esencial).

Jaoui se maneja con sutileza o, mejor dicho, con discreción. Su película quizá se presente, en una primera visión, como un film de gente hablando, pero nuestra treintañera francesa, no solo coguionista sino también actriz y directora, asume con decisión su triple papel (representado visualmente cuando se la ve curando a Castilla en el baño y su reflejo en dos espejos). Su puesta de cámara es poco llamativa, es cierto, pero es precisa y significativa. Muchos planos consisten en el encuadre de dos personajes conversando, y luego, sin corte, la cámara se mueve hacia otra conversación de otros personajes quienes, por más diferentes que sean de los primeros, forman parte del mismo mundo, que es lo que resalta ese movimiento y ese reencuadre sin cortes. Sin em-

bargo, ese mismo mundo no significa que hablen el mismo idioma, es decir, que compartan los mismos códigos. Los personajes de *El gusto de los otros* forman parte de diversos ambientes y etiquetas ("intelectualismo progre", "empresarial aparentemente inmune a la cultura", "seguridad de criterio estricto", "demasiada indolencia para abandonar la ingenuidad", entre otros). Entre esos ambientes, dice Jaoui, la comunicación puede resultar difícil, pero mezclarlos también puede ser apasionante, renovador, estimulante (algo así como un programa 2000 de las consecuencias positivas de la prohibición del incesto de Lévi-Strauss). Una moción por la exogamia entre tribus urbanas, entre grupos cada vez más aislados e intolerantes, y que, tal como propone visualmente Jaoui a partir de los encuadres que recortan con poco aire los rostros, sobre todo en la primera parte del film, tienen los horizontes –sus ventanas– restringidos y claramente delimitados.

Con una estructura de media docena de personajes principales que se cruzan entre sí y con otros, como ocurría en *Conozco la canción*, transcurre la primera proeza como realizadora de Jaoui: una sofisticada comedia popular (como *El amor en fuga*, la canción, otra sofisticación popular). Mientras narra de manera incesante apoyada en ciertos diálogos (y silencios), no deja de lado la descripción minuciosa y hasta reiterativa, combustible principal del mejor cine visto este año (*La ciénaga*, *Con ánimo de amar*, *La libertad*, *Las confesiones del doctor Sachs*), cualidad que, mientras logra fijar las imágenes a este mundo contemporáneo necesitado de verdaderos cronistas como las Agnès (la Jaoui y la Varda versión *Les glaneurs et la glaneuse*), permite al mismo tiempo un grado de audacia y de elevada –etérea– abstracción que deriva en el así llamado prodigio de los espectadores flotadores. Este inefable fenómeno es lo que une a las disímiles películas mencionadas y a *El gusto de los otros*: en este film, a partir de un monótono y reiterativo ensayo de flauta travesa, llegamos a la base de *Non, je ne regrette rien*, que cierra las imágenes de manera inolvidable y abre la posibilidad de sonrisa final duradera al mejor estilo *Aprile*. El espectador no necesita abandonar la butaca para salir del cine, solo debe estirar las piernas para lograr que estas toquen el suelo, un suelo urbano que, como hubiera querido Ezequiel Martínez Estrada (otro con visión para el detalle), ahora parece no lastimarnos los pies. ▀

## BAJO LA ARENA

*Sous le sable*

FRANCIA

2000, 95'

**DIRECCION** François Ozon  
**PRODUCCION** Olivier Delbosc y Marc Missonier  
**GUION** François Ozon, Emmanuele Bernheim, Marina de Van y Marcia Romano  
**FOTOGRAFIA** Jeanne Lapoirie y Antonie Herberlé  
**MUSICA** Philippe Rombi  
**MONTAJE** Laurence Bawedin  
**INTERPRETES** Charlotte Rampling, Bruno Cremer, Jacques Nolot, Alexandra Stewart, Pierre Vernier, Andrée Tainsy.

## Escena frente al mar

por MARCELO PANOZZO

*Uno tiene que vivir dentro de sus propios trucos. Uno tiene que ser un mago. Se trata de creer o creer. Y durante veinte años él había creído.*

*En el lago de los bosques, Tim O'Brien, 1994*

Hace poco más de siete años el escritor norteamericano Tim O'Brien contó una historia similar a esta: un matrimonio marcha a descansar a una vieja cabaña ubicada cerca de un lago. Un buen día, uno de los dos desaparece. Y mientras avanza la búsqueda, se multiplican las preguntas: ¿se perdió? ¿Se ahogó? ¿Escapó hacia una nueva vida? O'Brien fue marine en sus veintipocos, peleó en Vietnam, fue periodista y, fundamentalmente, nació en Estados Unidos. Así, lo que hace es construir su historia con balances y suposiciones, con misterios y ardidés, con zozobras que vienen germinando desde el fértil suelo de un pasado que *era necesario* mantener a oscuras. Y, naturalmente, con revelaciones. La desaparición de una de las mitades del matrimonio es, aquí, la única, dolorosa puerta capaz de conducir finalmente a algún tipo de verdad.

Hace pocos meses el director de cine François Ozon contó una historia que empezaba así: un matrimonio marcha a descansar a una vieja casona ubicada cerca del mar. Un buen día, uno de los dos desaparece. Y mientras avanza la búsqueda, se multiplican las preguntas: ¿se perdió? ¿Se ahogó?

¿Escapó hacia una nueva vida? ¿Se suicidó? Ozon, un francés sub-35 cuya obra previa a *Bajo la arena* llevaba una etiqueta con el sello "Maldito" bien a la vista, parte de ese comienzo para avanzar, lenta, cuidadosamente en una semblanza grave y económica de los efectos que produce la desaparición del ser amado en una mujer mayor de 50 años. Por supuesto que Ozon no se detiene en vulgaridades del estilo "magia y pérdida" para contar su historia, ni especula con secretos y mentiras; más bien logra que los alcances de la negación a la que se aferra la protagonista sean curiosos, agudamente amplios.

Marie (Charlotte Rampling) y Jean (Bruno Cremer) llevan unidos en matrimonio 25 años. En el comienzo mismo de *Bajo la arena* los vemos en su auto, en un día de sol, saliendo de París y turnándose para manejar en la ruta. Llegan a una casa de campo, abren y ventilan el lugar, ella prepara la cena, comen al aire libre, bromean sobre la calidad del vino, quedan en ir a la playa al día siguiente. Nuevamente al sol, él le pasa a ella protector solar por la espalda, ella decide echar un sueñito en la playa y él dice que se va a nadar. Es lo último que él dice. Pasa el tiempo, él no regresa, y ella lo reporta como desaparecido. Pasa el tiempo, ella regresa a París y lo primero que se nos muestra es una cena para seis en la que Marie habla de su esposo ausente en un presente que para el

resto de los convidados es evidentemente tenso. Marie niega la desaparición de Jean tanto en público como en privado, ya que además de hablar de su marido como si estuviese en casa esperándola, una vez allí convive con una versión naturalista de su fantasma, a la que le habla, le prepara las tostadas y hasta le compra corbatas. Ozon sigue bien de cerca a esa Marie parada al borde de la insania y aferrada a la negación con todas sus fuerzas; así, con más o menos sutileza, con mayores o menores escrúpulos, *Bajo la arena* es una película que bordea lo previsible y que básicamente llega a conmover por tanto plano de una Rampling luminosa, mórbida y arrebatadoramente marchita.

Sin ambigüedad alguna, el director se demora en la etapa de la negación, eligiendo con mucho cuidado qué mostrar y qué no del tránsito cotidiano de Marie, llevándola a romper en llanto por primera vez recién al final de la película, cuando está nuevamente sola frente al mar, después de haber visto (o no: en la morgue ella asegura que no) el cadáver de su esposo.

En más de una entrevista Ozon habló en términos de manual pero muy bien aprendidos de las cuestiones del duelo, de sus diferentes etapas, de las consecuencias de no ver el cuerpo, y hasta llegó a referirse a los desaparecidos argentinos para graficar la angustia no expresada de



Marie. Esa historia es la que queda en la superficie de la película, un cuento irreprochable, sí, en el que termina notándose todo el trabajo de sustracción que el director debió realizar para llegar a las pocas y cuidadosamente elegidas postales de un duelo pendiente que aparecen en pantalla. Lo que sucede es que bajo *Bajo la arena* (o no tanto) se encuentra otra película, hecha de esas migajas cotidianas y familiares que son la materia que el director mejor maneja. Mientras Ozon tocaba más o menos de oído en un tema, iba construyendo sin pausa un relato feroz pero asordinado acerca de la mecánica de las relaciones y el vigor de la rutina.

A lo largo de esos 25 años de matrimonio Jean se ha ido convirtiendo para Marie en poco más que una serie de datos, dice ese otro cuento que viene como valor agregado a *Bajo la arena*: la forma y las resonancias del nombre Jean, el color de los ojos, el peso del cuerpo. Y desde el comienzo de la película queda claro que la negación de la presencia del otro tenía tanta importancia como la posterior afirmación de la falta. Ozon dispone las evidencias de entrada, cuando ella se muestra jovial, resuelta y él aparece absorto, casi abrumado. Y las remarca desde la banda de sonido: *Undenied* (justamente) se llama el tema musical de los *trip-hoppers* británicos Portishead que le pone un paréntesis a la película, igualando al menos en su humor sonoro (lo que no

parece precisamente un dato menor) ese aparente comienzo luminoso y un final abierto por necesidad. La canción *Undenied* parece traducir en sonidos el acontecer de esa pareja: comienza con una frase de piano evocadora pero empastada, que llega como desde una cajita de música hecha de plomo, y enseguida es ganada por un *beat* lento pero muy marcado, melancólico y mecánico al mismo tiempo. Quizá las cosas hayan sido así para Jean y Marie (como para tantísimas "uniones eternas" de esa burguesía menoscabada): un piano insinuante que los hizo soñar, seguido de cerca por un *beat*, por un ritmo irrevocable que los obligó a marchar.

De esa manera, el tránsito de Marie posterior a la desaparición de Jean podría estar más relacionado con la inercia de una vida que con la negación de un suceso extremo aunque puntual. Con el hombre ausente o presente, comprar la corbata o untar las tostadas es lo mismo: pura mecánica. Y ese es el lugar más diáfano de verdad que pone en pantalla *Bajo la arena*, utilizando una situación límite en forma de demoledora evidencia: la posibilidad de que para esa vida de dos no haga falta más que una sola persona. Tal como certificaba (perfectamente) Marcel Proust en *La fugitiva*: "Lo que sentimos existe únicamente para nosotros y lo proyectamos en el pasado, en el futuro, sin detenernos ante las barreras ficciones de la muerte". ▀

## ATLANTIS: EL IMPERIO PERDIDO

*Atlantis: The Lost Empire*

ESTADOS UNIDOS

2001, 85'

**DIRECCION** Gary Trousdale y Kirk Wise  
**PRODUCCION** Don Hahn  
**GUIÓN** Tab Murphy sobre un argumento de Gary Trousdale, Kirk Wise, Joss Whedon, Bryce Zabel, Jackie Zabel y TM  
**MUSICA** James Newton Howard  
**MONTAJE** Ed Gertner  
**DIRECCION ARTISTICA** David Goetz  
**VOCES** Michael J. Fox, James Garner, Leonard Nimoy, Cree Summer, Don Novello, John Mahoney, Margaret Maggie Walsh.

# Reconquista del mundo perdido

por LEONARDO M. D'ESPOSITO

En un cine donde hoy casi todo –tecnología mediante– puede mostrarse, se olvida a menudo que las posibilidades ilimitadas de representación estuvieron durante mucho tiempo circunscriptas al dibujo animado, una forma de cine muchas veces tratada con condescendencia. Algo pasó en los últimos diez años que logró revertir, al menos en parte, este lugar común: una pequeña revolución llevada a cabo en el seno de una de las instituciones más conservadoras del negocio del cine.

Desde *La Sirenita* y, mucho más, desde *La Bella y la Bestia*, los estudios Disney descubrieron que se podían hacer películas de animación más allá de los chicos (o que los chicos estaban en otra cosa). De alguna manera, los films posteriores rescataron los viejos géneros cinematográficos, como si solo esa pose a medias burlona que el dibujo –con su modificación de la anatomía humana– logra fuera la única posibilidad de volver a hacer verosímiles los viejos artificios del musical (casi todas), de la screwball comedy (*La Bella y la Bestia*), del western (*Dinosaurio*), del melodrama (*El jobado de Notre Dame*) o de ese territorio que ahora aparece reconquistado, la aventura (*Pocahontas*).

Se ha escrito mucho acerca del cambio respecto de algunas temáticas en el seno de la organización Disney –el rol de la mujer, por ejemplo–, pero hay que tener

en cuenta que este cambio fue un reflejo tardío de las tendencias que aparecieron en el resto del mainstream. En todo caso, la animación hoy se acerca poco a poco a un target mayor que la infancia, algo que el éxito comercial de films como *Toy Story*, *El rey león* o la próxima *Shrek* no hacen más que cimentar.

*Atlantis* es un paso atrás y un paso adelante. Hacia atrás, porque recupera una tradición del cine de aventuras y descubrimiento muy cercano al fantástico y la ciencia ficción que los propios estudios cimentaron con películas como *20.000 leguas de viaje submarino*, *Los hijos del capitán Grant*, *Secuestrados* o *La ciudadela de los Robinson*. Hacia delante, porque es el primer matrimonio exitoso de esta clase de films con el dibujo animado de gran presupuesto. Exitoso al menos en el plano estético: la película aprovecha las posibilidades del dibujo y del diseño para crear un mundo verosímil. Y resulta que ese mundo es el de esas viejas novelas “juveniles” de aventuras, el de Verne, Stevenson, Haggard y Conan Doyle, donde, por suerte, no caben los números musicales de pescados o teteras bailarinas. *Atlantis* es eso, aventura pura, descubrimiento, maravilla. Y los personajes son un equipo de mercenarios que deciden hacer lo correcto. Acá es donde se plantea el verdadero núcleo del género: sus protagonistas deben de ser humanos para



que podamos creer que eso nos puede pasar a nosotros.

No hay un solo personaje de la película que no tenga un buen chiste en los labios, sin que por eso los diálogos estén por encima de la acción. La generosidad con la que cada uno de los personajes logra vida propia es paralela a la que la película, con su profusión de máquinas (que son hermosas), acción y suspenso tiene con el espectador. Y si bien, como toda película de la productora del ratón, trata de inculcar alguna enseñanza “coyuntural” (aquí algo de respeto por las culturas “diferentes” –etnocentrismo americano de por medio– y mensaje protoecológico), es mucho menos importante el de la película que su apelación a la aventura, donde existe otra clase de elecciones morales.

En este sentido, hay algo muy honesto en el film, algo que lo distancia del territorio



de la infancia mal comprendido. En un momento, Milo, el protagonista que vive su viaje de iniciación durante la película, pregunta a sus eventuales compañeros por qué van en busca de la Atlántida. La respuesta es "dinero". Milo habla de aventuras, pero nadie lo entiende. Con el correr de la historia, la aventura se sobrepone al dinero, básicamente porque tal tendencia está latente –y así se ve– en los personajes. Y de alguna manera, también la película va a contrapelo de lo que es como producto. *Atlantis* se considera en Estados Unidos como un fracaso. Y es sintomático, porque la película elude las fórmulas que los estudios Disney vienen cristalizando desde hace tiempo para apelar a la creatividad. El desafío era reconstruir un mundo donde la tecnología incipiente se encuentra con las consecuencias de la alta tecnología, un encuentro entre el pasado y el futuro en nuestro presente. Y da la impresión de que los ar-

tistas que diseñaron el film tuvieron la libertad de hacerlo. Hay belleza en cada fotograma, pero de ninguna manera esa belleza está por encima de la historia o de los personajes. Lo que el dibujo animado permite es la absoluta libertad creativa en función de una historia. Si alguna desventaja plantea esta película es que no apunta a un público específico, sino a todo aquel que quiera acercarse a lo que alguna vez fue mito fundacional del cine: ser testigo y participe de la aventura de descubrir un lugar nuevo.

Más arriba hablamos de la tecnología. El dibujo animado bien hecho es el mejor medio para utilizar en el cine las nuevas tecnologías. Sin embargo, la película gira alrededor de las desventajas del poder absoluto que el avance científico pone en las manos del hombre. Lo hace de manera lateral y, en la puesta en escena, a partir del uso que las máquinas tienen para los ban-

dos en disputa. Ninguna máquina es buena o mala: lo que la hace buena o mala es, esencialmente, el interés de quien la utiliza. Esto también es, de alguna manera, molesto, sobre todo para el mainstream actual en el que el aparato muchas veces solo se utiliza de manera exhibicionista (véanse *Pearl Harbor* o *Tomb Raider*, por ejemplo). Otro de los puntos fuertes de *Atlantis* es, pues, su rigor entre el sentido de lo que sucede en la historia y los medios con los que está contada. De allí su apelación al clasicismo. De allí, sobre todo, sus perfectos villanos, que no son monigotes histriónicos. Son personas que siguen una lógica férrea y que sorprenden a los "buenos" porque, simplemente, nadie cree que alguien pueda carecer de escrúpulos. En ese lugar, la película toca una verdad que no está mal recordar: lo que hace posible la villanía es que la mayoría de la gente tiene límites morales y actúa considerando que los demás también los tienen. El film desarrolla este tema de manera sobria, creciente, de tal modo que no existe maniqueísmo alguno, sino elecciones morales.

*Atlantis*, finalmente, es una demostración de que una buena aventura no es otra cosa que un viaje de descubrimiento. Y que la acción no es más que un medio de aprendizaje. En todo esto, *Atlantis* permite recuperar placeres olvidados. La aventura todavía es posible. ■

# Elige tu propia aventura

No se puede pretender que todos los críticos de cine conozcan a fondo los videojuegos o se planteen cuestiones de género y narración a partir de ellos. Pero es de una pereza alarmante que quienes no los conocen siquiera de reojo aseguren que tal o cual film es un videogame y que, además, por eso es malo. Los juegos y las películas son dos medios distintos, dos maneras de contar una historia. En comparación con otras formas narrativas, el cine ha tomado muy poco de los juegos a la hora de organizar el relato. *Las siete oportunidades* (1925) de Buster Keaton es una de las precursoras en utilizar la estructura de los juegos en el cine. Queda claro que esa matriz la tomaron los juegos de la pantalla grande y no al revés. Muchos juegos se inspiraron en la mitología cinematográfica y en sus personajes para crear gran parte de su universo. Los de aventuras, de los cuales *Tomb Raider* es un perfecto ejemplo, no podrían pensarse sin la existencia de los films de ese género. El lugar común según el cual una película "es como un videogame" no tiene ningún fundamento. Algunos films poseen elementos comunes con un juego –por ejemplo, la traslación entre distintos decorados en *Rescate en el Barrio Chino* de John Carpenter–, pero son poquísimos. Además, esas y otras similitudes –que muchos ignoran por no haber jugado ni un solo juego en su vida– solo son utilizadas para destruir el cine norteamericano comercial y divertido. Pero para encontrar semejanzas se deben omitir muchos elementos importantes que finalmente reducen esas similitudes a nada. La estructura de un juego de aventuras tendría –si forzamos las cosas– más elementos en común con el cine iraní que con *La momia regresa*: la repetición, la velocidad, las complicaciones que surgen para resolver un problema minúsculo... Pero para profundizar el análisis de la forma de narración de un juego pasemos directamente al caso de Tomb Raider.

En solo cinco años Tomb Raider y su protagonista Lara Croft lograron convertirse en el más popular de los juegos de aventuras de todos los tiempos. Muchos de los moti-

El videojuego más popular llega al cine. Esta nota intenta aclarar un poco las cosas y combatir una serie de nuevos lugares comunes surgidos sobre el tema. **por SANTIAGO GARCIA**



vos de ese éxito sirven para demostrar que es el juego el que se vale del cine y casi nunca ocurre al revés. En primer lugar, la novedad reside en la caracterización de la protagonista. Lara Croft tiene una historia, un estilo y una personalidad; la conocemos, y eso nos permite identificarnos con ella. Es sabido que los creadores consideraban a Lara Croft como una "Indiana Jane", y las similitudes no serán pocas a lo largo de la extensa saga protagonizada por ella. Muchos piensan que su condición de *sex symbol* le ha permitido acceder a la popularidad entre los adolescentes. Pero hay que ser muy pero muy adolescente para concentrarse en el se-

xo cuando uno escapa de las fauces de un cocodrilo o está colgado al borde de un abismo. No obstante, las producciones fotográficas y la lista de modelos y actrices que representaron a Lara Croft demuestran que hay una búsqueda de una heroína que sea al mismo tiempo *sex symbol*. En ese listado de actrices coincido con los fans en que fue Rhona Mitra, la actriz inglesa que vistió por primera vez el traje de Lara, quien mejor representó el papel. Angelina Jolie es una buena elección en un plano más comercial. Es curioso y alentador que sean los juegos los que hayan logrado algo que el cine no ha podido: una protagonista femenina que

## TOMB RAIDER

*Lara Croft: Tomb Raider*

ESTADOS UNIDOS

2001, 103'

**DIRECCION** Simon West  
**PRODUCCION** Lawrence Gordon, Lloyd Levin y Colin Wilson  
**GUIÓN** Simon West, Patrick Massett y John Zinman sobre la historia de Sara B. Cooper, Mike Werb y Michael Colleary, basada en la serie de juegos interactivos de Eidos, desarrollados por Core Design  
**FOTOGRAFIA** Peter Menzies  
**MUSICA** Temas varios  
**MONTAJE** Dallas S. Puett y Glen Scantlebury  
**DISEÑO DE PRODUCCION** Kirk M. Petruccelli  
**INTERPRETES** Angelina Jolie, Jon Voight, Noah Taylor, Daniel Craig, Leslie Phillips, Julian Rhind-Tutt, Iain Glen.

está en la cima de la popularidad en una historia de aventuras. Lara tiene fans hombres y mujeres que no se detienen a analizar cuestiones de género a la hora de jugar. Pero esas cuestiones existen y quienes juegan con Tomb Raider acceden a una forma más moderna de mirar a las mujeres y su relación con la aventura. Lara es inteligente, valiente, fuerte, posee un oscuro sentido del humor y es bella. Pero lo más curioso es que Lara Croft somos nosotros, porque en el videojuego la identificación se produce de una manera muy particular. No somos espectadores que ven escenas de una película (aunque hay algunas en estos juegos) sino que somos los protagonistas de las aventuras. Diferencia fundamental y definitiva entre cine y juego. Somos como una cámara que está siempre al lado de la protagonista, generalmente atrás y a unos metros. Como esos documentales de alpinismo donde uno vive preguntándose por el camarógrafo. Y somos nosotros los que aprovechamos todo su talento al operar a este personaje con el teclado o el joystick (a esta altura es obvio que yo solo he jugado con Tomb Raider en una PC). Como titiriteros con títeres virtuales, con decorados de lujo y con aventuras sin fin. Un film de aventuras que hacemos nosotros mismos, donde debemos aprender y entender cómo se resuelve cada escena. Elegimos muchas veces el momento y la forma de actuar, aunque el relato siempre es lineal y la mayoría de los pasos son obligatorios. A diferencia de una película, uno convive días y días con estos juegos, según el tiempo que se le dedique (se pueden pasar meses si uno no está familiarizado con él o no tiene mucho tiempo para jugarlo). Pero además de ser difícil es altamente adictivo. Requiere paciencia e inteligencia, pero devuelve con creces el tiempo invertido. Tomb Raider rescata el género de aventuras mucho más que la película. El juego se basa en *Indiana Jones* y, por ser moderno, en James Bond, pero

suma, como en un tenedor libre de lujo, todos los elementos de las clásicas historias de aventuras. Cocodrilos, leones y gorilas conviven con momias, dinosaurios y pasadizos secretos. Artefactos antiguos, túneles subterráneos, ciudades perdidas, villanos increíbles, armas, motos, peligros sin límite: todo se da cita en Tomb Raider. Y su fidelidad incluye altas dosis de sangre y sustos. El cine, y la película *Tomb Raider* es un ejemplo, dejó de cultivar ese aspecto del género, y muchas veces solo por corrección política. En la única película del cine actual donde vi matar a un gorila fue en *Congo*, de Frank Marshall, un gran director olvidado. Pero matar gente parece más razonable, paradojas de la ideología actual. Hoy los fanáticos de Tomb Raider encontrarán en *Atlantis* la gran película que el género merece. ¿Sería acaso Julio Verne un creador de videojuegos? Otro lugar común es reprocharles a los adolescentes que no leen, que no están en contacto con las grandes historias, y atribuirles la culpa a los juegos. Tomb Raider les abre las puertas de la literatura más que la televisión y muchísimo más que la triste película. ¿*Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll no tiene acaso una estructura que sirvió de base a muchos videojuegos? Me encantaría ver en el futuro películas que se parezcan a videojuegos en serio y averiguar si existe la posibilidad de una influencia mutua, más allá de copiar nombres e historias. Los grandes relatos no mueren con los juegos. Tomb Raider marca nuevos rumbos para contar historias y Lara Croft es uno de los personajes más importantes de los últimos años. Que los críticos lo ignoren demuestra que es muy poco lo que se sabe de los juegos y su relación con el cine. Es hora de prestarles atención y dejar de decir tonterías sobre ellos. Cuando juego al Tomb Raider, encuentro viva aquella frase de Samuel Fuller: "La ficción no tiene fronteras, ni ley ni reglas". ■

Llegó la más esperada de las películas basadas en un videojuego. Lo peor que se puede decir del film es que uno ni se da cuenta. La película pasa, termina y deja la sensación de que no empezó. A pesar de algunos pequeños hallazgos, se trata de uno de los errores de adaptación más grandes que se han observado en los últimos años. Las expectativas de los admiradores de Lara Croft se verán muy defraudadas, pero no por lo que uno podría sospechar. No se trata de la estandarización y el achatamiento de un producto interesante dentro del mecanismo industrial. El problema es que es un film profundamente fallido y toda la culpa es del director. Cada plano, desde la primera escena, demuestra una desmedida falta de criterio para colocar la cámara. El mismo guión (algo limitado) en manos de docenas de directores del Hollywood actual habría brindado una digna adaptación cinematográfica de Tomb Raider. Tanto despropósito ofrece al menos la ventaja de acumular las mejores escenas a partir de la mitad de la película, lo cual impide que aumente el cansancio. Film barato, hecho sin ganas, seguramente con serios problemas en la sala de montaje, la narración no cumple con las condiciones del buen cine de aventuras ni con la acción de un buen videojuego. Por suerte Angelina Jolie encaja tan bien en el papel que sus escenas despiertan al menos cierto interés en el espectador. Pero el humor de los actores secundarios carece de *timing*, los personajes cambian de actitud sin que se entienda por qué, y Lara se ha vuelto un personaje demasiado blando. Pero lo más curioso y llamativo es que el videogame sea un verdadero exponente del juego de aventuras y la película no conserve el género. Mientras que Tomb Raider, el juego, posee una base clásica y un espíritu de género a la manera de *Indiana Jones*, la película dirigida por Simon West tiene ese sabor híbrido de los malos films actuales. No se define por ningún estilo. Existe el proyecto de hacer varios films con el personaje. Ojalá que así sea y que cambien al director y a todo el equipo. De esa forma, Lara Croft podría convertirse también en una heroína del cine. **Santiago García**

## AL CALOR DE LAS ARMAS

*The Way of the Guri*ESTADOS UNIDOS  
2000, 100'

DIRECCION Christopher McQuarrie  
 PRODUCCION Kenneth Kokin  
 GUION Christopher McQuarrie  
 FOTOGRAFIA Dick Pope  
 MUSICA Joe Kraemer  
 MONTAJE Stephen Semel  
 DISEÑO DE PRODUCCION Maia Javan  
 INTERPRETES Benicio del Toro, Ryan Phillippe, Juliette Lewis,  
 James Caan, Dylan Kussman, Nicky Katt, Scott  
 Wilson, Geoffrey Lewis, Kristin Lehman.



## El camino de la sangre

por DIEGO BRODERSEN

Alguien comentó entusiasmado, a la salida de la proyección de *Al calor de las armas*, que "existe un universo McQuarrie". Es probable que semejante afirmación sea un poco apresurada, considerando apenas su trabajo como guionista en *Los sospechosos de siempre* y este, su primer largometraje como realizador. De algo no caben dudas, sin embargo: las sensibilidades cinematográficas que confluyen en esta saludable aberración dentro del cine de gánsters contemporáneo —poblado por matones y asesinos a los que el término *cool* ya les queda pequeño, de proyectiles que impactan en cuerpos anónimos a pesar de portar nombres propios, de sangre que surge a borbotones por heridas que rara vez infligen dolor— son claramente particulares y se afilian a una estética de la fisicidad abandonada, salvo honrosas excepciones, hace ya unos treinta años, y reemplazada por metáforas efectistas y una tendencia a la artificialidad anestésica. *Al calor de las armas* vuelve a cargar de un significado unívoco al dolor físico y a la sangre, aunque sin escapar de los límites del género al que se adscribe, como tiempo atrás hiciera otro esteta de la violencia, Sam Peckinpah.

La relación con Peckinpah no es casual —de hecho, la estructura básica de *Al calor de las armas* es la de un western—, y el impresionante tiroteo con cesárea de fondo en ese burdel que parece ubicado en el fin del mundo cierra el film de McQuarrie con un baño de sangre catártico a la manera de *La pandilla salvaje*. Encontramos también aquí

una división de roles demarcada por lo generacional, la vieja y la nueva guardia enfrentadas por intereses meramente espurios, aunque habilitando otra posible lectura donde el enfrentamiento es personal y su fin último no es otro que el de la supervivencia del linaje. Joe Sarno, el personaje interpretado por James Caan en clave magistral —un "soluciona-problemas" bastante alejado del Harvey Keitel de *Pulp Fiction*—, es un sobreviviente, un dinosaurio viviente, alguien que se ubica en las antípodas de Parker y Longbaugh, ese par de nuevos gánsters improvisados que un mal día deciden entrometerse con los intereses del empleador de Sarno.

Ya en la primera escena el film deja bien en claro cuáles son los límites de los protagonistas —perfectos Benicio del Toro y Ryan Phillippe—, asestando de paso el primer golpe a las expectativas del espectador, cuando en la fila de una disco se arma una trifulca entre estos buenos muchachos y una parejita allí presente. Cuando los decibeles de la discusión llegan a su punto máximo y los diversos insultos ya no pueden recombinarse, McQuarrie obliga a sus personajes a hacer algo inesperado, que atenta contra una de las leyes tácitas del cine mainstream: la que recibe una seguidilla de regios puñetazos en pleno rostro es la mujer. De todos modos, a fin de cuentas los más damnificados serán ellos, brutalmente atacados por la totalidad de los parroquianos, en un reflejo premonitorio de la secuencia que cerrará el film dos horas más tarde.

Claro que antes vendrá el rapto de la persona menos indicada, una jovencita embarazada de ocho meses que lleva en sus entrañas al futuro hijo de un importante empleado de la mafia, y la posterior caza del hombre por el hombre. Allí es donde se torna evidente que McQuarrie decidió abandonar los firuletes de guionista piola que tanto rédito le dieron en el film de Bryan Singer —a propósito, *Los sospechosos de siempre*, ¿no sería una película de guionista?— para centrarse en la puesta en escena de una historia tan sencilla en apariencia como rica en resonancias. Los personajes —con la notable excepción de la esposa del mafioso, único personaje delineado apenas con un par de líneas y cercano al cliché— conforman un digesto de seres enrevesados que constantemente juegan a dos o más puntas detrás de una engañosa, solo aparente linealidad, en uno de los films norteamericanos más "hablados" de los últimos tiempos. Algo similar, por lo ambiguo de la mirada, sucede con la forma en que el film nos hace partícipes de la violencia más visceral, con un aparatoso clímax en la secuencia final, una maratón de sangre, balas y vísceras que manipula —en un sentido hitchcockiano— al espectador hasta el borde de la intolerancia. Ya no parece haber buenos ni malos, aunque... ¿en algún momento los hubo? ¿Es ese niño, único participante inocente del drama, atrapado entre el vientre agujoneado de su madre y las explosiones que lo rodean, la única posibilidad de redención? ▣

## PREFIERO EL RUMOR DEL MAR

*Preferisco il rumore del mare*

ITALIA-FRANCIA

2000, 84'

**DIRECCION** Mimmo Calopresti  
**PRODUCCION** Donatella Botti, Roberto Cicutto y Luigi Musini  
**GUIÓN** Mimmo Calopresti y Francesco Bruni  
**FOTOGRAFIA** Luca Bigazzi  
**MUSICA** Franco Piersanti  
**MONTAJE** Massimo Flocchi  
**DIRECCION ARTISTICA** Alessandro Marrazo  
**INTERPRETES** Silvio Orlando, Michele Raso, Paolo Cirio, Fabrizia Sacchi, Mimmo Calopresti, Andrea Occhipinti, Marcello Mazzarella.



## Y Franti rió

por EDUARDO ROJAS

*Hay algo más triste que haber perdido un ideal: es haberlo alcanzado.*  
Cesare Pavese.

Un fantasma recorre Italia: la disgregación. La del país en sí, la de la familia, la de los individuos. Unos y otros acechando su propia caída, la de aquel paraíso laico que soñaron los padres del Risorgimento. El síntoma en que se encarna ese fantasma es la locura, enquistada en el orden familiar, un orden que la provoca mientras se autodestruye. Italia, donde el catolicismo se institucionalizó y legó su célula más primaria: la familia. Italia misma es una familia dividida en dos: norte y sur, pobres y ricos. La literatura y el cine italianos dan cuenta de la existencia de este fantasma: la narrativa de Italo Svevo, casi contemporánea al proceso de unidad, todo el cine de Visconti y Marco Bellocchio (ver nota de Castagna en el número anterior de *El Amante*), Nanni Moretti. A esta lista se incorpora Mimmo Calopresti, un hombre que viene a decirnos que el fantasma se ha corporizado, que Italia, la gran mamma que protegía a sus hijos con abrazo de osa (¿o de loba? Recordar el mito fundacional de Rómulo y Remo, o las vagas estrellas de la Osa Mayor de Leopardi y Visconti), ha dejado de ser tal. La disolución de los ideales colectivos, la frustración de la vida en pareja o de la propia existencia individual, vienen de adentro, de la prosperidad satisfecha, del orden social que engendra locura o —cuestión de grados— melancolía. Como la

que envuelve a Luigi, un calabrés emigrado a Turín que, hablando en criollo, pegó el braquetazo. Se casó con Elisabetta, la hija consentida de un millonario, y ocupa un lugar importante en la empresa familiar. Su esposa se ha deslizado hacia la locura y vive en la villa de sus padres como un cómodo fantasma dedicado a la pintura. En un viaje a Calabria, Luigi conoce a un pariente lejano, Rosario, un adolescente huérfano al que decide ayudar llevándolo a Turín bajo el cuidado de su amigo, el padre Lorenzo, que ayuda a los desamparados. La llegada de Rosario —hoscó, religioso, casto— desata todos los conflictos latentes en Luigi: con su amante, con su suegro, especialmente con Matteo, su hijo adolescente —indiferente, promiscuo, confundido—, y consigo mismo que al rechazar a Rosario con la xenofobia de los septentrionales, rechaza su propio pasado, lo que pudo ser, sus ideales realizados en las palabras de Pavese. Rosario retorna al sur pese a que en Calabria no lo espera nadie. Estos desplazamientos, de sur a norte, de arriba abajo en la escala social, signan a todos los personajes: Luigi, Rosario, Vincenzo —el primo de Luigi—, Elisabetta que ha viajado a la India con la Madre Teresa, incapaz de ver que muy cerca suyo viven desamparados como Adele, la loca vagabunda que planta sus reclamos de ayuda a los gritos sin que nadie, ni la Iglesia del padre Lorenzo, sea capaz de escucharla. Para contar esta historia Calopresti elige un tono melancólico, asordinado y discreto acorde con el ánimo de sus personajes, sin

dar lugar a la sensiblería; y la articula sobre otro libro célebre del siglo XIX: *Corazón* de Edmundo De Amicis, un texto que sostiene con la ingenuidad de los primitivos aquellos valores (Dios, patria, hogar) que Calopresti muestra vaciados de sentido. Rosario lee el libro y se identifica con Franti, un personaje episódico, el antihéroe del grupo de niños protagonistas de la novela. El ladronzuelo que golpea a sus compañeros, el que se ríe ante la muerte del rey Víctor Manuel, el que es expulsado de la escuela a un destino incierto como el propio Rosario. Calopresti invierte el sentido de *Corazón*. “Y Franti rió...”, informa un cartel sobre los títulos de cierre ¿Por qué ríe Franti-Rosario? Porque su viaje de ida al mundo de los señores le ha dejado la certidumbre de que la anomia es absoluta, que está solo pero —como lo certifica el bellissimo plano final— con un libro, uno que sus amigos le han arrojado al mar y él ha rescatado. El mar Mediterráneo, un organismo vivo como Neptuno, que tanto hiere y castiga a Luigi a través de una de sus criaturas —el pez araña—, como premia a Rosario bañando a su libro, su cultura, con el agua seminal que lo vivifica. Semen y agua, un nuevo nacimiento, como el de Venus, como Ferreri en *El futuro es mujer*. El mismo mar sobre el que caminó el Galileo hace dos mil años, pero en el que Calopresti bucea más profundo, tras las huellas de Hércules o los Argonautas. La búsqueda de un vellocino de oro que solo podrán hallar los Rosario, los Franti, para volver a reír. ■

## Infelicidad

*Gouttes d'eau sur  
pierres brûlantes*

FRANCIA  
1999, 90'

**DIRECCION** François Ozon  
**PRODUCCION** Arnaud de Moléron, Olivier  
Delbosq y Christine Gozlan  
**GUIÓN** François Ozon sobre una  
obra de teatro de Rainer  
Werner Fassbinder  
**FOTOGRAFIA** Jeanne Lapoirie  
**MONTAJE** Laurence Bawedin y  
Claudine Bouché  
**INTERPRETES** Bernard Giraudeau, Malik  
Zidi, Ludivine Sagnier,  
Anna Thomson.



Mucho se ha hablado de Fassbinder al comentar esta película, y es cierto que algunos de sus méritos Ozon se los debe a la sombra del enorme alemán cuya obra de teatro inédita le dio origen. Pero reducir todo a un simple homenaje sería incompleto e injusto, porque las virtudes del film se deben, como siempre, a las decisiones estéticas de su director, la primera de las cuales fue adaptar una obra de teatro alemana para construir cinematográficamente una francesa y entretenida fábula sobre la infelicidad. Por eso, aunque la tentación es grande, evitaré a partir de aquí toda otra referencia a Fassbinder. *Gotas...* no disimula nunca su linaje teatral. Los intertítulos que demarcan los comienzos de cada acto son el signo más obvio de esta opción por no ocultar su origen, pero más fuerte es la decisión de no intentar airear la obra, de no agregar escenas en exteriores para pretender así, falsamente, ser más cinematográfico. Se podría decir que el cine es registrar con una cámara un pedazo de realidad, sea este una calle vacía, un rostro en la multitud, un paisaje silvestre o un departamento que apenas disi-

mula su falsedad de decorado armado, como en este caso. Ozon concentra la acción en este único espacio y alrededor de solo cuatro personajes y es ahí donde el cine se manifiesta con toda su potencia, cuando la puesta en escena se olvida de ilustrar y se lanza a narrar, y la imagen se ofrece para revelar lo que el texto no termina de decir por sí solo. La película toma entonces el camino de la desolación y la tristeza. Cada relación humana pasa a ser de poder y dominación y todo sentimiento noble parece ser bastardeado por la angustia y la insatisfacción. La soledad es motor de resentimiento y frustración y el deseo una forma de revelar la fragilidad del amor, que parece omnipresente y hasta inexorable, pero impotente para frenar una segura infelicidad. El mundo se muestra como un lugar hostil y los otros son una carga, una molestia que impide seguir adelante y ser feliz. Pero todo esto no impide disfrutar varios tramos de esta película, porque la ligereza de tono y el humor absurdo se hacen cargo del relato, no para negar el dolor, pero sí para revelararlo con algo de piedad. **Juan Villegas**

## EL VIAJE DE FELICIA

### Con pinta de pintar

*Felicia's Journey*

REINO UNIDO-CANADA  
1999, 116'

**DIRECCION** Atom Egoyan  
**PRODUCCION** Bruce Davey  
**GUIÓN** Atom Egoyan sobre la  
novela de William Trevor  
**FOTOGRAFIA** Paul Sarossy  
**MUSICA** Mychael Danna  
**MONTAJE** Susan Shipton  
**DISEÑO DE PRODUCCION** Chris Seagers  
**INTERPRETES** Bob Hoskins, Arsinée Khan-  
jian, Elaine Cassidy, Sheila  
Reid, Nizwar Karanj, Kelly  
Brailsford, Gem Durham.



"El plano más hermoso que veo de todas las películas de Cannes, compuesto como un paisaje de Brueghel, es el accidente del ómnibus en *El dulce porvenir*." Esto afirma Jonathan Rosenbaum en *Las guerras del cine*, refiriéndose al opus anterior a *El viaje de Felicia* del canadiense Atom Egoyan. Este compatriota del maestro Cronenberg (como él, usa luz fría, pero eso es todo lo que tienen en común) es toda una carnada para los críticos. Sin dudas dotado de un apabullante —aunque mecánico— sentido para la composición visual, Egoyan viene cosechando aduladores desde *Exótica*. No es el caso de buena parte de los integrantes de esta revista, que ya desconfiábamos justamente del accidente del micro y, más aun, de la pueril referencia a *El flautista de Hamelin* sobre el final de esa película.

En un país en el que *eXistenZ* de Cronenberg fue directo a video, se estrena ahora *El viaje de Felicia*, irritante film que copia mal la carcaza de un psycho-thriller berreta, con Bob Hoskins traumatado por la rela-

ción con su madre —explicada en media docena de gruesos flashbacks— enfrentado a su probable próxima víctima, una angelical joven irlandesa un tanto lenta que queda embarazada por ingenua, cual telenovela, y parte a Inglaterra a buscar al cretinizado muchacho; para explicar esto, Egoyan no se priva de insultar inteligencias con otros flashbacks igual de simplistas que los referidos. Todo esto, eso sí, bien compuesto (pero tampoco exageremos, que Egoyan no es Paradjanov en *El color de las granadas*).

Así las cosas, para contar una historia que —a juzgar por la solemnidad que acogota el asunto— se le antoja muy importante al señor Ego-yan (que aporta el toque "progre" y "complejo" al hacer que el asesino ayude a que la chica aborte, mientras las puertas abiertas que se ofrecen para la interpretación tienen la sutileza del Arco de Triunfo) se apela como único recurso al pictoricismo, aunque también hay algunos momentos que tienden al pictoricismo. **Javier Porta Fouz**

## LAS ESTAFADORAS

*Heartbreakers*

EE.UU., 2001, DIRIGIDA POR David Mirkin, CON Sigourney Weaver, Jennifer Love Hewitt, Gene Hackman, Ray Liotta, Jason Lee y Anne Bancroft.



Imagen decorativa: se ve un pato flotando en el agua; imprevistamente, sale un cocodrilo y se lo devora. Este es el único instante sorpresivo de esta comedia en la que los "gags" se adivinan a diez kilómetros (no hay nada de neblina ni de pericia para lograr que el espectador no vea los gruesos hilos supuestamente graciosos). Súmese a esto una alarmante falta de *timing* y de capacidad de síntesis y la presencia de dos actrices no nacidas para la comedia (Jennifer Love Hewitt, que todavía puede aprender, y Sigourney—¿un caso perdido para el género?—Weaver). Ni Ray Liotta y sus cuatro líneas guarangas pero rápidas, ni el encanto de Jason Lee (*Chasing Amy*, *Mumford*) compensan este otro ejemplo subestándar de film de género. **Javier Porta Fouz**

## A FLOR DE PIEL

*Under the Skin*

REINO UNIDO, 1997, DIRIGIDA POR Carine Adler, CON Samantha Morton, Rita Tushingham, Claire Rushbrook y Stuart Townsend.

La ópera prima de Carine Adler combina los códigos del cine de Mike Leigh en su vertiente más desesperanzada (*Naked*, *La vida es formidable*) con la mirada irónica y sarcástica de los *british films* de Stephen Frears (*Sammy y Rosie van a la cama*, *Ropa limpia... negocios sucios*). *A flor de piel* es una película de mujeres—una madre que acaba de morir y dos hijas ciclotímicas y al borde del suicidio que no pueden olvidar la figura de la progenitora—y una historia que transcurre entre monoblocks y camastros desvencijados. Adler jamás concede momentos de felicidad al espectador y está bien que sea así. Samantha Morton (antes de *Dulce y melancólico* de Woody Allen) y Claire Rushbrook (la hermana blanca de *Secretos y mentiras*) interpretan

a las conflictivas hermanas. Pero la mayor sorpresa que depara *A flor de piel* es el retorno de Rita Tushingham, la flacucha del Free Cinema, en el rol de la madre, que reaparece una y otra vez para seguir alterando la vida de sus hijas. **Gustavo J. Castagna**

## NUESTROS AÑOS DORADOS

*The Golden Bowl*

FRANCIA, 2000, DIRIGIDA POR James Ivory, CON Nick Nolte, Uma Thurman, Jeremy Northam, Kate Beckinsale y Anjelica Huston.

No parece haber demasiadas dudas sobre la existencia de un estilo Ivory (que incluye, entre otros, a su productor Merchant y a su guionista Ruth Prawer Jhabvala): el acento en el bombardeado concepto de la "adaptación" literaria, el lujo de los ambientes, actores en tonos sutiles, el lento pero persistente crecimiento en la intensidad de los sentimientos. Cuando todo sale bien, en especial a partir de la última de las características apuntadas, el equipo Ivory logra, por ejemplo, *Lo que queda del día* o *La hija del soldado nunca llora*; obras sentidas, contenidas, emotivas. No es el caso de *Nuestros años dorados*, por lo menos por cuatro motivos. 1) Algunos sentimientos están fanáticamente claros y desde el principio. 2) Otros se parecen demasiado a los comportamientos fríos aunque sanguíneos de Winona Ryder y Daniel Day Lewis en *La edad de la inocencia* y pierden en la comparación: la aparentemente torpe pero efectiva manipulación de Maggie (Beckinsale) y la falta de coraje de Amerigo (Northam) son solo estructura ósea. 3) Uma Thurman trabaja un registro tan intenso que roza la gesticulación simiesca. 4) Los ambientes están por delante de los personajes y de la propia mirada narrativa de Ivory, cuya secreta pasión, presente en otras de sus películas, aquí ni se vislumbra. **Javier Porta Fouz**

## GOYA, LUCES Y SOMBRAS DE UN GENIO

ESPAÑA, 1999, DIRIGIDA POR Carlos Saura, CON Francisco Rabal, Maribel Verdú, José Coronado, Eulalia Ramón y La Fura dels Baus.

Saura filmó una instalación goyesca en lugar de una película sobre el artista de *La maja desnuda*. ¿Está bien o mal su elección estética? Depende de las inquietudes de cada espectador. La vida de Goya, según la óptica de un ex realizador prestigioso como Saura y de un iluminador, a esta altura, grosero y chirriante como Vittorio Storaro, merecía ese arriesgado tratamiento, demasiado

cercano al audiovisual decorativo y al manierismo exacerbado en la puesta. Entre la sordera de Goya-Rabal, las imágenes del pintor de joven y de viejo en un mismo plano, el vestuario colorinche, el toque *fashion* que propone La Fura dels Baus en sus recreaciones de la obra del artista y con ese gusto horrible que ha manifestado Saura en los últimos años (que tiene a *Tango* como otro ejemplo elocuente), los resultados son soporíferos, pretenciosos. Este atentado estético contra el cine recuerda a los perpetrados por Peter Greenaway, otro pintor frustrado que a partir de esta película tiene un competidor nacido en España, un ex director de cine que en algún momento de su trayectoria fue respetado y admirado por críticos y espectadores incondicionales. Y sí, *Goya, luces y sombras de un genio* no es ni un buen ni un mal film. Es una película *fea*. **Gustavo J. Castagna**

## EL CUERPO

*The Body*

EE.UU., 2001, DIRIGIDA POR Jonas McCord, CON Antonio Banderas, Olivia Williams, Derek Jacobi y John Wood.



Una película que se bifurca entre el amor a sus personajes (algo que la hace interesante) y el relato estéril que lidia con el thriller, mezclando religión con política y violencia, generando un producto comercializable a partir de una propuesta original (el cuerpo de Cristo parece haber sido encontrado) y una tesis interesante (las instituciones religiosas solo pueden sobrevivir a partir de pactos que garanticen la explotación comercial, el negocio de la fe). Realizado con oficio y cierta melancolía derivada de la duda—motivo que moviliza sus segmentos más lúcidos—, estamos ante un film de personajes que terminan atrapados en un conflicto solemne que los supera y los deja encorsetados. Una lástima: perdemos la posibilidad de disfrutar de una película que todavía no comenzó y que, paradójicamente, se jacta de estar concluyendo. **Federico Karstulovich**

**CHA CHA CHA**

ESPAÑA, 1997, DIRIGIDA POR Antonio del Real, CON Eduardo Noriega, Ana Álvarez, María Adán y Jorge Sanz.

¿Recuerda usted *Teatro como en el teatro*, de Nino Fortuna Olazábal con Carucha Lagorio? ¿Recuerda las comedias de Darío Vittori? Si no las recuerda, ahí está *Cha cha chá*, que es eso pero hablado en español, ese idioma que separa a peninsulares y americanos. Todo está desaprovechado: el *timing* de Jorge Sanz, la capacidad de Eduardo Noriega, las piernas, la cara, la espalda, la frente, la boca, los senos y los apabullantes etcéteras de Ana Álvarez. Su paso por los cines fue tan breve como su memoria.

Leonardo M. D'Espósito

**BLOW, PROFESION EN PELIGRO**

Blow  
EE.UU., 2001, DIRIGIDA POR Ted Demme, CON Johnny Depp, Penélope Cruz, Cliff Curtis, Ray Liotta, Jordi Mollá y Franka Potente.



*Blow* recrea el camino de ascenso y caída de un importante narcotraficante: George Jung, el hombre que prácticamente de la nada inventó un mercado para la cocaína a fines de los 70 gracias a sus contactos con el colombiano Pablo Escobar. Johnny Depp, actor que alterna trabajos interesantes con otros –como este– que están en la vereda opuesta, es el encargado de personificarlo. Penélope Cruz, actriz que está a un paso de arruinar su carrera de manera definitiva con sus papeles de “mujer latina en Hollywood”, es Mirtha, esposa del narco y cocainómana empedernida. Juntos ofrecen un espectáculo a tono con el resto del film: ensordecedor y absolutamente trivial, con una desafortunada indecisión entre la parodia y la gravedad. Film malogrado por todos los costados, con una puesta en escena elíptica que pierde de vista varios de los puntos más interesantes de la historia, *Blow* termina imponiéndose como un desquicio con poca gracia. Por suerte durante la primera

media hora participa la siempre precisa actriz alemana Franka Potente y la banda de sonido ofrece un repertorio de temas más que apropiado. Un par de oasis en medio de la nada. **Diego Brodersen**

**DR. DOLITTLE 2**

EE.UU., 2001, DIRIGIDA POR Steve Carr, CON Eddie Murphy, Kristen Wilson, Raven-Symoné, Kyla Pratt y Denise Dowse.



Remake de la película de 1967 dirigida por Richard Fleischer –que a su vez era la remake de un mediometraje alemán de 1928 (¡cómo me gustaría ver esa versión!)– *Dr. Dolittle* es la historia de un médico que posee el don de hablar con los animales, los cuales al estar personificados se convierten en comediantes peleándose por tener la mejor réplica. Incoherente por donde se la mire, la película es irresistible. Pero a diferencia de la primera versión con Eddie Murphy, los guionistas quieren poner un poco de seriedad. Cada segundo de seriedad es una tontería y, en cambio, cada chiste retoma el camino que la película no debió haber abandonado. ¿Cómo puede ser ecologista un film que para defender a los animales los hace actuar como humanos? Pero basta, cada segundo serio de esta nota es una pérdida de tiempo. Esta película no es el plato fuerte de la temporada pero los desafío a no morirse de risa cuando dentro de un año la den una y otra vez en cable.

Santiago García

**ANTEOJITO Y ANTIFAZ**

ARGENTINA, 1973-2001, DIRIGIDA POR Manuel García Ferré.

Esta pequeña crítica es para decir que la película que se estrena con bombos y platillos inmediatamente será reconocida por los padres de los chicos de cinco a ocho años para los que está dirigida. Es el largo de 1973 *Mil intentos y un invento*, anterior

a *Trapito*. Lo mejor de la película es el cuento de *El pararrayos*, básicamente por la calidad de los dibujos (creo que de Matejka) más que por la moraleja medio confusa de la película. Nada más: parece que para no perder un año, García Ferré desempolvó literalmente este film precario que casi todos han olvidado. La cosa es no perder el negocio. Ojo: es un film hecho para la mentalidad de fines de los 60, y no ha envejecido bien. Más bien retrógrado, pero después de *Manuelita y Pantriste*, permite ver la coherencia de uno de los pocos autores argentinos, a la vez un ejemplo de que un film de autor no necesariamente es buen cine. **Leonardo M. D'Espósito**

**¡VAN VAN, EMPEZO LA FIESTA!**

ARGENTINA-CUBA, 2000, DIRIGIDA POR Liliana Mazure y Aarón Vega, CON Van Van.



Más allá de unas insuficiencias de imagen que no es ocioso señalar (ni remarcar) en un caso como este, hay algo del tono de *¡Van Van, empezó la fiesta!* que contagia y entusiasmo de verdad. Si hay aquí mucho más para escuchar que para ver no solo es porque el supercombo capitaneado por ese pícaro Don Juan Formell suena cada día mejor (más sensual y arrebatado, más entrador y diverso), sino porque además no se nota suficiente planificación y los recursos de puesta de cámara se repiten una y otra vez. Los directores parecen haber capturado lo que tenían a mano, que no es poca cosa, y el trabajo fino de la película descansa sobre la banda de sonido, labrada hasta el menor detalle. De todos modos, con esa disposición desigual de los recursos alcanza no solo para atender a los Van Van en concierto y repasar las tres décadas de historia de la banda, sino también para escuchar a las voces que se alzan por detrás de la música: los dichos de un puñado de alegres inimputables que hasta dejan en evidencia con su vitalidad los despropósitos que se amontonan a uno y otro lado del choque Cuba-EE.UU. **Eduardo Zuleta**

# DE UNO A DIEZ

LOS ESTRENOS DEL MES SEGUN LOS CRITICOS

	MARCELO PANOZZO EL AMANTE	JORGE BELAUNZARAN 3 PUNTOS	MOIRA SOTO RADIO MITRE	JORGE CARNEVALE NOTICIAS	GUSTAVO J. CASTAGNA EL AMANTE	MARTIN PEREZ PAGINA 12	MARIA NUÑEZ SIN CORTES	DIEGO LERER CLARIN	
EL GUSTO DE LOS OTROS	8	8	8	8	7	7	9	9	8,00
LA COMUNIDAD	9	8	9	6	9	8		6	7,86
LA LIBERTAD	9	4	9		7	9	7	9	7,71
LOS DESTINOS SENTIMENTALES	8	8		7	7		8		7,60
A FLOR DE PIEL		6	7		7	7		7	6,80
EL VIAJE DE FELICIA		8		7	5				6,67
EL JARDIN DE LA ALEGRIA	4	8	7	6		6	9	5	6,43
GOTAS QUE CAEN SOBRE ROCAS CALIENTES	7	6	7	7	5		4	6	6,00
LAS ESTAFADORAS		6	6	6		5	6	6	5,83
NUESTROS AÑOS DORADOS		7	7	6		5		4	5,80
BLOW		5		6			7	5	5,75
ROSARIGASINOS		6	7	5	5	5	4	5	5,29
¡VAN VAN, EMPEZO LA FIESTA!	6	8	3		3		5	6	5,17
GOYA		5	3	6	2	4	6		4,33
EL CUERPO		2					3	4	3,00
DULCE NOVIEMBRE		3	2	3		3		3	2,80

# ¡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](mailto:amantecine@interlink.com.ar)

\_\_\_\_\_  
APELLIDO Y NOMBRE

\_\_\_\_\_  
CALLE

\_\_\_\_\_  
NUMERO

\_\_\_\_\_  
PISO

\_\_\_\_\_  
DPTO.

\_\_\_\_\_  
COD. POSTAL

\_\_\_\_\_  
TELEFONO

\_\_\_\_\_  
CALLE LATERAL 1

\_\_\_\_\_  
CALLE LATERAL 2

\_\_\_\_\_  
LOCALIDAD

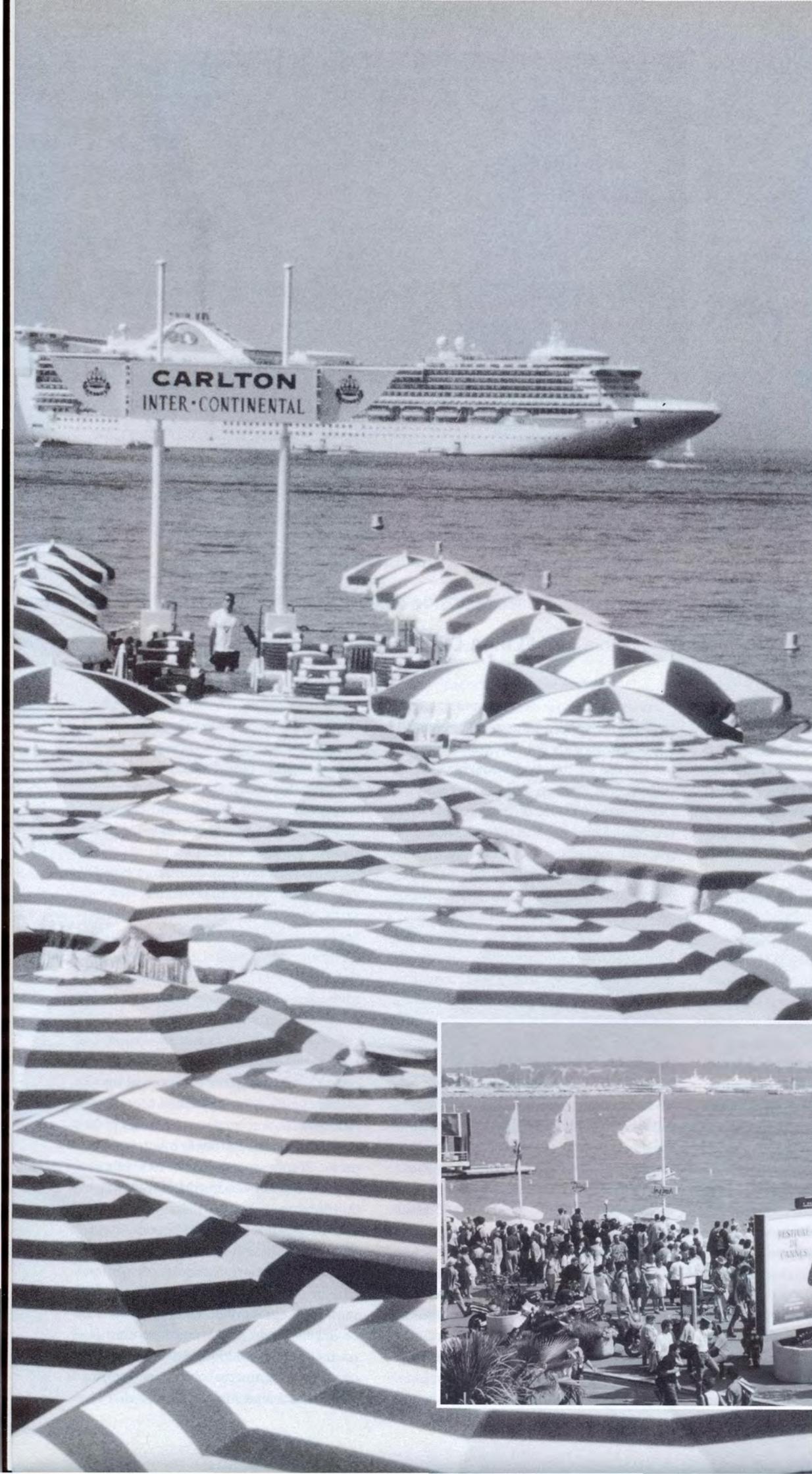
\_\_\_\_\_  
PROVINCIA

\_\_\_\_\_  
PAIS

# Cannes 2001

★  
★  
★  
★  
★





# Maestros y aspirantes

Sin apartarse (casi) de lo esperado y lo debido, este año el festival decidió premiar a un cine anticuado pero astuto y, al mismo tiempo, sirvió para tomar lecciones de categoría con los grandes directores de hoy día. **por FLAVIA DE LA FUENTE y QUINTIN**

Si hay que hacer caso a los ecos mediáticos que despertó Cannes, las dos películas más importantes del festival fueron *La habitación del hijo* de Nanni Moretti y la versión aumentada de *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola. Lo que no habla de un año muy interesante. Menos aun si la otra película consagrada fue *La pianista* de Michael Haneke con sus tres premios oficiales, un número excesivo a todas luces.

La ganadora de la Palma es una película irrelevante pero se inscribe en la tradición de los últimos años de Cannes, en los que un film europeo de un director de mediana edad y trayectoria se convierte en la vedette de la muestra aun antes de que esta comience. Ocurrió en el 98 con *La vida es bella* de Benigni, en el 99 con *Todo sobre mi madre* de Almodóvar y en el 2000 también con *Bailarina en la oscuridad* de Lars von Trier. Finalmente dos se llevaron el premio mayor, las otras estuvieron cerca (la derrota de Almodóvar provocó el mayor alboroto de los últimos tiempos), pero todas acapararon los titulares. Este año, lo de Moretti fue una vuelta olímpica, o mejor, un triunfo por *walk over*, como si sus rivales no se hubieran presentado. Todo estaba tan cantado que Moretti, por lo que cuentan los periodistas que lo entrevistaron, solo se preocupaba por Haneke aunque en la alineación había nombres que imponían respeto. Las cuatro películas mencionadas compar-

ten su carácter de producto europeo que apunta tanto a los premios como al gran público (de las tres que concluyeron su carrera, dos se llevaron además un Oscar e hicieron excelentes recaudaciones) y otra característica curiosa. Son películas sobre familias, y más específicamente sobre padres o madres. En dos hay un hijo que muere, en las otras es el progenitor el que lo hace, pero para salvar justamente a su descendiente. La de Almodóvar y la de Moretti tienen una estructura casi calcada: la muerte de un adolescente varón y la reconstrucción del entorno familiar tras la pérdida y el dolor que le sobreviene (siempre en primer plano). Que la de Moretti sea exactamente una familia tipo y la de Almodóvar menos convencional es lo menos importante: lo que cuenta, mucho más que la pareja, es la relación filial, el duelo, la reparación. En las otras dos es el sacrificio lo que las estructura, pero en todas los protagonistas adultos atraviesan, a partir de que el conflicto se desencadena, por la más absoluta castidad. Es un tópico de uso en las sociedades industriales (y de las clases más acomodadas de Occidente en general) que el peor dolor de un ser humano es el que sobreviene a la muerte de un hijo (que hay que sacrificarlo todo para evitarles el padecimiento a los vástagos es casi equivalente). Explorar ese cliché ha pasado a ser la fórmula ganadora para ir a Cannes. La experiencia

acumulada hace pensar que no hay una emoción que pueda ser transmitida con más facilidad a la platea en estos días. En el film de Almodóvar, Cecilia Roth lo enunciaba explícitamente cada diez minutos. Que Moretti haya descubierto la fórmula es curioso. Sobre todo porque, además de usarla, ha modificado todo su sistema cinematográfico para hacerla más efectiva. Hasta ahora, la característica de los films de Moretti era la dispersión, la salida digresiva, incluso cierta anarquía en el relato. Esta vez todo transcurre linealmente, como indican los manuales. Pero eso no es lo único: Moretti se interna en terrenos que su asepsia ante lo sexual le vedaba: en una de las escenas que elige para mostrar la felicidad del matrimonio antes del accidente en el que el hijo pierde la vida, Moretti y Laura Morante están en la cama y comienzan una relación sexual. Se descubre entonces una teta de la mujer. El momento es tan brusco, está tan torpemente filmado que Moretti parece estar intentando que la belleza de Morante resalte lo más posible. Pero el pudor estético de un cineasta se nota sobre todo en la negativa a usar determinado tipo de planos. Uno de ellos es la escena imaginaria, el pensamiento representado en la pantalla. Y en *La habitación del hijo*, Moretti pone en escena al chico haciendo jogging a su lado cuando ya ha muerto, obrando en contra de lo que hasta aquí fue su escritura cinemato-

gráfica. Si Moretti se permite agregar estos recursos efectistas, su mutación como director se complementa suprimiendo otros. En primer lugar, su personaje no es ya un neurótico ostensible. Tanto que se ha pasado al otro lado vistiéndose de psicoanalista. Este Moretti personaje tiende ahora al equilibrio, a la ecuanimidad, a la medida. Pero, como ocurre con Woody Allen, el interés de su persona cinematográfica es directamente proporcional a su neurosis. Puestos a filosofar, en cambio, ambos son un poco embajadores del lugar común, intelectuales de intelecto dudoso, voceros de un saber vulgar que aspiran a ver plebiscitado. Más extraño aun, Moretti ha abandonado incluso las alusiones a la política italiana, su fervor de izquierdista desengañado pero aún activo, para llamarse a silencio en la materia justo cuando Berlusconi acaba de reasumir el gobierno de su país, después de elecciones tan previsibles como el triunfo de Moretti en Cannes. En el segundo episodio de *Caro diario*, Moretti se burlaba de la manía de sus contemporáneos por hacer de los hijos los monarcas absolutos de la casa. Después de su reciente paternidad podría suscribir esa frase que pronuncian tantos padres tardíos, "tener un hijo te cambia la vida". En su caso, es rigurosamente cierto: el acontecimiento llegó incluso a cambiarle la manera de hacer cine. La mala fe de las frases hechas nunca tuvo una verificación más elocuente.

Aun los partidarios de la película de Moretti reconocieron que los films premiados en el festival aportaron poco de novedoso o digno de un verdadero entusiasmo. Y hasta los adjetivos fueron mesurados. Las fábulas edificantes sobre la clase media sensible convencen a medias y no perduran. Tal vez por eso los elogios más encendidos fueron a parar a la reaparición de *Apocalypse Now*, una antigua Palma de Oro, mucho más prestigiosa de lo que llegará a ser *La habitación del hijo*. Hasta Liv Ullmann, la presidenta del jurado, hizo una mención enfática sobre la importancia del acontecimiento antes de anunciar los premios, una mención que incluso tenía un matiz de desmerecimiento hacia los films que tuvo que juzgar. Pero con todos sus fulgores y su oportuna descripción de la guerra como espectáculo, la película de Coppola (en cualquiera de sus versiones) está lejos de ser una obra maestra y está más cerca de la grandilocuencia que de la grandeza, más orientada al impacto que a la profundidad. Y su cinismo ciertamente avanzado para la época se combina con la megalomanía del director para construir una exaltación de la guerra y los guerreros. Tiene, ciertamente, un lugar en la historia del cine, pero su luz de neón no ilumina precisamente el futuro. Festejarla del modo obsecuente con que se lo hizo en Cannes tiene mucho de reaccionario fetichismo.

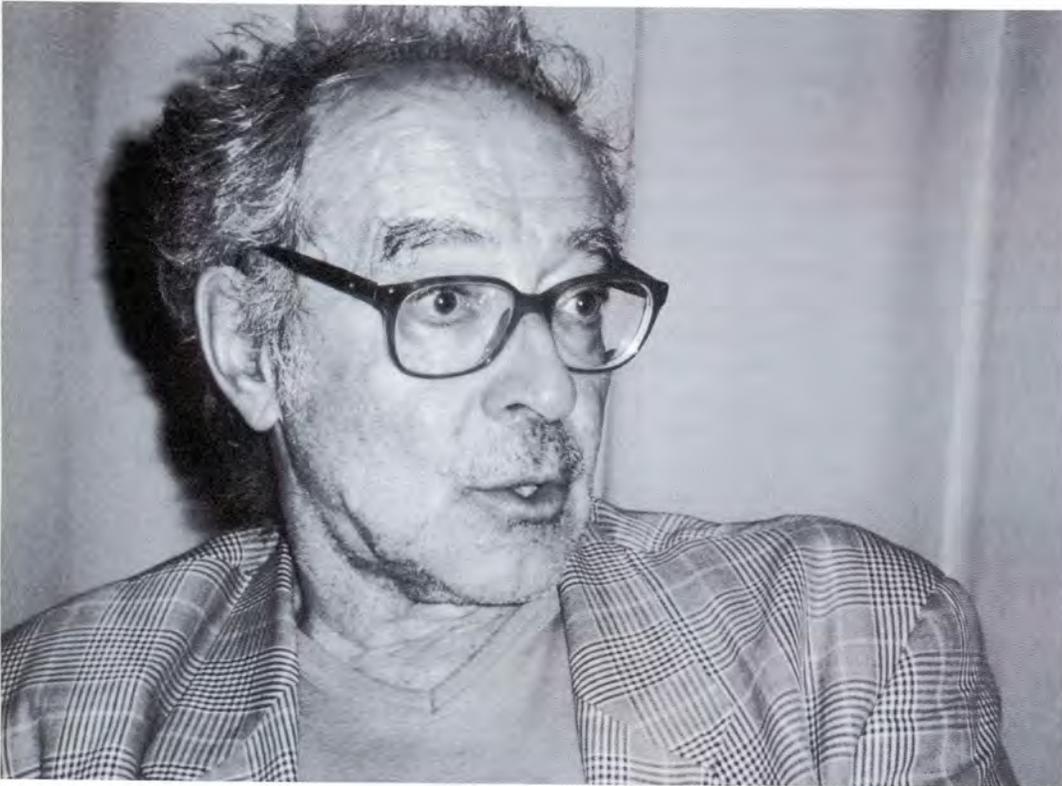
¿Quiere decir esto que no hubo buenas películas en Cannes? No, por el contrario. Directores notables como Godard, Oliveira, Tsai Ming-liang, Hou Hsiao-hsien, Imamura, Sokurov, Rivette se presentaron en competencia con películas notables, acordes con su fama. Fueron injustamente ignoradas por Ullmann y su jurado, que produjeron un Palmarès rayano en el desatino, que incluyó un solo film (*Mulholland Drive* de David Lynch) de verdadera categoría. Los Straub, Ferrara, Claire Denis también brillaron sobre el resto en secciones paralelas. Pero el fallo del jurado apuntó en otra dirección: la de un cine anticuado, apoyado en el guión, la psicología y la actuación, reacio a la ambigüedad, la experimentación y la crítica. Un cine demasiado cómodo y ni siquiera fresco o talentoso.

Pero más allá de la elección del jurado, es cierto lo que muchos señalaron: no hubo

en Cannes grandes novedades, films sorprendentes, nombres para retener en el futuro. Entre los recién venidos, se señaló apenas a *El huérfano de Anyang* del chino Wang Chao (film que no vimos) y a *La libertad* como debuts promisorios. Si Cannes se toma como el reflejo de la producción mundial más destacada, queda la sensación de que fuera de lo que ya ha consagrado, el cine actual tiene poco que ofrecer. Pero es probable que la hipótesis anterior sea falsa, que el cultivo de la elite que Cannes se propone ser esté desencaminado. El festival busca determinado tipo de películas, privilegia el acabado fino, el film-concepto que define claramente sus objetivos aunque estos sean irrelevantes, casi de la misma manera en que lo hace Hollywood, aunque el universo de búsqueda sea diferente. Pero el proceso de elección genera un efecto secundario sobre el resto de la producción mundial, establece parámetros, porque las películas que el festival elige reciben una atención extraordinaria, se venden mucho más fácilmente en el mercado internacional y marcan la temporada de estrenos no hollywoodenses en muchos países. Pero es un arma de doble filo. Porque el festival debe estar a la altura de los mecanismos de marketing que genera, ofrecer productos que sostengan la apariencia de pertenecer allí. Así es como se genera la combinación habitual de grandes nombres (que aseguran el brillo en la fachada) y obras apenas correctas de aspirantes que vienen a llenar los casilleros geográficos preestablecidos pero que, en general, no se caracterizan por la personalidad, por una búsqueda estética autónoma. Aun una sección como la Quincena de los Realizadores, que intenta consolidar una mirada con otras bases, padece, como el resto de los festivales del mundo, el efecto Cannes: la obligación de pensar diez veces antes de incluir una película que tenga méritos singulares pero parciales, que no logre atraer la atención (casi invariablemente distraída) de críticos y compradores, que corra el riesgo de generar desconcierto o indiferencia. Porque lo que se espera para ofrecer a la audiencia mundial son films como los de Moretti, Haneke y los Coen: films claros y astutos, definidos, logrados en sus modestos y limitados propósitos. ▀

# Treinta minutos con la leyenda

OK, sucedió. Estuvimos con él. Fue un diálogo breve y amable; aleatorio, casi. Godard fue a Cannes a presentar en competencia su *Eloge de l'amour* y a buscar financistas para su próxima película. Y a decir que se siente más joven que todos ustedes.



En el pressbook de *Eloge de l'amour* hay una entrevista con Godard que termina con esta pregunta: "En *Alphaville*, alguien le dice al personaje de Lemmy Caution: 'Lo que vivirá ahora será peor que el infierno: se transformará en leyenda'. ¿Se puede decir lo mismo de usted?". Godard responde: "Es cierto y eso es lo que me molesta, la distancia que hay entre esa leyenda, lo que se muestra del exterior y lo que vive en mi interior". Lo notable es que todo el mundo lo sabe, pero no hay nada que hacer. Entrevistar a Godard es compartir un rato con la leyenda intentando, mientras se desarrolla la charla, atisbar dentro de la esfinge. Pero hay algo de sorpresa: Godard parece afable y más bien tímido. Habla en voz muy baja, demuestra cierta fatiga, se muestra sincero. Para romper el hielo le contamos que conocimos a Anne-Marie Miéville en Rotterdam y nos referimos a ella como su mujer. Godard nos corrige: "No es mi mujer, es mi amiga". Le comentamos sobre el Festival de Buenos Aires y, de pronto, recuerda que estuvo en la ciudad en los cincuenta: "Me vienen a la memoria esos carteles que decían 'Perón cumple, Eva dignifica'". Lo invitamos a venir al festival y sacude la cabeza: "Es muy lejos y, además, no me gusta mucho viajar. Es muy pesado llegar al hotel y que me hagan firmar el libro de huéspedes famosos, que me hagan recepciones oficiales... Debería haber un propósito definido..." Y luego, las preguntas más formales, para aprovechar el breve tiempo acordado.

**¿Qué importancia le otorga a la Historia con mayúscula en el cine?**

La misma que a la historia con minúscula, la gran historia, la pequeña historia. Pero, en general, el cine que tiene una relación con lo que se llama "factual", con tal o cual acontecimiento, como el cine que hacía Costa-Gavras, no es algo muy interesante. Puede interesarles a los historiadores. Pero los historiadores escriben, no aman mucho las imágenes, solo como ilustración, como documento. No miran la calle, no miran los viejos films. Es por eso que yo hablo de la "verdadera historia" que todavía no ha sido contada. La gente no tiene un sentimiento histórico de su existencia. Hace poco me di cuenta de que, como nací en 1930, mi padre y mi madre no habían visto más que films mudos antes de mi nacimiento. Nunca había pensado en eso. Yo lo llamaría un sentido histórico.

**Hay una frase de su film que se repite mucho y que dice: un joven o un viejo se reconocen inmediatamente, pero un adulto necesita de una historia. ¿Cómo se aplica al cine?**

El cine no es muy interesante como adulto. Las películas interesantes son las primeras o las últimas, como en el caso de Oliveira, pero las del medio son las menos interesantes. Como un adulto, necesitan una historia en el sentido más banal, la de un hombre que encuentra a una mujer, etc. Hubo un momento en Hollywood en el que no era tan así, en *Aleluya* de King Vidor, en la comedia musical, en ciertos westerns. Pero después fue cada vez más eso. Las tres cuartas partes de las películas deberían comenzar allí donde terminan, son films adultos, es decir poco interesantes, que necesitan de esas historias.

**Se lo nota tal vez un poco más optimista...**

Más calmo, diría. Sí, a mi edad es normal. Menos nervioso, me hace mal ponerme nervioso.

**¿En las películas?**

No, en la vida... pero en el cine también. Es demasiado cansador.

**Tal vez, *Eloge de l'amour* sea más simple que sus últimos films...**

Yo no diría que es más simple...

**Al menos no hay tres bandas sonoras simultáneas...**

En ese sentido sí, es más audible. Pero no me parece nada simple. Si lo ven de nuevo en unos meses verán un film diferente. Tiene una complejidad diferente de la de *Forever Mozart*, por ejemplo, en la que la complejidad era un poco mecánica, cuantitativa podría decirse, no estaba a punto.

**¿Reflexionó sobre eso?**

No, surgió. La película demoró mucho tiempo, se hizo por pedazos. Cambió mucho desde que la pensé. No sabía lo que iba a hacer. Había un guión, pero Anne-Marie Miéville me dijo que era muy malo. Y si ella me lo dice... Tenía razón, hubo que comenzar de nuevo.

**¿Cuándo adquirió su forma definitiva?**

Sobre el final, en el momento del rodaje. Hicimos la primera parte en febrero, pero pudimos continuar recién en septiembre. No encontraba el actor ni la actriz. Se hizo poco a poco, como una novela, como la tercera novela de Conrad. Conrad había escrito dos novelas, la segunda ocurría treinta años antes que la primera. Cuando empezó la tercera, que ocurría aun antes, le tomó veinte años terminarla. Hizo otras cosas en el medio. Yo también hice otras cosas, como actuar en la película de Anne-Marie (*Après la réconciliation*). Eso me ayudó a madurar un poco la película. Tenía muchos metros filmados pero no sabía muy bien qué hacer.

**¿Cómo le resultó hacer de actor, de verdadero actor, no simplemente aparecer en el film?**

Con Anne-Marie fue formidable. Sí, fue un verdadero trabajo de actor.

**¿Le pareció buena su actuación?**

Sí, estuve bien. Pero además me sirvió para verme como personaje o como actor, de una manera exterior, sin preocuparme por mi persona ni por mi aspecto físico.

**¿Qué buscó en los actores de *Eloge de l'amour*?**

Algo, tal vez no mucho, pero que fuese verdadero.

**En la película, el protagonista no sabe si quiere hacer una película o una novela o una obra musical...**

Sí, no quería que se tratase de un cineasta, sino de un artista con un proyecto indefinido.

**En el film aparece la Orquesta Roja...**

Sí, era una organización comunista de resistencia. Claro, se muestra el Mar Rojo, y como se escucha música, es La Orquesta Roja (*sonrisa*). Es una historia muy conocida en Francia. Yo leí mucho sobre este período. Desde el punto de vista del guión venía bien. Hubo un best-seller sobre el tema, de Dominique Lapierre y Larry Collins, después hicieron una película en Estados Unidos sobre una falsa red creada por los ingleses para infiltrarse en la inteligencia alemana y convencerlos de que el desembarco sería en otro lado. Incluso denunciaron gente propia para lograr verosimilitud ante los alemanes. Incluso había un francés que era un triple

agente... Me documenté muy bien, conocía los detalles históricos y no quería que alguien pudiera decir que es todo falso, que no se sostiene.

**A los americanos no les va a gustar mucho...**

Hay muchos americanos (del norte), son muchos, como 300 millones, ni más ni menos que los rusos o los argentinos.

**Pero en el film no habla mal de los rusos ni de los argentinos...**

En un momento hablo mal de los americanos, también hay un periodista americano que habla de Kosovo, es un buen americano. Y es un verdadero periodista americano que se exilió en la época de Reagan.

**¿Por qué aceptó venir a Cannes en competencia?**

Para hacer conocer un poco el film y tal vez encontrar a una o dos personas que inviertan en mi próxima película, lo que desde hace cuarenta años constituye mi mayor problema. Si no vengo, a lo mejor nadie se interesa en mis proyectos...

**¿Es verdad?**

Absolutamente. Sí, tengo que ver a una persona de la televisión francesa, que nos ayuda a Anne-Marie y a mí, que me dijo que sería bueno venir a Cannes. Si no, no hubiera venido. Pero quiero aprovechar la presencia del film en competencia de una manera honesta. Es mi medio de vida. Es normal, aunque lamentablemente un poco que todo haya cambiado desde hace 40 años.

**¿En qué sentido?**

Todo cambia. Buenos Aires debe haber cambiado también en cuarenta años... Hablando de Buenos Aires, me gusta mucho Borges.

**A nosotros también, pero no nos imaginamos a Borges por acá...**

Es posible, pero yo represento hoy un último resto todavía vivo de una cierta esperanza que había en el cine hace cuarenta años, con el neorrealismo italiano, la Nouvelle Vague. Oliveira es distinto, hace algo muy personal... Pero yo soy una especie de decoración, la parte viviente del museo y de vez en cuando me hacen el honor de invitarme. Pero, al mismo tiempo, es verdad. Nosotros nacimos en el museo, somos hijos del museo, aprendimos el cine de museo en el museo del cine. Teníamos 20 años, veíamos una película muda de 1918 y pensábamos que era actual. Aún hoy es así.

**¿Se siente viejo?**

En edad, un poco, sí. En espíritu, para nada... Me siento más joven que todos ustedes. ▀

# El mundo de Artur

Tiene un nombre parecido al de Aristarain y una película llamada *Un lugar en el mundo*. Pero su cine no se parece en nada al del director argentino. En realidad, no se parece a ninguna otra cosa y eso solo lo hace merecedor de nuestra atención.

Después de ver *Un lugar en el mundo* (versión rusa) suponíamos que Artur Aristakisjan iba a resultar un personaje algo excéntrico. Nos quedamos cortos. Su discurso es el de un verdadero lunático, pero de los que vale la pena escuchar.

## Contanos tu biografía...

No tengo una biografía. Cuando tenía 20 era un niño, era un inútil. Nací en el sur de Moldavia, ex Unión Soviética, en una pequeña aldea judía, aunque mi padre era armenio. Un lugar cargado de inteligencia por un lado y de fealdad por otro. Para una persona creativa es una fuente de inspiración. De chico tenía una especie de sueño recurrente: yo era un artista y me paseaban en una jaula por el pueblo. Luego supe que a Ezra Pound lo paseaban en una jaula, pero no era en un Estado totalitario sino democrático. Así que mi sueño es tener la misma suerte que Pound. Mi biografía, en el fondo, son mis fantasías.

## ¿Cómo llegaste a hacer cine?

Durante siete años me pasé yendo a Moscú para ver si me admitían en la escuela de cine. Siempre me rechazaban. Los exámenes los tomaban directores famosos que en cuanto me veían la cara decían: "No, no, este no". En 1988, año en el que se cumplió un milenio de la cristianidad en Rusia, se abrió una especie de curso para 20 tipos raros como yo, gente que tenía dieciséis años y ya había estado en la cárcel, cosas semejantes, a cargo de

un documentalista, que veía algo en estos personajes que había en la clase. El profesor era más extraño aun. Filmaba las cosas que nadie quería filmar, como a unos peregrinos en el Polo Norte que se ponían una especie de alas. Ninguno de los otros llegó a hacer películas. Yo no tenía dinero, así que era el único al que le permitían dormir en la escuela. Durante cinco años viví así, vendiendo lo que tenía. Mis padres me ayudaron mucho, pero fue una historia muy curiosa. Aunque eran muy intelectuales, vivían en la pobreza más absoluta, sin agua, sin electricidad. Un día, mi madre se cansó y decidió que debían emigrar. Fue a la embajada alemana y les contó que toda su familia había sido exterminada por los nazis, que sabía que había un programa para emigrar a Alemania para las víctimas y que la ayudaran. Le dijeron que verificar los datos llevaría tres años. Llegó a la casa desesperada. Entonces mi padre fue a la embajada alemana y les dijo que mi abuelo había muerto en Rumania, peleando para los nazis en la caballería. Lo recibieron con los brazos abiertos, le dijeron que era un héroe de guerra y que Hitler había creado en 1944 un fondo para los extranjeros que morían defendiendo al Reich y que aún estaba en vigencia. Preguntó cuánto tardarían en verificar los datos y le dijeron que dos días. Y efectivamente, en un par de meses emigraron y hoy viven en Nuremberg. Pero antes vendieron lo poco

que tenían y me lo dieron para que siguiera estudiando.

## ¿Cuándo hiciste tu primer largo?

Para graduarme en 1994. Es un documental llamado *Palms*, que fue al festival de Berlín. La película hizo carrera, así que pedí que me aceptaran en el sindicato de directores y me rechazaron. Pero apelé y me admitieron. Y la película ganó el premio al mejor film ruso del año.

## Siendo un tipo gracioso, ¿cómo hiciste una película tan trágica?

La manera en que una persona se comporta en compañía de otros es una ilusión. Nadie sabe cómo es realmente cuando está solo. La gente tiene la ilusión de que soy gracioso y amigable. Todo el tiempo nos engañamos y engañamos a los demás pretendiendo que somos distintos de lo que somos. En el cine hay algo que existe independientemente de la voluntad del director. Es un cuerpo transparente que tiene una vida propia. Mi película es el choque entre los cuerpos de los desposeídos y el director. El resultado me sorprende y no está en mi poder controlarlo. *Palms* fue un experimento sobre la manera en que los films nacen, a veces contra su voluntad. Cuando era chico me escapé de mi casa, y me encontré con viejos judíos a los que nadie quiere porque son viejos y locos. La patología judía me fascina. Uno de ellos era un fotógrafo que vivía en una especie de letrina, un cuarto muy oscuro. Había sido corresponsal en el frente durante la

Segunda Guerra. Compraba latas de película y las abría de modo que se velaban. Yo no entendía lo que hacía. Finalmente me lo explicó: "Invito a gente diferente y les pido que miren la película y me digan cuán expuesta está. Las personas que tienen una gran sensibilidad impresionan la película, de algún modo se fusionaban con ella". Mi experiencia cinematográfica comenzó allí. Truffaut y Visconti, esa gente, tenían esa sensibilidad que impresionaba sus películas. Más que química, era alquimia. El verdadero lenguaje del cine apela al alma, deja una huella en el alma, tiene efectos secundarios que no podemos calcular. Es paradójico, pero el cine se debería hacer para los ciegos, que lo captaran sin verlo, por la energía que tiene.

**Tu película tiene que ver con el cristianismo, incluso con el cristianismo primitivo.**

No me gusta especular con eso. No soy un verdadero creyente. Pero creo que a Dios no le importa lo que tenemos en nuestra mente. No se puede decir que somos creyentes, decirlo es un autoengaño que ayuda a vivir a la gente común. Me interesa la fe. Me gustaría saber lo que es. Los libros y la Iglesia no reflejan el sentido de la revelación. La cultura y la fe son contradictorias. En mi película no hay una ideología ni una intención en ese sentido. Quería mostrar los instintos de los seres humanos, como se muestran en una pequeña sociedad. La hermandad, el amor no son conocimientos sino instintos que viven en el ser humano. Cuando nació, el cristianismo era un instinto, pero luego fue recubierto por capas de cultura. No tiene nada que ver con lo que hay ahora. La Iglesia es un asunto de cultura cristiana, no de fe cristiana. Creyentes verdaderos hay muy pocos y para serlo deben estar aislados del mundo moderno, probablemente en un manicomio.

**¿La película podía haber pasado en otro lado o solo en Moscú?**

En cualquier lado, es una fábula o un cuento de hadas. Al principio, pensé en llamarla *María*, pero aludía demasiado al cristianismo. El título que tiene ahora indica justamente eso, que puede ser en cualquier lugar.

**¿Quiénes son los actores?**

Salvo una actriz y el líder de la comunidad que es bailarín, los demás son verdaderos marginales. Hice correr la voz de que había un refugio para los *homeless* y vinieron. Allí rodamos la película, recreando lo que ocurría realmente, como

las razias policiales. A la actriz la incluí porque me la encontré de casualidad y me dijo que estaba casada. Le pregunté si se había casado por amor o por dinero y me respondió que por dinero. Tanta honestidad me hizo convocarla.

**¿Y quién es la que hace de María?**

Una chica rusa muy infeliz. Es una víctima de la literatura rusa.

**¿Cómo?**

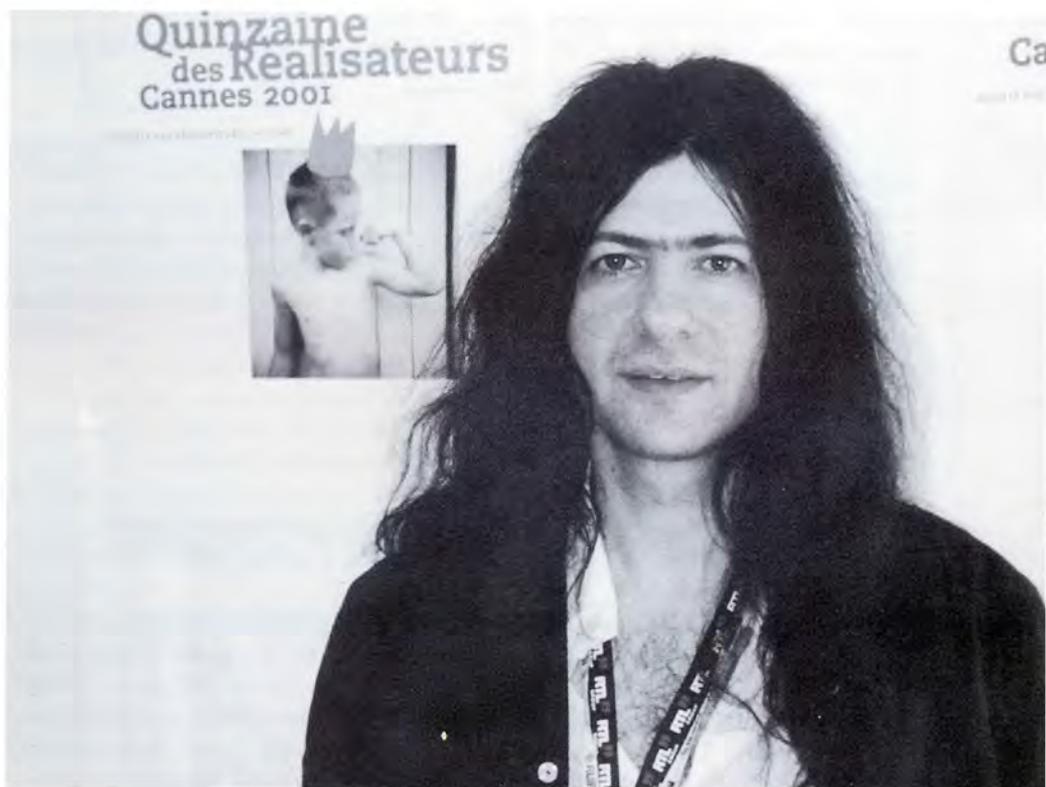
Muchas mujeres rusas leen demasiados libros, que las influyen más que la propia vida.

*(Aquí interviene Raisa, distribuidora del film y traductora de la entrevista).*

Por eso hay tantas mujeres rusas infelices, porque nunca encuentran algo semejante en la vida. A mí y a mis compañeras de la infancia nos ocurría eso. La literatura rusa es más grande que la vida.

**¿Y qué hace María ahora?**

Les lee libros de literatura rusa a los pobres y discapacitados. Es un alma pura. ■



# Diario canino

**Prólogo.** Seremos breves. Llegamos un día más tarde que de costumbre, mucho más cansados por el trajín del Festival de Buenos Aires, un año más viejos y ni siquiera más sabios. Además, teníamos más responsabilidades: no solo debíamos cubrir el festival para nuestros lectores sino elegir películas para Buenos Aires 2002 y hacer relaciones públicas para promover el festival. No pudimos hacer nuestros paseos por los *villages perchés* de la Costa Azul con nuestro amigo Gerry. Con él solo disfrutamos de un banquete provenzal en un restaurante situado en las afueras de Fayence (o sea, en el medio del campo) y mejor de los que acostumbramos concurrir de locales. Pero Mme. Jocelyne nos recibió con la cordialidad de siempre: ya somos de la familia. Frente a la dureza febril y la hostilidad de Cannes, nuestra anfitriona nos construye un refugio que nos hace soportar un trabajo por momentos insalubre.

## MIÉRCOLES 9 DE MAYO

La película inaugural de este año fue *Moulin Rouge* del australiano Baz Luhrmann que supo hacer *Strictly Ballroom*, una comedia colorinche sumamente simpática y una versión que no vimos de *Romeo y Julieta*, que algunos señalan como uno de los puntos más altos del kitsch contemporáneo. Esta prometía ser mucho más de lo mismo y, además, tenía el estigma de ser la película inaugural de Cannes (bodrio seguro). Así que no lamentamos demasiado haber arreglado previamente un almuerzo con Simon Field en Antibes. El almuerzo estuvo muy bien (salvo por la comida ya que llegamos tarde a todos los restaurantes con aspecto decente y terminamos en un "non-stop 24 heures", designación

La habitual crónica del festival más importante del mundo donde se relatan reencuentros con amigos, se evalúa la gastronomía del Viejo Mundo y, fundamentalmente, se vislumbran las películas que queremos ver en los próximos meses. ¿Llegarán?

francesa para alimentación de cuarta categoría). Lo que no estuvo tan bien fue perdersen la película, que aunque detestada por los franceses, provocó cierta admiración en el resto del mundo. Ya de vuelta en Buenos Aires, nos encontramos con las últimas ediciones de *Film Comment* y de *Sight and Sound*. Las dos tenían a la protagonista Nicole Kidman en la tapa, y en la primera de estas revistas, el confiable crítico americano Kent Jones presentaba el film como una obra maestra que marcaba un posible renacimiento del musical. Habrá que esperar el estreno porteño en agosto para salir de dudas.

Así que la única película que vimos el primer día fue *Pau i el seu germà*, que en catalán quiere decir *Pablo y su hermano*. El director, Marc Recha, había filmado *El árbol de las cerezas*, que estuvo en competencia en el primer Festival de Buenos Aires. Esa era mejor, más sencilla que esta historia inflada de una muerte familiar seguida de duelo y reparación con fantasma incluido que anticiparía la película de Moretti y marcaría un poco el tono fúnebre ma non troppo que viene impregnando los films que triunfan en Cannes últimamente. De todos modos, hay muy buenos momentos en la película: Recha sabe cómo filmar las montañas y la intimidad. Lo que es difícil es saber para qué lo hace.

## JUEVES 10 DE MAYO

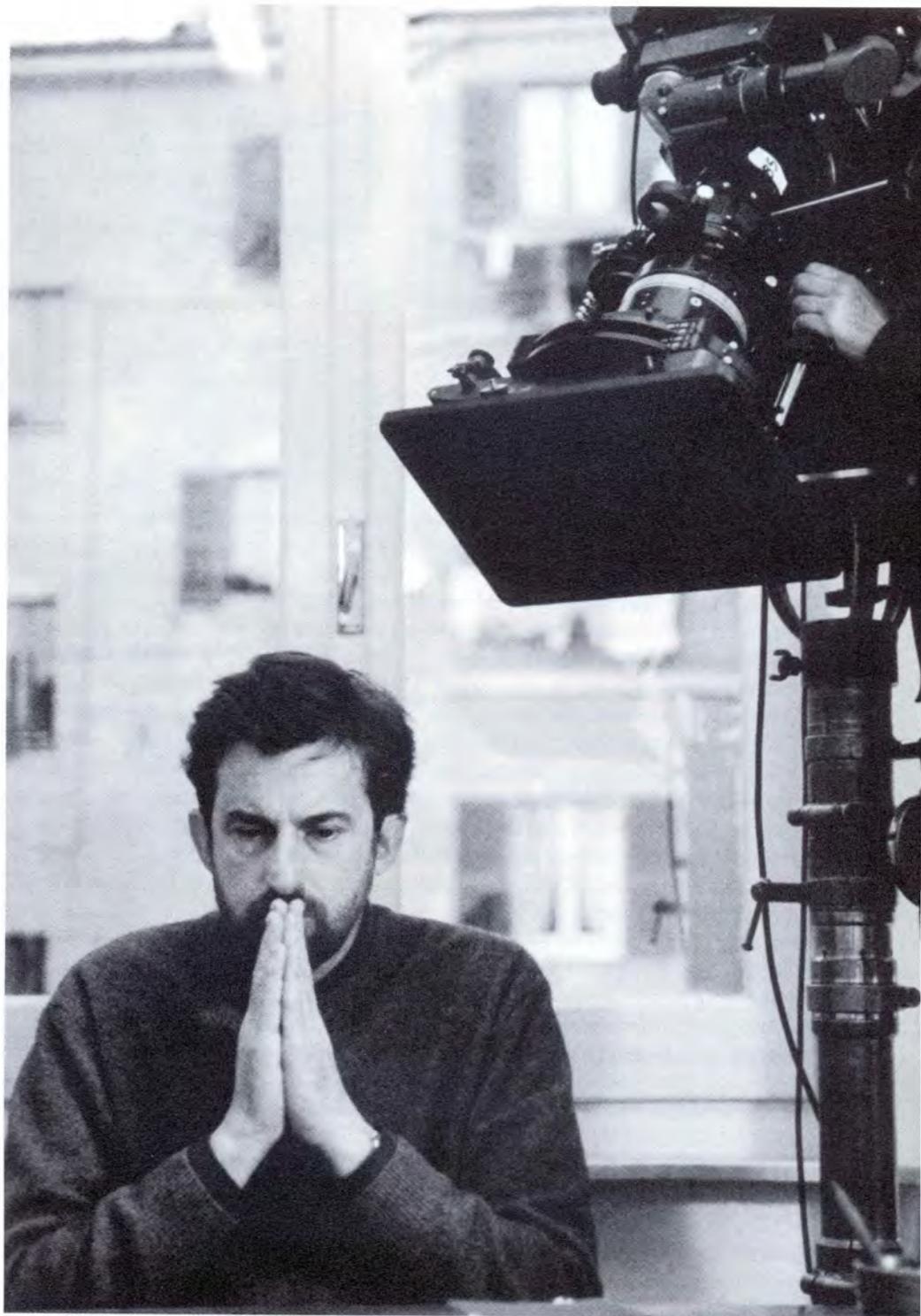
Para seguir en tema, empezó para Q con *Distance* de Hirokazu Kore-Eda (cuyo film anterior, *After Life*, ganó en el primer Festival de Buenos Aires). Esta es otra película de duelo y reparación. Esta vez se trata de la reunión de un grupo de familiares de los integrantes de una secta que se suicidó en masa después de cometer un atentado terrorista. Un vago misticismo y una cámara que intenta captar el espíritu (y a veces lo consigue) alimentan dos horas casi insostenibles. Es una de las películas más aburridas de los últimos años y, como el film de Recha, se integraría en un género que podría llamarse el fantástico pretencioso, que tuvo su ilustre precursor en Tarkovski (y en *Blade Runner* si se quiere), que pasó incluso degradado por algunas producciones nacionales de triste memoria, pero que hoy aparece diseminado en productos dudosos como *Matrix* o en la obra de los nuevos directores japoneses.

Por ejemplo, en Kiyoshi Kurosawa, cuyo último film *Kairo* vimos a continuación. Después de una extensa retrospectiva en la Sala Lugones, Q puede decir que conoce la obra del falso nieto de Akira. Lo que no puede decir es que lo entiende. F solo había visto *Charisma* hace dos años en Cannes y decidió retirarse. *Kairo* trata sobre el fin del mundo, suceso que acontece por la

acción de un virus de computadora que empieza por hacer aparecer fantasmas en la pantalla y termina convirtiendo a los usuarios en ídem. El esplendor visual de la película con sus maravillosos tonos blancos y la opresión creciente que produce en el espectador van parejos con la sospecha de que todo esto es un poco gratuito y actualiza una vez más la duda sobre el valor de este cineasta tan misterioso como impreciso. Y este es uno de los problemas de los directores que Cannes pone en foco últimamente. Transmiten una sensación de vaguedad o mejor de virtualidad, como si el cine se hubiera desprendido de cualquier relación con el mundo para transcurrir en una órbita paralela que no es exactamente un virtuosismo estéril sino más bien un objeto que despierta asociaciones débiles y oscuras a las que les falta potencia.

En el extremo opuesto de estas sutilezas prestigiosas se encuentra *Fah Talai Jone* del tailandés Wisit Sasanatieng, una mezcla de leyenda tradicional, melodrama a la Sirk y spaghetti western. Fue la película más odiada por los críticos, excepto por un puñado de fervorosos partidarios entre los que nos contamos. Fue una de las pocas películas divertidas del festival. Desprejuiciada y festiva, esta sorpresa llegada de un nuevo país cinematográfico del lejano Oriente va en otra dirección, acaso una de las que pueden renovar un presente cinematográfico en el que todo parece previsible. Cannes es un formidable represor de las películas "menores" y el resto de los festivales lo imita. Esta es una de las encrucijadas actuales para críticos y programadores. Descubrir la ligereza sin caer en la frivolidad, encontrar películas capaces de entusiasmar a un público que conoce el cine pero no reniega de cierta ingenuidad como espectador. Y aquí permítanos pasarle una factura al altamente calificado jurado del último Festival de Buenos Aires: películas como *Barking Dogs Never Bite*, *Jacky*, *El descanso* o *Thomas est amoureux* corren el riesgo de transformarse en invisibles si no reciben la atención de los jurados. Y esto se agrava porque la atención de distribuidores y exhibidores se concentra cada vez más en unas pocas películas, exactamente las que ganan premios. Y así es como la frescura se va por la ventana.

En un día particularmente activo, fuimos a visitar a un nuevo amigo que hicimos durante el Festival de Mar del Plata. Se trata de Jacques Gerber, uno de los programadores de la Quincena de los Realizadores, ►



Moretti ganó con *La habitación del hijo*, película irrelevante si las hay, que continúa la senda de *La vida es bella* y *Todo sobre mi madre*



Una histórica: Jocelyne, la anfitriona ideal, y un amigo de la casa

que nos dio invitaciones para la fiesta inaugural de dicha sección más entradas para la función de apertura. Daban una película francesa, *Martha, Martha* de Sandrine Veysset, que supo dirigir un film llamado *Y aura-t-il de la neige à Noël?* de gran repercusión entre la crítica y el público francés. No se estrenó en la Argentina y nunca la vimos pero después de ver *Martha...* descreemos de esta y de la anterior. La película trata sobre una mujer psicótica que ha conseguido, sin embargo, formar una familia pero no logra evitar el suicidio a lo Alfonsina en la última escena. La complicidad de la directora en el desenlace es notoria: después de exaltar cada uno de sus rasgos de estupidez decide terminar con ella, acaso fatigada por tanta exageración. El género de este film podría denominarse "Ilirismo del loco". Su origen puede rastrearse en *Rey por inconveniencia* y ha dejado también sus huellas en ciertos productos criollos.

Q tuvo tiempo también para reconciliarse con el cine de Abel Ferrara, director con el que empezó como fanático, siguió como detractor acérrimo y ahora parece amigarse de nuevo, después de la muy interesante aunque algo incomprensible *New Rose Hotel*. *R-Xmas* es posiblemente la película menos truculenta de Ferrara, la más feliz si cabe el término tratándose de un director apocalíptico.

Terminamos el día a la orilla del mar en la fiesta de la Quincena. Antes habíamos cenado con nuestros amigos y colegas del Festival de Vancouver, Alan Franey y Po Chu. En nuestra primera noche en Cannes hace cinco años, paseábamos por la Croisette de noche y veíamos las fiestas en la playa con sus gorilas en la puerta que solo

admiten a los invitados, entre los que nunca nos contamos ese año. Luego, cuando finalmente accedimos a alguna de esas fiestas, descubrimos que había otras, mucho más exclusivas, que suelen celebrarse en mansiones fuera de la ciudad. A esas todavía nunca fuimos: destino de periodistas de un medio chico. Pero los que sí fueron a todas las fiestas desde el momento en que pisaron Cannes (o sea, desde el primer día del festival) fueron nuestros compatriotas de la delegación de *La libertad*: Lisandro Alonso más padres y hermanos, Pablo Trapero, Martín Rejtman y Hernán Musaluppi, que ese día dieron además su propio cóctel en la terraza del Noga Hilton. Era raro ver a toda esta gente de traje negro entre piscinas y champán con fondo del Mediterráneo y sus yates lujosos. Pero, como uno descubre que sucede en Cannes, estos ágapes y exhibiciones de vida mundana no son otra cosa que una fachada para los negocios. Tanto Trapero como Rejtman se dedicaban, además de promover la película de la que eran productores asociados, a tratar de conseguir dinero para sus próximos proyectos. Por Cannes también andaba Alejandro Agresti, que descubrió antes que ellos la importancia de ponerse el smoking en Cannes. Y también estaba por allí Pino Solanas, que lo descubrió mucho antes aun. Si a los responsables de *La libertad* les fue bien en Cannes, a la película también. Exhibida en *Un Certain Regard*, sección oficial sin demasiada exposición, lo mejor que podía pasarle era ganar la Cámara de Oro, pero era casi lo único. Su destino manifiesto era pasar inadvertida. No ocurrió así y fue una de las pocas películas de esa sección que tuvieron muy buenas críticas.

De todos modos, es demasiado pronto para saber cuál será la carrera internacional de este film anómalo y fascinante.

## VIERNES 11

F fue a ver *Chelsea Hotel*, la ópera prima de Ethan Hawke que se presentó en la Quincena. En la sala estaba el director vestido con una campera brillante que, según contó, le había regalado Gram Parsons, el legendario músico de country-rock americano cuya música mejora la película. En la sala también estaban su esposa y actriz de la película, Uma Thurman, y Quentin Tarantino, entre muchos otros. Y F no recuerda mucho más: un film con una linda atmósfera, muy moderno, que narra la vida de un puñado de bohemios que deciden vivir en el Hotel Chelsea para ver si entre sus paredes encuentran la inspiración que convirtieron en artistas a sus huéspedes del pasado (Mark Twain, Dylan Thomas, Vladimir Nabokov, Tennessee Williams, William Burroughs, Bob Dylan, Leonard Cohen, Sam Shepard, Jimi Hendrix, Sid Vicious, Janis Joplin, entre otros, según el curioso libro *Hoteles literarios* de Nathalie de Saint Phalle). Una de las tantas películas con las que no pasa nada en Cannes a pesar de estar asociada a nombres famosos. Un seis.

Otra película de la Quincena con la que no pasó nada fue la taiwanesa *Mirror Image* dirigida por Hsiao Ya-chuan y producida por Hou Hsiao-hsien. Opera prima simpática que cuenta los amores de un hijo de prestamista y sus horas de tedio detrás de la reja de su negocio. Es el típico film que se pierde en Cannes. No hay un crítico dispuesto a tomárselo en serio, y Q no fue la excepción, con lo que volvemos al tema de los films menores: hay una gran reserva de placer cinematográfico que se evapora al calor de la búsqueda de la obra maestra y de la novedad absoluta. Es imposible pensar que algún distribuidor local adquiriera este pequeño film, que sin embargo está muy por encima del promedio de la cartelera porteña. Y esto lleva a otro tema que ha comenzado a obsesionarnos desde que nos dedicamos al negocio de los festivales: ¿por qué diablos la distribución local excluye tan abiertamente los films asiáticos para privilegiar esas mediocre películas europeas apoyadas en la sobreactuación y el sentimentalismo?

F y Q se repartieron la tarea de ver dos películas francesas. F eligió la de Jacques Doillon porque tenía un muy buen recuerdo de su film anterior, *Ponette*. Pero esta, llamada *Carrément à l'Ouest*, es francamente irritante. Una comedia artificial y pesada sobre una pareja de histéricos que convencen a una chica para pasar la noche en un hotel donde el trío intercambia propuestas supuestamente sexuales y frases supuestamen-



*Mulholland Drive*, de David Lynch, un punto alto de la competencia (arriba)  
*The Man Who Wasn't There*, de los hermanos Coen, menos de lo mismo (derecha)

te ingeniosas. El público francés se reía muchísimo, lo cual era más irritante todavía. Algún crítico osó pronunciar la frase “Bien filmada”, requisito que seguramente cumplen todas las películas exhibidas en Cannes si es que uno entendiera qué diablos se quiere decir con eso. En el fondo, parece tratarse de un coeficiente que mide la desviación de la película con respecto a sus congéneres exhibidas durante los diez últimos años del festival. Esto hace pensar en un experimento: hacer una maratón con todas las películas francesas exhibidas en ese lapso. El resultado no puede ser otro que la muerte de los espectadores por la sobredosis de ese carácter francés de la mayoría de las películas francesas del festival. La película que vio Q, *La répétition* de Catherine Corsini, es la confirmación de este peligro. La directora había hecho antes *La nouvelle Eve* y ahora prosigue con sus desatinos que intentan ser retratos de mujeres poco convencionales. Aquí se trata de una actriz y su amiga de la infancia que la cela, y casi la termina matando. Esta es además del género “Qué difícil es la vida del artista” o “Una cosa es en el escenario y otra en la vida privada”, que nace con *La malvada* y le daría tres premios a *La pianista*, una versión radical y más inteligente de este rubro siempre sospechoso. La última película del día, otra de las que seguramente nadie volverá a escuchar hablar (es sorprendente que este sea el destino de la mayoría de las películas exhibidas en

Cannes fuera de competencia) fue *El hombre que camina sobre la nieve* de Masahiro Kobayashi, historia familiar en la que un padre tiránico y dos hijos frustrados dirimen a gritos sus diferencias. El director ironiza sobre la situación y filma buenos planos de la nieve, sin demasiado poder de síntesis. Si uno le tiene paciencia, el film puede llegar incluso a emocionar. Pero paciencia no es lo que sobra en la Costa Azul. En realidad es como si la función crítica se retrotrajera a la de un telespectador aburrido haciendo zapping, siempre dispuesto a cambiar de canal ante la menor incomodidad o señal de que la película no lo subyuga espectacularmente. Si un director asistiera a la salida de una proyección canina a los pequeños corrillos donde su película es defenestrada en cinco palabras y olvidada en cinco minutos, dejaría de filmar. Algo así le debe haber pasado a Lee Chan-dong, el director coreano que fue jurado en Buenos Aires y que el año pasado presentó una película tan interesante como *Peppermint Candy* para las fieras del festival. Hoy suele repetir que no vuelve más a Cannes frente a colegas que piensan que es la única posibilidad para abrirse camino en el mundo del cine. La posibilidad de que existan otros es cada vez más necesaria. Es cierto que, como nos decía Martín Rejtman, Cannes puede ser fundamental para una película como *La libertad*, lo suficientemente rara para que su singularidad no pase inadvertida y como para necesitar el viaje para ser siquiera es-

trenada en su país de origen. Pero la regla es la contraria: Cannes hace que muchas buenas películas parezcan indignas de consideración mientras que consagra a las vedettes del año solo porque sintonizan ciertos parámetros mediáticos y circunstanciales.

#### SABADO 12

A la mañana (pero no tan temprano) F y Q se dividieron las tareas. F vio *Big Bad Love* del americano Arliss Howard, una ópera prima cuyo director es casi un veterano, que se promociona por haber tenido una vida difícil antes de convertirse en actor primero y en realizador después. La película trata sobre un personaje ídem, escritor, veterano de Vietnam con un pasado de drogas y padecimientos varios. La espectadora empieza a sospechar que Howard le transfiere estos padecimientos con demasiada gratuidad y ligereza. Decide abandonarlo a su suerte. Cine americano independiente. Q tuvo peor suerte. Fue a ver *Trouble Every Day*, la esperada película de Claire Denis después de *Beau travail*, y ocurrió lo inesperado: se suspendió la función de prensa. La sala estaba llena, la proyección se demoraba, apareció un señor que dijo que se iba a ver con un ligero virado al verde y tras unos minutos volvió el señor a decir que la directora no aceptaba que su película se proyectara en esas condiciones. Después, un crítico americano de esos que se las saben todas y que aseguraba haber trabajado de proyeccionista le dijo a Q que ese tipo de problemas se arreglaban con una lámpara de reemplazo en la cabina de proyección, pero que en Cannes no se suelen tomar ese tipo de precauciones y que sus salas no son las mejor equipadas para el cine. Vaya uno a ▶



saber (el tipo se paseaba orgulloso con una credencial que resultaba difícil de identificar. Resultó que era la de la serie mundial de Póker en Las Vegas 99. Malditos yanquis). De todos modos, se demostró que en Cannes también pasan estas cosas que hacen rabiarse a la prensa cuando ocurren en la Argentina. Pero Q salió furioso tras haber hecho una hora de cola para conseguir lugar. Así que la prensa tiene razón.

Hace un par de años, una película presentada en una sección paralela causó furor y controversia. Fue *Happiness*, cuyos ecos se extendieron a estas páginas y crearon rencores y polémica entre los redactores. Esta vez su director Todd Solondz apareció con una película llamada *Storytelling*. El film se divide en dos historias cuyos respectivos títulos son "Fiction" y "Non Fiction". Les contaremos "Fiction": una saludable veinteañera está de novia con un compañerito que padece parálisis cerebral (el muchacho tiene notorios problemas motrices). Ambos estudian literatura y cursan un seminario con un profesor negro que fue ganador del premio Pulitzer. El docente es muy severo, al punto que suele defenestrar los ejercicios de los alumnos. Pero también tiene fama de acostarse con todas las alumnas (blancas). Un día, el espástico expone su último trabajo y es humillado por el profesor con la colaboración del resto de la clase. Herido en su orgullo, se pelea con su pareja. Esta va a consolar su tristeza a un bar donde suele parar el profesor. Ella se le acerca, él le invita a su departamento, ella accede, él le ordena que se desnude ni bien llegan. Inmediatamente, la penetra por detrás contra la pared mientras le ordena gritar "Nigger, fuck me hard!". La experiencia perturba a la chica. Va a ver a su ex novio y planean

Isabelle Huppert en *La pianista* (izquierda arriba)  
Benoît Magimel en *La pianista* (izquierda abajo)  
La ridícula espalda de Isabelle Huppert (arriba)  
Michael Haneke, director de *La pianista* (derecha)

la venganza: ella escribe un cuento donde lo cuenta todo. Al otro día lo lee en clase. Sus compañeros oscilan entre la incredulidad y la descalificación. El profesor cierra la clase diciendo: "Una vez que se escribe un relato carece de importancia si se basa en hechos reales. Pasa a ser ficción. De todos modos, su texto es pésimo, como siempre, pero al menos esta vez tiene comienzo, desarrollo y final". Un crítico americano sugirió que *Storytelling* no se estrenaría nunca en Estados Unidos dado su alto grado de incorrección política. Otros discutían esta afirmación. Solondz provoca un debate que excede lo cinematográfico. No es un gran director pero como provocador es eficiente como pocos. Y sus películas tienen al menos la capacidad de sorprender. Sin tomar partido, declaramos reabierto la polémica Solondz.

Una ópera prima francesa ocupó el mediodía de F. En *Amour d'enfance* de Yves Caumon (otra película que pasó sin dejar rastros a pesar de sus virtudes). Mathieu Amalric (un actor que vimos mucho últimamente, incluso con peluca, pero no podemos recordar dónde) vuelve a su pueblo natal porque su padre está gravemente enfermo. El protagonista se reencuentra con su vida pasada, se reinserta en la familia y debe lidiar simultáneamente con el dolor y con los problemas de la vida cotidiana. Filmada serenamente, está a la altura del tema y destila nobleza cuando podría caer fácilmente en el patetismo campestre, una especialidad de los parisinos cuando cru-

zan la General Paz. Fluida y placentera, se ganó una invitación para el Festival de Buenos Aires.

La película que ganó la Cámara de Oro (premio a la mejor ópera prima) se llama *Atanarjuat, the Fast Runner* y es una producción canadiense dirigida por Zacharis Kunuk, que nació en Igloolik, y protagonizada por Natar Ungalaaq y Lucy Tulugarjuk. Está hablada en idioma inuit, que es la lengua de los esquimales, al menos en su rama canadiense. Cuenta la leyenda que el director fue escultor y luego compró la primera cámara de video de su comunidad. La leyenda dio resultado y el bueno de Kunuk se robó limpiamente la Cámara de Oro recurriendo a una mezcla de exotismo con un guión de manual americano con toques de Shakespeare. En la película (que dura unas tres horas) pasa de todo: amores, traiciones, asesinatos, batallas, rituales, cacerías, desnudos, escenas sexuales, mudanzas, poligamia, cocina, carreras en la nieve. La película destila un inconfundible olor a camelo, pero no deja de tener su encanto y prueba que el buen salvaje todavía tiene buena prensa (de paso, ganó uno de los disparatados premios de la FIPRESCI). *La libertad* es diez veces mejor, pero hay que reconocer que estos esquimales fueron muy laboriosos, incluso en el departamento de marketing. En una de esas la traemos al festival.

F se escapó de los esquimales después de dos horas pero con una buena excusa. A esa hora empezaba *Je rentre à la maison*, la



película anual del joven nonagenario Manoel de Oliveira. Q la vio recién el último día en el clásico repechaje y ambos coinciden en que fue de lo mejor del festival.

#### DOMINGO 13

Q pensaba ir a ver una película de la Semana de la Crítica llamada *El pornógrafo*, uno de cuyos atractivos era la actuación de Jean-Pierre Léaud. A último momento cambió de parecer y decidió acompañar a F para ver la última de los hermanos Coen. Al parecer fue un error porque la película francesa fue la más destacada por la crítica de la Semana de la ídem, además de participar de una nueva tendencia en el cine francés, la inclusión de sexo explícito en películas no oficialmente pornográficas (*Romance, Baise-moi*, etc.).

El periodista americano sabelotodo había anticipado que *The Man Who Wasn't There* era "puro Ethan", inaugurando para nosotros un capítulo de la desconocida ciencia de la coenología. Puro Ethan quiere decir una preeminencia del guión que la otra parte de la familia se limita a poner en escena lo mejor posible. El lector juzgará el valor de esta información. Finalmente, la nueva

de los hermanitos es policial negro en el que el peluquero interpretado por Billy Bob Thornton se mete en una trama de extorsión y asesinato para combatir el tedio. Ambientada en los cuarenta (o en los cincuenta o en los treinta, qué más da), con una bella fotografía en blanco y negro y una voz en off sugestiva y semipermanente, es efectivamente un *tour de force* de guión, como lo anticipó el sabelotodo, más algunos apuntes sobre lo desagradable que resulta vivir en el mundo del sueño americano. Por supuesto, como es característico en los Coen, no hay nada fuera de este sueño, con lo que la película se resiente una vez más de segundo grado de esa displicencia canchera que los Coen tienen para narrar y para mirar el mundo. Como siempre también, la película se deja ver, provoca alguna risa o más bien sonrisas ante ciertas muestras de ingenio. Una curiosidad es que el peluquero cincuentón (o cuarentón, qué más da) se enamora de una adolescente que toca el piano. La lleva a un profesor francés que le dice que no tiene ningún talento, casi como el profesor de la película de Solondz les decía a sus alumnos. La coincidencia permite una sospecha: que el cine independiente americano consiste en el fondo en una lección que unos chicos universitarios les dan a sus compañeros repitiendo la vulgata sobre el arte que se enseña en las universidades y que solo tiene de interesante (para ellos) que se diferencian de la que estaba de moda hace treinta años en el cine. Es decir, antes una chica que practicaba el piano llegaba siempre a ser una concertista virtuosa. Pero hoy no es más que una patética representante de una clase a la que los directores les horroriza pertenecer. El horror al medio pelo es lo que comparten los universitarios americanos y a eso vuelven una y otra vez como si burlarse de los estereotipos los vacunara contra la vulgaridad. Quedar atrapado en el elogio a una película que no propone un guiño para iniciados es un pecado mortal para numerosos críticos americanos. Por qué no decir franceses o argentinos. En el fondo los Coen podrían pertenecer más a la historia de la sociología que a la del cine. Invulnerable a cualquier acusación de frivolidad, Claude Lanzmann presentó *Sobi-*

*bor*, 14 de octubre de 1943, 16 hs., su último opus basado en zonas filmadas durante el rodaje de *Shoah* y que no quedaron en la película madre. Esta vez se trata del único levantamiento exitoso de los prisioneros de un campo de exterminio que ocurrió allí donde dice el título. La película es un largo reportaje a uno de los sobrevivientes, que relata su odisea personal y el momento en que sus compañeros y especialmente él mismo asesinaron a los guardias nazis para poder huir. Impecable, como siempre, Lanzmann continúa relatando historias del Holocausto, esta vez la que le sirve de metáfora y de ejemplo para lo que él llama la reapropiación de la violencia por parte de los judíos. Que el film coincida con el gobierno de Sharon en Israel y con las continuas matanzas de civiles palestinos es, por lo menos, algo inoportuno. Pero Lanzmann es un intelectual cuya jactancia no es precisamente la duda sino la certidumbre absoluta.

F vio con simpatía *Slogans* de Gjergj Xhuvani, una producción albanesa pero también francesa como ocurre con la mayoría de las películas que se dan en Cannes, especialmente con las de países con escasa tradición cinematográfica. Es un recuerdo trágico del más cerrado de los regímenes comunistas. Tanto que la película parece una sátira pero relata hechos verídicos. Los slogans del título son gigantescas escrituras hechas con piedras en las laderas de las montañas para mayor gloria de la burocracia. El protagonista es un maestro de escuela que representa de algún modo al espectador confrontado con el absurdo de un sistema político que si de algo no tenía miedo era del ridículo. El tema claramente pasado de moda y la simpleza del argumento de la película la descalificaron para cualquier comentario cuidadoso. De ahí a declararla una película despreciable había un paso. En Cannes siempre se da ese paso.

Se sabía que *La pianista* de Michael Haneke iba a hacer ruido a pesar de que la opinión casi unánime de la prensa sobre su film anterior, *Code inconnu*, era descalificatoria. Pero esta vez Haneke volvía a la provocación psicológica, a exponer una situación de enorme dramatismo. Casi como *Funny* ►

## 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

Todos los  
Jueves 21.00 hs.  
y Domingos 14.00 hs.

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

encuentrosdecine@cinecic.com.ar

www.cinecic.com.ar



*Games* pero sin asesinatos. El caso de Haneke es muy curioso. Cannes sigue tratando de imponerlo como si fuera un remedio que hay que hacerle tragar a la crítica francesa, a la que el cine del austríaco no le gusta nada. Hay algo en el extremismo conceptual de Haneke, en sus situaciones heredadas de un teatro de vanguardia de hace cuarenta años, que pone nerviosa a mucha gente. La idea de que una película es casi un experimento de laboratorio del cual se pueden sacar conclusiones morales espanta a derecha e izquierda. Haneke es un cineasta difícil de encasillar. Por un lado, es una especie de intelectual pasado de moda que insiste en la crítica social a la burguesía europea. Por el otro, es un hombre de teatro emigrado al cine, un austríaco brutal y truculento a quien la estadía cada vez más prolongada en Francia no logra domesticar del todo. Pero al mismo tiempo, hay algo de ingenuo en su cine que va por una especie de carretera secundaria, alejada del mainstream canino. Haneke parece empeñado en entrar por la ventana en la fortaleza del consenso crítico. Esta vez dio un paso adelante con sus tres premios que lo acercan al anhelado estatuto de maestro y lo alejan del menosprecio en el que podría haber caído sin el apoyo del formidable aparato de construcción de prestigios que es Cannes. Abandonando una cena con amigos, Q se fue a ver en trasnoche *Trouble Every Day* de Claire Denis para recuperar la función cancelada. Denis es un caso raro. Desde su película anterior ha entrado en una nueva etapa. Si *Beau travail* practicaba la estilización homoerótica (un género ciertamente inusual para una mujer), este film la muestra lanzada al género de terror (que tampoco tiene demasiados cultores femeninos). *Trouble Every Day* es una de vampiros, pero cuidadosamente estilizada. La función de medianoche produjo reacciones encontradas, entre la admiración y la furia. Buena parte del público abandonó la sala después de las escenas de

sangre y sexo. Pero el terror con acentos metafísicos le sienta a la chica, que parece haberse convertido con este film en la mejor discípula de Abel Ferrara. Un caso de travestismo.

#### LUNES 14

Un menú variado. Q comienza la jornada con *Lovely Rita*, un título atractivo (recomendamos a los realizadores usar títulos de los Beatles), que venía con cierto bombo y que ganó alguno de esos premios extraoficiales que en Cannes nadie recuerda. Es una película austríaca dirigida por Jessica Hausner sobre una adolescente en estado de rebeldía contra su familia y la sociedad. Los padres le hacen cosas terribles, como por ejemplo, obligarla a cerrar la tapa del inodoro. En venganza, ella se ratea de la escuela y sale con un colectivo. Hausner usa el zoom a cada rato para subrayar la enorme dramaticidad de estos momentos. Alguien dijo que el film era una tremenda crítica a la sociedad austríaca. Más bien parece una película pueril, desmañada y sin gracia, exactamente como la protagonista. Dicen por ahí que una obra de arte es buena cuando la forma se ajusta al tema. Este es un bonito contraejemplo.

Mientras Q se hacía una escapada a Austria, F se quedó en Francia para ver *La traversée*, un documental de Sébastien Lifshitz, cuyo buen film anterior, *Presque rien*, se vio en el Festival de Buenos Aires. La verdad es que a esta altura pensamos que era mejor que *Stand By*, la película francesa que finalmente estuvo en competencia. En *La traversée*, Stéphane Bouquet, crítico de *Cahiers du cinéma*, emprende un viaje a Estados Unidos para conocer a su padre, un soldado americano que dejó embarazada a su madre sin saberlo y partió de vuelta a su casa. Lifshitz sigue a Bouquet aun en sus dudas (solo la posibilidad de hacer la película lo convence de hacer el viaje, dando un ejemplo de lo que es la cinefilia grave). Finalmente, el encuentro se produce pero Bouquet se lo

cuenta a la cámara horas más tarde. Esta finísima estrategia cinematográfica, que evita los horrores de la falsificación y de la cámara oculta, fue descalificada por el director de un importante festival bajo la absurda idea de que un film así no se justifica si no se muestra el momento culminante. "Debería aprender de los telefilms americanos", dijo nuestro amigo ante nuestro gesto de sorpresa y espanto. F no pudo ver la película entera porque había quedado en encontrarse con Q para ir al mercado (no a comprar fruta, aunque ese otro mercado es un lugar mucho más agradable) y tuvo que retirarse justo cuando Bouquet relata el famoso encuentro. Intrigada, lo arrastró a Q al final de la función de la noche y no solo satisfizo su curiosidad sino que ganó otro adeptado para la película. Cuando salieron Q inventó la siguiente regla: una película que termina con una canción de Van Morrison no puede ser mala.

Q se había pasado un mediodía divertido con *Hijack Stories*, del sudafricano Oliver Schmitz, acaso la película menos de festival que se dio en Cannes. Pertenece al género gueto negro que los americanos solían practicar a principios de los 90, uno de esos films que proclaman el orgullo de la raza en un ambiente de gánsters. Que el realizador sea blanco le quita un poco de corrección política pero no de gracia.

F concurrió a un doble programa ruso / kirguiso (de Kirguistán, no de lentejas). La parte rusa era un corto de media hora llamado *Ty da ia da my s tobo* (*Solo nosotros dos*) de Alexandre Veledinsky. El film narra la historia de dos hermanos que viven aislados en el medio de la nada como guardiánes del ferrocarril. Todo termina cuando uno se consigue una mujer y se va con la música a otra parte. Bello e intenso, es la clase de corto que no se agota en el chiste ni en la demostración de una producción esmerada. Dicho de otro modo, una película de 30 minutos y no un ejercicio para sacarse felicitado y ganar premios en los fes-

*The Fast Runner*, de Zacharias Kunuk, ganadora de la Cámara de Oro (izquierda izquierda)

*No Man's Land*, de Danis Tanovic (izquierda derecha)

*Millennium Mambo*, de Hou Hsiao-hsien (abajo izquierda)

Mujer mirando pescado en *¿Qué hora es allá?*, de Tsai Ming-liang (abajo derecha)

tivales de cortometrajes. Lo mismo (una película de 10 minutos) puede decirse de *Riyo*, que F había visto antes de *La traversée*. Allí la directora Dominique González-Foerster (extraña combinación franco-hispano-germana) hace un travelling a lo largo del río Kamo en Tokio mientras dos adolescentes flirtean por teléfono. Diez minutos dura también *Central*, otra película de la misma directora que la Quincena tuvo la gentileza de programar antes de un largo y que Q había visto dos días antes. También acuático, aquí se trata de un monólogo en off mientras la cámara muestra la estación de ferry de Hong Kong. González-Foerster también sabe lo que hace. Retornando a la parte kirguisa del programa doble, se trató de *El mono*, de nuestro conocido Aktan Abdykalykov cuyo *Hijo adoptivo* compitió en el primer Festival de Buenos Aires. En realidad, esa película y esta forman parte de una trilogía autobiográfica que se inicia con un corto sobre la infancia del personaje. En Kirguistán, como ya lo habíamos comprobado, se hace buen cine. El Asia central avanza.

Q se dio una vuelta por Japón. En el festival había nueve películas japonesas entre todas las secciones. Un número que puede hacer suponer que el cine de ese país está en un gran momento. Pero la suposición se agota

en lo cuantitativo: eran demasiadas. Nos perdimos la que al parecer fue la verdadera perla: *H Story* de Nobuhiro Suwa, de quien habíamos visto la excelente *M/Other*. Pero el resto, sacando al maestro Imamura, fue más bien decepcionante. Decepcionado salía todo el mundo de ver *Hush!* de Ryosuke Hashiguchi que venía precedido por películas anteriores muy apreciadas. A Q no le pareció tan mala ni tan buena y el público aplaudió a rabiar. El film recuerda a *El banquete de bodas*, con una pareja gay que se convierte en falso triángulo por la aparición de una chica que quiere tener un hijo de uno de ellos. Las familias, la vida moderna y cierto tono absurdo le dan a la película un aire un poco ingenuo y casi didáctico, como de comedia televisiva, aunque está narrada con gran precisión cinematográfica. Imaginemos *Friends* filmada por el falso Kurosawa. Hay algo que no funciona aquí aunque se trata de una película para un gran público (asiático, porque los distribuidores locales parecen haber decidido que los chinos apestan). De la última película del día (eran demasiadas) F y Q sencillamente huyeron. Era la neocelandesa *Rain* de Christine Jeffs, retrato (cuando no en el cine de Oceanía) de una familia disfuncional, filmada con los planos más torpemente embellecedores del festival, tipo ralentis bajo el agua y atrocidades semejantes. Ya la tipografía de los títulos era sospechosa. No es justo hablar así de una película de la que se vieron 15 minutos. Pero peor es hablar bien de esta película después de haberla visto toda.

El día concluyó con la fiesta austríaca a propósito de la proyección oficial de *La pianista*. Como dijimos antes, no somos precisamente los catadores de fiestas en Cannes. Pero esta era decididamente mala. Pésimamente servida, empezó tardísimo, cuando los protagonistas llegaron después de la función, y terminó media hora más tarde. De todos modos fue útil para sacar el cuero por partida doble. 1) Michael Haneke. Hace cuatro años, cuando presentó *Funny Games*, entrevistamos a Haneke en el desaparecido Petit Carlton. Parecía un se-

ñor serio, tímido, terriblemente austríaco que estaba en Cannes un poco de prestado y que alternaba sus películas más personales con trabajos de encargo sobre obras literarias para la televisión de su país. Hoy, después de haber sido adoptado por Cannes y los franceses, se ha convertido en un cineasta del jet set europeo: filmó en francés aunque su film transcurre en Viena (hasta dobla a los actores de habla alemana sin que le importe el despropósito) y a esta sumisión que hace acordar a viejas prácticas de Hollywood en el Tercer Mundo le agrega una suficiencia sobre su nuevo lugar que asusta un poco. Le contamos que su retrospectiva en Buenos Aires había tenido mucho éxito y le preguntamos si quería venir el año próximo a presentar *La pianista*. Nos contestó que seguramente estaría terminando otro film para Cannes 2002 en abril. Le sugerimos que tres seguidos podría ser demasiado y nos devolvió una sonrisa de suficiencia que nos hizo acordar al destino de dos cineastas amigos que se desgastaron yendo a Cannes todos los años y filmando en función de esa participación: Agresti y Ripstein. 2) Isabelle Huppert. Esta no se desgasta. Tras haber alcanzado la cima, su carrera sigue en ascenso y es la auténtica diva del cine europeo. Como diva se permite tonterías como la que registramos en la foto. Isabelle había grabado una leyenda en su espalda que decía: "Dios debe agradecer a Bach porque Bach es la prueba de que Dios existe". Una frase no más inteligente que "Al que madruga Dios lo ayuda". Pero el lugar común es habitualmente la señal de algo más grave. *La pianista* transcurre en el mundo de la música clásica y pinta con poca simpatía el ambiente de conservatorios y conciertos. La buena de Isabelle se sintió obligada a aclarar (lo repitió cuando recibió el premio) que ella no está en contra de la música clásica, desvirtuando desde el cliché más banal el potencial revulsivo del film. Haneke, posiblemente mareado por los efluvios de la fama, no debe haber reparado en que su actriz estaba tratando de desmarcarse del perso-▶





Cena argentina: Diego Batlle, Martín Rejtman, Pedro Salazar, Pablo Trapero, Martina Guzmán, Hernán Musaluppi y Quintín (arriba) José María Riva, de la Semana de la Crítica (arriba derecha)



naje de su película, mucho más interesante que una actriz famosa puesta a proclamar su cultura en las fiestas elegantes.

#### MARTES 15

Un día para recordar. Después de un arranque sin nombres importantes, se presentaban Godard, Tsai Ming-liang, los Straub y Lynch. Pero además teníamos una tarea extra: entrevistar a Godard. Esto ocurrió de la manera más improbable. Cuando los agentes de prensa le preguntaron a Godard cuántas entrevistas iba a dar, Jean-Luc respondió que solo dos. Y tomando la lista de todos los que habían solicitado un reportaje (nosotros no figurábamos) dijo: uno de Rusia y uno de Argentina. El argentino premiado resultó Diego Batlle de *La Nación*, que muy gentilmente nos ofreció compartir el encuentro. Después resultó que, como no quería perderse la de David Lynch, pidió que le corrieran la cita para el mediodía. Como no nos avisaron, terminamos teniendo la preciada media hora con Godard para nosotros. Esto nos tenía muy nerviosos. Pero además, había un problema adicional: ver la película cuya función de prensa se daba en la pequeña sala Bazin y nuestras credenciales azules, como los lectores sabrán por las ediciones de años anteriores de este diario, nos asignan una prioridad ínfima. Gracias al distribuidor local de *Eloge de l'amour*, David Leda, arreglamos que podríamos pasar delante del malón de periodistas que iba a asistir a dicha función (de los cuales el 80% iba a quedar afuera). Efectivamente, delante de la sala una jauría de críticos pugnaba por entrar. Se escuchaban ala-

ridos e insultos. Nosotros, con nuestro recientemente ganado privilegio, los mirábamos con sorna. Pero de pronto apareció Christine Aymée, la temida y poderosa jefa de prensa del festival que se acuerda de la cara de cada uno de los 4.000 periodistas acreditados, y nos dijo: "Los dos son del mismo medio. Así que puede pasar uno solo". Después de este inesperado Martín Pescador, F decidió retirarse en la compañía más pacífica de Tsai Ming-liang, en la que encontró lugar gracias a que todos se mataban por la de Godard. Parece increíble, pero las películas de Godard y de Tsai fueron las de menor cantidad de funciones. Como si fueran lo menos interesante de Cannes según Cannes. En fin...

Q se sentó en la platea extrañando a F para disfrutar de *Eloge de l'amour*, un Godard típico pero de algún modo más fácil de seguir que sus trabajos de la década del 90. Al menos la banda sonora no tiene textos superpuestos, y si bien con Godard nunca se sabe de qué va la cosa, cada escena parecía provista de sentido o al menos eso creyó Q ese día. Juntos Q y F volvieron a ver la película el domingo de recuperación pero esta vez Q se durmió y F no entendió demasiado. Pero el placer de los films de Godard siempre se transmite, aun en las tinieblas. El chino Tsai, al que recordamos con mucha simpatía desde que lo entrevistamos durante el segundo Festival de Buenos Aires, hizo otra de las suyas (Q la vio al otro día con el público). Y las suyas son películas extraordinarias. Debe haber pocos cineastas en la historia del cine que combinen el humor y la desolación y Tsai es uno de ellos,

además de filmar como los dioses. Después de cinco películas, su obra es una de las más consistentes del cine contemporáneo y sus dolorosas, apocalípticas pinturas del mundo actual en el que los individuos están condenados a la soledad, la fealdad y la banalidad, en el que los sueños de amor son quimeras imposibles y no hay un momento de comunicación ni siquiera de amabilidad, producen la sensación más liberadora que se puede ver en una pantalla. Es un grande de verdad.

Nuestro amigo Gerber nos había recomendado una película de la Quincena llamada *I nostri anni* que resultó interesante aunque menos de lo que esperábamos. Daniele Gaglianone cuenta en su ópera prima la historia de dos viejos combatientes contra Mussolini que descubren en el asilo de ancianos donde vive uno de ellos a uno de los verdugos fascistas contra el que combatieron en su juventud. La película salta entre la época actual y el pasado (donde se ven demasiadas escenas sangrientas de la guerra). Pero el film tiene un tono menor, distanciado, de una ternura filosa, que acompaña a los dos ancianos en su intento extemporáneo de asesinar a su viejo enemigo fascista. Es imposible no pensar en este trabajo sobre la memoria en el momento en que Berlusconi vuelve a gobernar en Italia con la ayuda de los herederos de los asesinos y contrastar este modesto intento de Gaglianone, tan alejado del cine olvidadizo de su país en el que se acaba de inscribir el camarada Moretti. Gerber nos había dicho, en una oportunidad en la que coincidíamos acerca de las dificultades para encontrar películas italianas distintas, que esta lo era. Otro amigo reciente, Giorgio Gosetti, el responsable de que el Festival de Buenos Aires haya dado un premio a la producción argentina más reciente, afirma desde su asociación de pro-

## Otras voces

En el último festival de Mar del Plata conocimos a Jacques Gerber, un tipo formidable y uno de los programadores de la Quincena de los Realizadores, a la que se dedica desde hace tres años cuando el nuevo equipo liderado por Marie-Pierre Macia se hizo cargo de la sección con la intención de aportarle una nueva perspectiva. El resultado puede resumirse citando una frase de Erwan Higuinen en *Cahiers du cinéma*: "Cada vez más, la Quincena es un festival en sí mismo, que podría tener lugar en otra estación o en otra ciudad". En realidad, se trata de un elogio envenenado mediante el cual el periodista reconoce que la Quincena intenta (y logra) diferenciarse del programa oficial pero, al mismo tiempo, sugiere veladamente que su música bien podría irse a otra parte, impresión que se refuerza cuando, a continuación, Higuinen (abusando de las comillas despectivas) declara que "corre el riesgo de chocarse contra los límites de su toma de posición: el gusto por las 'audacias' formales afectadas y la primacía de los temas 'de sociedad'". El párrafo revela que la Quincena molesta a los defensores de una su-

puesta ortodoxia canina, además de contrastar con la amabilidad con que Macia y Gerber nos trataron en Cannes y con su espíritu de generosidad hacia el cine.

Lo interesante de la Quincena, cuya programación seguimos por primera vez de cerca, es justamente que rehúsa construirse un dogma y, al hacerlo, reconoce implícitamente que la necesidad de aire fresco que padecen los festivales en este momento del cine no puede resolverse en una dirección única sino abriendo posibilidades para expresiones distintas. Y, en ese panorama, tanto los que buscan caminos rabiosamente personales como los que no se han olvidado de la sociedad y la Historia tienen algo importante que ofrecer. Este año hubo en la Quincena una variedad de films altamente estimulante que resulta de una mirada sobre las películas que persigue justamente esa diferencia, ese factor que

las separa de la producción normal de su circunstancia geográfica. Frente al programa oficial de Cannes, que busca el producto estándar, de calidad reconocida, en buena medida porque el realizador tiene un nombre, pero también porque tiene un acabado sólido y se parece a lo ya probado y aprobado, la alternativa es aquello que solo se advierte mediante una mirada más cuidadosa, más sensible a cierta verdad, cierta sinceridad y cierta fuerza que no tienen demasiadas referencias en las películas circundantes. Dicho de otra manera, lo más atractivo que puede ofrecer hoy un film es la vuelta a construcciones cinematográficas que no se basan en el cine previo y en los apriori críticos, que prescinden lo más posible de un mundo de imágenes y sonidos establecidos como legítimos. Un buen ejemplo es una película que estuvo el año pasado en la Quincena y que Gerber nos recomendó para el Festival de Buenos Aires: *Les fantômes des 3 Madeleine* de la canadiense Guylaine Dionne, donde la realizadora ejerce una mirada femenina de un nuevo tipo, sin antecedentes a la vista, y toca una sensación de felicidad que el cine se rehúsa a abordar. Es un film muy bello, pero de una gran simpleza, muy difícil de encasillar y fuera de todo consenso.

El camino de la Quincena es incierto, a menudo áspero y desconcertante, pero también uno de los pocos lugares donde se intenta pensar el cine de otra manera, abrir una discusión cada vez más imprescindible si se intenta evitar la homogeneidad ambiente.

ductores que existe el tal nuevo cine italiano. Nos encantaría que así fuera. Pero Italia se ha convertido para nosotros en el más misterioso de los países. No logramos entender sus códigos (al menos en materia cinematográfica), no podemos explicarnos cómo un país tan moderno y tan avanzado tiene a Berlusconi como jefe de gobierno y, en materia cinematográfica, no logramos comprender en qué piensan sus cineastas y ni siquiera sus críticos. Cada vez que nos encontramos un crítico italiano nos recita una mezcla indigerible de semiótica delirante que justifica el más ramplón de los sentimentalismos. Cada vez que se recuerda la ascendencia italiana que tenemos los argentinos, es inevitable preguntarse qué diablos tenemos que ver con este mundo cultural que produce escritores como Magris o Calasso y los pone a la par de figurones como Umberto Eco y Tabucchi, y cineastas como Benigni a los que no puede disimular con ninguno de sus contemporáneos. En Francia (país que obsesiona a los italianos) siempre hubo alguien dispuesto a gritar que Autant-Lara y Tavernier eran malos cineastas. En Italia vale todo. El resultado de esta política es Berlusconi.

Q tuvo tiempo de espiar un rato de *The Anniversary Party*, debut en la realización de Jennifer Jason-Leigh, la gordita que le gusta a Castagna. Típica película *indie* en la que una estrella de Hollywood se burla de la frivolidad de las estrellas de Hollywood. Ocasión inmejorable para estas prácticas es una fiesta en casa de uno de estos personajes. La verdad es que esta película y sus congéneres figuran entre lo más estéril del cine actual. Son peores que Francella: a kilómetros del arte, se pretenden un entretenimiento sofisticado para consumo de almas irónicas e inquietas. Bastante teníamos con Robert Altman. Sus discípulos sobran. Otro ejemplo de que el *cine americano independiente* se va desvaneciendo en su pretensión y su esterilidad.

En el otro extremo de estas frivolidades está la roca: el matrimonio Straub-Huillet. Su última película *Operai, contadini* hace que su penúltima, *Sicilia!*, parezca una de Bruce Willis. Fue gracioso presenciar la función en la Quincena. Gerber nos había dicho que para él y para Marie-Pierre Macia, directora de esta sección, presentar la película de los Straub era un deber moral y que si los espectadores se iban, que se fueran. Y se fueron. A pesar de que los organizadores recurrieron a una presentación elocuente a varias voces, entre las que se contó Freddy Buache, el director de la Cinemateca Suiza. Por supuesto, entre las voces no estaban las de los realizadores, que según se dijo eufemísticamente, debían asistir a una proyección del film en Italia, cuando seguramente se deben haber quedado cuidando ►



Jacques Gerber, uno de los programadores de la Quincena de los Realizadores

- ★ los gatos. Pero no hubo nada que hacer. A
- ★ los cinco minutos (tal vez un récord mundial) ya se habían ido veinte personas. Al final no quedaban ni los gatos de los Straub.
- ★ Una película maravillosa. Tal vez sea cierto que no es la mejor para dar en un festival, donde todo el mundo está cansado y corre de una sala a la otra. El pensamiento contrario es más verdadero y más preocupante: si Cannes no sirve para dar la película de los Straub, para qué sirve.

### MIÉRCOLES 16

Después de un día que hubiera justificado dar las hurras y volverse, una jornada tranquila con apenas Rivette y Sokurov. Para F, ni siquiera Rivette, ya que se exhibía en la salvaje función de las 8.30 de la mañana que, en general, evitamos este año. Jacques Rivette es un caso raro. Más que un caso raro, que tal vez lo sea, es un cineasta con el que nunca supimos muy bien qué hacer. Jamás entendimos *París nos pertenece*, su primera película. Lo mismo nos pasó con *Céline y Julie van en barco*, que Sergio Wolf considera una obra maestra, y no vimos *Out One*, que dura catorce horas y Jonathan Rosenbaum considera una obra maestra. En cambio nos encantó *La belle noiseuse*, que dura cuatro horas (hay una versión más larga y otra más corta). *Jean La Pucelle* (dos partes de cuatro horas cada una, al menos en una de las versiones) nos pareció otro plomo y la versión más innecesaria de la historia de Juana de Arco. Pero *Haut, bas, fragile* nos deslumbró e incluso *Sécret défense*, que todo el mundo juzga insoportable, nos pareció interesante. Uno no sabe si Rivette es un gran director a quien a veces le salen películas malas o viceversa. O si es un gran director demasiado difícil para las modestas entendederas de estos servidores o viceversa. A todo el mundo le pasa un poco lo mismo con Rivette. Algunos lo disimulan más elegantemente. Lo más raro de todo es que es un director difícil que hace películas ligeras, una combinación muy poco usual. Los directores difíciles (digamos Godard, los Straub, Hou Hsiao-hsien, para nombrar solo los presentes en Cannes) son generalmente densos. Rivette es el único que se sumerge en la levedad y sale con una película burbujeante como *Va savoir*, la que dieron este año en Cannes. Pero es tan burbujeante, tan intrascendente, tan Rivette que uno empieza a dudar de su entendimiento. ¿Es tan estúpida como parece? O, ¿seré yo el estúpido que no entiendo? Y en todo caso: ¿qué es lo que se me escapa? ¿Por qué me importa un cuerno lo que les pasa a esos personajes? Y así siguiendo. Mientras le damos el beneficio de la duda a Rivette (un beneficio que nunca le daríamos a Greenaway), seguimos reclamando un curso urgente que

nos lo explique. Por las dudas, nos compramos otro libro más sobre Rivette pero no tuvimos tiempo de leerlo. Al hojearlo nos quedó la duda de si éramos tontos. Esta puesta en abismo resulta bastante rivettiana. La paranoia también.

Si Rivette es un caso difícil, qué decir de Sokurov. Pero acá tenemos posición tomada en contra de muchos de nuestros colegas. Sokurov venía alimentando una fama de maestro con sus películas experimentales y en video que alcanzó su punto más alto con *Madre e hijo*. Pero después se le ocurrió meterse con Hitler, primero, y con Lenin, después. Y allí pasó a ser poco menos que un innombrable. Como si estuviera vedado para un cineasta de categoría reconstruir un fin de semana de Hitler o imaginar cómo fueron los últimos días de Lenin. Más que una verdadera crítica política (nadie afirma que las cosas no fueron aproximadamente así), es como si Sokurov hubiera tocado un tema tabú o que se animara a nombrar lo innombrable fuera de los procedimientos habituales. Es decir, se hacen muchas películas sobre personajes históricos, pero todas están a cargo de cineastas mediocres. Cuan to más importante es el personaje, más desciende la categoría del realizador. Solo Oliver Stone se anima con estas cosas y así está su reputación. La única conclusión posible es que la gente se siente muy molesta cuando se recrean ciertas circunstancias. Pero acá no se trata de los campos de concentración o de torturas y masacres: son simples conversaciones de entrecasa lo que aparece en la pantalla. Un director no parece tener derecho a explorar esas circunstancias, aun cuando no parece haber una nota falsa, una interpretación desafinada en estos intentos. En el silencio que envuelve las últimas producciones de Sokurov, en el desdén que provocan puede sospecharse un consenso terrible: el cine no está para cosas serias.

### JUEVES 17

Un día bochornoso. La vergüenza caiga sobre Cannes. Todo empezó a la mañana temprano con el comendatore Moretti, anunciado ganador de la Palma de Oro. Era curioso ver cómo, salvo raras excepciones, la gente salía de la película justificando lo injustificable. Finalmente, esta sensación de incomodidad se trasladó a algunas críticas que dijeron cosas tales como "La película de Moretti es muy buena pero hay que apoyarlo porque es un opositor a Berlusconi". Créase o no, esto salió en un diario serio como *Libération*. O en algún caso más sincero, reflexiones del tipo "Convengamos en que lo que aporta Moretti no es demasiado novedoso. Pero..." Cierta sensación de impostura, que se filtró aun en las coberturas televisivas era inocultable. Para colmo de males, el jurado de la FIPRESCI no tuvo



mejor idea que premiar también a Moretti. Lo que produjo una sensación de bochorno entre quienes asistieron a la ceremonia el sábado. La organización tiene por objetivo descubrir a través de sus premios a los cineastas que quedan ocultos entre los lauros oficiales, impulsar a los recién venidos, o consagrar justamente a los difíciles. Este premio al consenso (que se completó con otros dos disparates: *Martha, Martha* y la de los esquimales) sonaba a suicidio institucional, como si la crítica hubiera perdido toda capacidad y aun toda intención de estar a la vanguardia en la valoración del cine. Era como si los críticos no quisieran sacar los pies del plato, sin saber siquiera qué plato era el que estaban defendiendo. Una película menor, complaciente, con las trampas típicas de la producción para el gran público, distribuida en el mundo por la Fox, era el estandarte de los críticos al comienzo del milenio. Es como si nadie se animara a pensar por cuenta propia. Pero luego vendría el verdadero escándalo, aunque pasó casi absolutamente inadvertido (en Cannes los periodistas solo se dan por enterados de lo que quiere el festival). El epicentro fue nuestro compatriota Edgardo Cozarinsky, quien por encargo de los *Cahiers du cinéma* realizó un documental de homenaje a los 50 años de la revista. Se suponía que la película sería proyectada pero no figuraba en ningún programa oficial ni de otro tipo. Finalmente, el miércoles apareció en el programa diario que se entrega a la prensa. La sala estaba prácticamente vacía y la ausencia de subtítulos en inglés (insólito en Cannes) ahuyentó a los angloparlantes. La película era una historia de los *Cahiers* centrada en lo que Cozarinsky llama el pasaje del testimonio, la casi milagrosa transferencia entre generaciones sucesivas de críticos de una especie de idea o con-



*Fah Talai Jone* o *Les larmes du tigre noir*, de Wisit Sasanatieng (arriba izquierda)  
*Taurus*, de Alexandre Sokurov (arriba)  
*El mono*, de Aktan Abdykalykov (izquierda)

cepción sobre el cine y la crítica. Idea imprecisa, dudosa pero que hace que uno reconozca en Bazin, Truffaut, Douchet, Narboni, Daney, Toubiana hasta Tesson y Bourdieu un aire de familia, la pertenencia a una comunidad sin límites del todo precisos pero sobre los que es irrefutable la noción de pertenencia. En un momento del film, el joven crítico de *Les Inrockuptibles* Frédéric Bonnaud (que nunca escribió en los *Cahiers* pero, como otros críticos franceses e internacionales, pertenece también a la familia) reconoce algo más que ese agrupamiento. Dice Bonnaud: "Los *Cahiers* ganaron". El alcance de la frase es también impreciso pero alude a dos cosas fundamentales. La continuidad en el tiempo del espíritu *Cahiers* y su efectividad para formar y estructurar nuevos críticos de cine. Al parecer, hay mucha gente que no quiere escuchar una cosa semejante. Antiguos rivales, cineastas, productores y, en particular, el Festival de Cannes. Así que el festival impuso al término de la función (amenazando con no dar la película si no se aceptaban estas condiciones) una especie de tribunal so-

viético que bajo la máscara de un debate permitió que un par de energúmenos como el crítico italiano Aldo Tassone denunciara a los *Cahiers* y al autor del film. Cozarinsky respondió con elegancia a los exabruptos y actuó como si en realidad se tratara de un debate. Lo curioso es que él, como director, estaba en la platea y sus acusadores en el escenario. Pero había algo más. La dirección de *Cahiers* (habría que decir la tribu *Cahiers*) tampoco estaba de acuerdo con la película. En un momento, aparece Serge Daney diciendo que la intención de Eric Rohmer había sido convertir a la revista en un órgano de la ultraderecha. Demasiado para las buenas maneras contemporáneas y para el indudable talento francés para echar tierra sobre este tipo de cosas. Así que este modesto film de Cozarinsky (más de encargo, más didáctico, menos personal que la mayor parte de sus trabajos) resultó un objeto tan tabú como las imágenes de Lenin de Sokurov. Los tiempos parecen haber proscrito la política más allá de lo que uno se imagina. Q hizo un poco de ruido gritándole "¡boludo!" a Tassone mientras F se moría de

vergüenza por la falta de conducta de su marido y pensando si en el inminente décimo aniversario de *El Amante* sus enemigos se subieran a un escenario para insultarnos. Algo perfectamente posible, pero con el agravante de que mientras los *Cahiers* siempre pueden exhibir las fotos de Truffaut, Godard, Rohmer, Rivette o Chabrol, nosotros solo tenemos, por ahora, la de Juan Villagas. Un momento inolvidable.

Volviendo a Godard, durante su conferencia de prensa había sorprendido a la audiencia anunciando que la mejor película del festival era un ignoto mediodiámetro de la Quincena llamado *Ce vieux rêve qui bouge*, dirigido por Alain Guiraudie. Así que allí fuimos una vez más a ver a qué nos conducía la última *boutade* del gran Jean-Luc. Y la verdad es que la película estaba muy bien. Pertenece al género "historias homosexuales entre proletarios" que tiene su antecedente en la célebre *Mujeres que trabajan* pero no demasiados y menos últimamente. Imaginemos que a Ken Loach le salieran obreros gay o que a Almodóvar le aparecieran obreros en sus películas. Indudablemente es el cruce de dos tradiciones disjuntas. Pero Guiraudie las junta con un ligero aire provocador y con una gran destreza detrás de la cámara. El título, incluso, es completamente ambiguo (*Ese viejo sueño que perturba*) y si de algo no caben dudas es de que difícilmente se proyecte para el aniversario de la CGT.

Un día escandaloso debía culminar con un bodrio de proporciones. Se trató de *Desert Moon* de Aoyama Shinji, celebrado autor de la sobrevalorada *Eureka*. Tan sobrevalorada que hizo que se aceptara su film en competencia este año (hubo tres películas japonesas en competencia y sobraban dos). *Desert Moon* intenta contar la historia de un ejecutivo que se quiebra y cae en las deudas, ▶

- ★ Casamiento tardío, de Dover Kosashvili (derecha)
- ★ El agua tibia bajo un puente rojo, de Shohei Imamura (abajo izquierda)
- ★ Va savoir, de Jacques Rivette (abajo derecha)
- ★
- ★

el alcohol y la desesperación. Pero lo hace a modo de una película de género berreta, casi sin pies ni cabeza y sin convicción alguna. Un engendro seudocomercial y seudoartístico que según nos contaron fuentes secretas indignó incluso a los distribuidores internacionales de la película, que se vieron con un producto invendible en las manos, al parecer por el apuro de Shinji de llegar a tiempo para Cannes. Otra víctima del ritmo canino.

### VIERNES 18

Pero no solo existe Kirguistán, en el Asia Central también está Kazajstán, país donde hay un cineasta prestigioso llamado Darezhan Omirbaev, del que presentaban *La ruta*. Allí fue Q, siempre atento a los nuevos países, cuanto más lejanos mejor. Pero resultó que el camino no estaba bien pavimentado. *Jol* (nombre del film en kazako) cuenta cómo un cineasta kazako recibe un telegrama donde le anuncian la enfermedad de su madre (esto ya lo leímos en alguna parte). Al mismo tiempo se pelea con la mujer, sueña despierto con tomas de su próxima película y sueña dormido con calamidades que les ocurren a sus films. La película parece destinada a poner de manifiesto que hay cineastas kazakos pero el prestigio de Omirbaev se disipa a lo largo de los kilómetros. La sensación es la de asistir a un cine de segunda mano, a algo que pertenece al mundo de las imágenes pero donde estas han sido recicladas. A películas como esta se les podría dedicar una crítica aparecida hace algunos años: es solo cuestión de elegirla bien. Pero es un cine fundamentalmente triste, menos por el tema que por la empresa de repetición de lo ya probado a la que se entrega el director.

F también partió en busca nuevas experiencias con *Casamiento tardío* del georgiano-israelí Dover Kosashvili. Resultó una comedia *alla* italiana (variante fina) con protagonistas judíos. Cuenta la historia de un estudiante de filosofía de más de treinta años que todavía no sentó cabeza. La familia intenta casarlo y le presentan varias candidatas de acuerdo a los parámetros tradicionales: vírgenes, más jóvenes que él, de buena familia, etc. Pero resulta que el solterón tiene una amante divorciada y con una simpática hijita. Eso es todo. Salvo que hay sexo del bueno, divertido, íntimo y al límite de lo explícito (o explícito, F no se acuerda). Alguien la definió como una película de *real*



sex. El público la pasó bomba. A muchos programadores y críticos les pareció que estaba bien. F se aburría como un hongo (salvo en algunas escenas de sexo) aunque reconoce que tiene algo distinto. Al parecer, la de Q era mucho más aburrida.

Pero nada de todo esto se compara con *Human Nature*, el esperado debut de Michel Gondry, afamado realizador de clips (Björk, los Rolling Stones, etc.) y ganador de numerosos premios de MTV. Es una comedia en la que Patricia Arquette es una mujer peluda y Tim Robbins un hombre salvaje (a lo Tarzán). También es una película absolutamente estúpida sin mérito alguno en lo formal. Uno se queda perplejo comparando el prestigio previo de Gondry con sus habilidades para dirigir cine. Zapatero a tus zapatos. Esta es una candidata a la peor del festival. Otros apostaban por *CQ*, de Roman Coppola, o por *No Such Thing* de Hal Hartley. No las vimos, pero las dos comparten el haber sido producidas por papá Coppola

que, al parecer, obligó al festival a programarlas como condición para cederles su nueva versión de *Apocalypse Now* (un *redirector's cut*). F y Q resolvieron prescindir de la familia Coppola en su conjunto, como acto de protesta ante la atención indebida que se le prestó a la nueva versión de *Apocalypse*: por ese camino cada director que haya tenido alguna vez prestigio podría agregar algunos metros de película y construir nuevas versiones cada año de sus éxitos. Hay algo obsceno en ese reciclaje, en el festejo cholulo de los figurones del cine. La carrera de Coppola (de cineasta a productor, a empresario viñatero y fideero, a cineasta de ocasión, a Padrino) no es, globalmente, digna de una admiración semejante. Es cierto que Coppola es un símbolo, pero nadie se anima a decir de qué.

*Mesto na zemle* quiere decir en ruso "un lugar en el mundo". El director no es Adolfo Aristarain sino su pariente armenio Artur Aristakisjan. Sin duda, la película más au-

daz, más original del festival. Experiencia extrema, insostenible para muchos (F salió descompuesta), fascinante para otros (Q incluido), pertenece a un cine en primera persona que ya no se hace. Tal vez tenga algo de Lars von Trier pero el ruso es más auténtico, más inteligente y más fresco. Q no pudo resistir la tentación de entrevistarlo y de invitarlo con su película al Festival de Buenos Aires. ¡Hasta la vista, Artur!

A esta altura ya se había proyectado *Bolivia* de nuestro compatriota Adrián Caetano que durante muchos años se resistió a ir a festivales aduciendo que no tenía pasaporte. Parece que Cannes pudo más que sus instintos sedentarios y se lo vio paseando por la Croisette (y hablándole de Independiente a todo el mundo). Volvió contento con un premio bajo el brazo (el de la crítica joven, que se otorga en la Semana de la ídem). Vimos *Bolivia* hace un par de años, sin terminar y cuando parecía que jamás llegaría a estrenarse por problemas con el productor original, por lo que necesitaríamos una revisión para abrir juicio. El deshielo del film es una buena noticia y pone a otro cineasta argentino talentoso en carrera internacional.

El día culminó de la mejor manera con un japonés de los buenos. El maestro Shohei Imamura presentó *El agua tibia bajo un puente rojo*, su última maravilla-disparate. El cine de Imamura, a medida que su creador envejece (tiene 75), se acerca cada vez más a la felicidad. Imamura filmó en los 60, en los 80 y volvió en el 96 con *La anguila*, con la que inició su período iluminado. Es materia opinable, pero nadie filma planos tan atractivos, tan vitales como Imamura, que producen el efecto de una droga euforizante. La comparación con los japoneses actuales (al menos los que vimos este año en Cannes) sugiere que, con el correr de los años, por allá se olvidaron de un par de capítulos del manual. Por supuesto, nadie pareció interesarse en el film: fue la característica de este año en Cannes. Trajeron a los viejos maestros como paso previo a mandarlos al asilo.

#### SABADO 19

El festival se terminaba. Ya no había mercado, la Quincena y la Semana de la Crítica ya habían estrenado todos sus films. Muchos partían. Se respiraba un aire mucho más distendido. Unos días antes, el crítico americano sabelotodo había tenido una intervención feliz. Ante uno de esos corrillos en los que los contertulios se quejan del festival (siempre hay motivos) dijo: "No pasa nada que tres buenas películas no puedan curar". Sabias palabras, aunque el tipo tenía en la cabeza a la de los Coen. Pero, efectivamente, las tres buenas películas (y más) habían estado. Cannes siempre te gana: aunque predominan los films medianos o me-

diocres, los bodrios son realmente escasos y la calidad siempre aparece.

El sábado siempre se proyecta el último film en competencia, que suele ser candidato a un premio importante. Según la mayoría de los críticos, *Millennium Mambo* de Hou Hsiao-hsien decepcionó ligeramente. Para otros, es el cineasta top del momento. Para Gerald Peary se trata del más sobrevalorado. La verdad es que es difícil decidirse. Hay algo en sus películas que lo distingue: la capacidad para crear atmósferas, mundos que nunca se han visto antes. Pero también produce la sensación de que puede tratarse de espejismos. Uno mira y se pregunta si lo que uno ve realmente está allí. El trance hipnótico que produce hace que sea muy difícil seguirle la pista. A veces, el argumento se escapa. Otras, es el sentido del film, si es que hay alguno. Por los espacios vacíos que deja Hou se filtran los adjetivos infinitamente elogiosos de sus panegiristas. Pero estos invariablemente también se parecen a espejismos y requieren, más que de una comprensión, de un acto de fe. F salió hechizada de la película, afirmando que después de media hora sin entender nada el film la había capturado repentinamente (sin que empezara a entender algo) con la belleza de sus planos secuencia. Piensa que asistió a un trance audiovisual más que a una película. Q se quedó afuera, aun reconociendo que el film tenía algo de grandioso. Ya le pasó cinco veces, con las cinco películas que vio de Hou.

El último sábado también se proyecta el film de clausura, que a nadie le importa. Suele ser profundamente intrascendente. La única excepción que recordamos es *Poder absoluto* de Eastwood, que nos llenó de felicidad después de tanto arte. Pero esta vez no daban Eastwood sino Ruiz, un cineasta prolífico, talentoso e irrecuperablemente chanta. Con el correr de los años, Ruiz se ha hecho rico, famoso, confiable para los grandes productores, ocasionalmente inspirado y habitualmente banal. *Las almas fuertes* es un compendio de sus peores momentos. Basada en una obra de Jean Giono, cuenta una historia en cinemascope (pocas películas en cinemascope últimamente) de una mujer que en el siglo XIX y principios del XX se impone sobre los hombres (y mujeres) que la rodean por su belleza (se trata de la modelo Laetitia Casta) y por su carácter. Nada. Nada de nada. Y desganada. Nos hubiéramos ido a la media hora pero a Q se le cayeron los anteojos en la fila de adelante, por lo que hubo que esperar hasta el final. Las cosas no mejoraron.

#### DOMINGO 20

Repechaje y premios. El Palmarès resultó lamentable. Pero Q pudo ver la de Oliveira, que mejoró su humor drásticamente, F la

de Godard, que le sacó la sensación de culpa por no haberla visto antes de la entrevista, y Q la de Lynch, que le produjo un ataque de euforia. Q empezó mal con Lynch. Ni *Eraserhead*, ni *El hombre elefante*, un poco *Blue Velvet*, menos *Corazón salvaje*, nada *Carretera perdida*, bastante más de lo esperado *Twin Peaks*. Pero tuvo una revelación con *Una historia sencilla* y se hizo un lynchiano de la primera hora. En la última hora, *Mulholland Drive*, que se parece menos a la anterior que a las que no le gustaron, le pareció extraordinaria, lo declaró un gran cineasta y, sin dejar de reconocer que Lynch tiene también algo de chanta (variante narcisista), piensa elogiarlo sin reservas hasta que la marea cósmica vuelva a cambiar para volver a odiarlo. Lynch es raro de verdad pero en el buen sentido: hace algo propio, no le pide permiso a nadie y es un antídoto contra la previsibilidad festivalera. Y aquí se acaba esta historia, más larga que de costumbre, porque vimos más películas y nos divertimos menos. No quedó espacio para escribir sobre la vida social, lo que algunos lectores agradecerán y otros extrañarán. Gracias y hasta la próxima. ■

## El Palmarès

#### PALMA DE ORO

*La habitación del hijo*, de Nanni Moretti (Italia)

#### GRAN PREMIO DEL JURADO

*La pianista*, de Michael Haneke (Austria)

#### PREMIO A LA MEJOR ACTRIZ

Isabelle Huppert, por *La pianista*

#### PREMIO AL MEJOR ACTOR

Benoît Magimel, por *La pianista*

#### PREMIO AL MEJOR DIRECTOR

Compartido entre Joel Coen (Estados Unidos), por *The Man Who Wasn't There*, y David Lynch (Estados Unidos), por *Mulholland Drive*

#### PREMIO DEL JURADO A UN TECNICO

Tu Duu-chih, ingeniero de sonido de *Millennium Mambo*, de Hou Hsiao-hsien (Taiwán), y *¿Qué hora es allá?*, de Tsai Ming-liang (Taiwán)

#### CAMARA DE ORO A LA OPERA PRIMA

*The Fast Runner*, de Zacharias Kunuk (Canadá)

#### PREMIO AL MEJOR GUIÓN

Danis Tanovic (Bosnia), por *No Man's Land*

#### PALMA DE ORO AL MEJOR CORTOMETRAJE

*Bean Cake*, de David Greenspan

#### PREMIO DEL JURADO AL CORTOMETRAJE

*Pizza passionata*, de Kari Juusonen

#### PREMIO ESPECIAL DEL JURADO AL CORTOMETRAJE

*Dadd's Girl*, de Irvine Allan

#### PREMIOS CINEFONDATION

Primer premio: *Portrait*, de Sergei Luchishin

Segundo premio: *Reparation*, de Jens Jonsson

Tercer premio: *Run Away*, de Chao Yang, y *Crow*

*Stone*, de Alicia Duffy

#### PREMIO FIPRESCI (A UN FILM EN COMPETENCIA)

*La habitación del hijo*

#### PREMIO FIPRESCI (A UN FILM DE UN CERTAIN REGARD)

*Kairo*, de Kiyoshi Kurosawa

# Contar hasta veinte

Más allá de la distracción de una parte de la crítica y del disparate que produjo el jurado a la hora de repartir premios, aquí están, estas son las 20 películas 20 por las que, definitivamente quizá, Cannes 2001 valió la pena.



**ELOGE DE L'AMOUR**  
de Jean-Luc Godard

“Cuando uno se encuentra por la calle con jóvenes, es evidente que se trata de jóvenes. Lo mismo pasa con los viejos. Pero un adulto no es nada evidente: a los adultos les hace falta una historia.” Por alguna razón esta frase de la película figura en el catálogo y en el pressbook, se cita en las críticas y también en los reportajes. Tal vez la interpretación adecuada sea que Godard ya fue joven y ya fue viejo, y que en realidad devino adulto recién ahora. Más clara que sus últimas películas para el cine, pero igualmente misteriosa, *Eloge de l'amour* empieza en blanco y negro para seguir en color (y en video). Empieza como cine en el cine y sigue como un collage de viejas historias. No se parece más que a Godard y es suficiente.



**ME VUELVO A CASA**  
de Manoel de Oliveira

Michel Piccoli (excelente) es un viejo actor que pierde a su mujer, su hija y su yerno en un accidente. Se queda solo con su nieto, todavía un niño, y su profesión. Oliveira muestra como pocas veces se vio en el cine el significado de la vejez. Sin dramatismo, con amabilidad, y sin concesiones, hilando una suma de pequeños episodios que revelan que las energías no son las mismas ni las ganas de vivir tampoco. Acaso una despedida anticipada, un autorretrato distorsionado por el pesimismo: el director está en plena forma y sigue filmando una película por año. Pero solo él sabe de qué se trata tener 93 y nadie más parece en condiciones de dar cuenta de una anomalía semejante. Solo una de esas crueldades extremas a las que están expuestos los viejos privó al film de figurar en el Palmarès.



**¿QUE HORA ES ALLA?**  
de Tsai Ming-liang

Otra vez Tsai Ming-liang filma una familia que no se comunica, una sociedad que prueba que la historia de la humanidad es un fracaso, un par de sueños de amor que acaban en pesadillas. Casi una versión de *Vive l'amour* pero menos apegada a las desgracias cotidianas, más descentrada y al mismo tiempo más fluida. Tsai perfecciona su capacidad para una forma de humor que no tiene antecedentes en el cine: un pescado, un reloj, una valija, un ícono como Jean-Pierre Léaud son los protagonistas de las bromas sublimes del realizador que transcurren a espaldas de los personajes y solo son visibles para el público. Como si Tsai quisiera poner en evidencia que hay dos mundos que coexisten pero el que contiene la belleza y la alegría nos es inaccesible.



**MILLENNIUM MAMBO**  
de Hou Hsiao-hsien

Una mujer joven tiene dos amantes de personalidades muy diferentes. Esta podría ser la sinopsis de una película que lleva el minimalismo al límite. Si *Flores de Shanghai*, la película anterior del director, era incomprensible por exceso de personajes, esta lo es por su falta. Lo que permanece invariable, en cambio, es el cuidado que Hou dedica a cada plano, en el que filtra la luz para provocar las imágenes más enrarecidas y más bellas. El resto es pura interpretación. Un crítico sugirió que se trataba de la primera película tecno de la historia. Este disparate (si es que lo es) resulta tan pertinente como cualquier otra cosa. La mejor manera de ver *Millennium Mambo* es proyectarla continuamente y proponerle al espectador quedarse a vivir en ella. Como en una exposición de pintura.



**TAURUS**  
de Alexander Sokurov

Lenin enfermo, casi agonizante, fuerza sus últimos momentos de lucidez para horrorizarse porque su inteligencia está tan minada como su poder. A merced de las mezquinas crueldades de Stalin, solo espera sus pequeños favores. Mientras tanto, se aferra a sus ideas sobre el mundo que resultan sorprendentemente convencionales. Si el Hitler de Sokurov (filmado en azul) no era más que un payaso de taberna, su Lenin (filmado en verde) es apenas un maestro rural caprichoso. La visión de Sokurov de la historia es profundamente molesta: no solo hace la crítica de los hombres famosos sino que descalifica todo intento de ocuparse de ellos con otro tono que no sea el desprecio. Un artista contra cien años de periodismo.



**OBREROS, PAISANOS**  
de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet

Sobre textos de Elio Vittorini, los Straub cuentan la historia del crudo invierno que pasó una comunidad anarquista asentada en las montañas durante la posguerra. Pero la cuentan a su manera. Grupos de dos o tres personajes se alternan para recitar de pie, hieráticos y en medio del bosque, sus partes que simulan leer de unos papeles. Lo único móvil es la brisa y el rumor de un arroyo. Así durante dos horas. Al cabo de un rato de perplejidad el espectador que no ha sido derrotado por la aridez de la puesta en escena comienza a escuchar el texto, a reconstruir mentalmente las circunstancias narradas, a percibir el lirismo de una prosa sin ningún adorno. Es una experiencia única, memorable y extraordinariamente difícil, otro resultado impecable de la capacidad de los Straub para imaginar el cine.



**MULHOLLAND DRIVE**  
de David Lynch

Extraordinariamente compleja, la octava película de Lynch es una extraña visita a Hollywood que se parece un poco a las películas sobre Hollywood (como *Barton Fink*, por ejemplo). Pero las superficies de Lynch comunican como siempre con espacios distorsionados, con abismos que desafían la lógica. Más que un mundo gobernado por el diablo, *Mulholland Drive* describe un universo de dos caras en las que el pasaje de una a otra no altera la verdad que expone en cada una de ellas. El film comparte con *Trouble Every Day* de Claire Denis la capacidad de aterrorizar, pero aquí el efecto es residual: se deja sentir mucho tiempo después de visto el film y no está claro qué es lo que lo produce, porque aquí el amor puede ser más siniestro que la muerte.



**EL AGUA TIBIA BAJO EL PUENTE ROJO**  
de Shohei Imamura

Un desocupado parte hacia una lejana aldea con la excusa de que allí hay un tesoro. El tesoro tiene una existencia dudosa pero, a cambio, el protagonista se encuentra con un manantial: una joven que transforma sus deseos sexuales en agua que se acumula en su cuerpo hasta estallar en una catarata solo cuando llega al orgasmo con la ayuda de nuestro héroe. Imamura sostiene este disparate con una gracia y una vitalidad que lo hacen incomparable entre los cineastas en ejercicio. Este clásico milagrosamente actual, de una belleza visual deslumbrante, de un humor corrosivo y absurdo que logra la magia de convertir en delicado lo grotesco se las arregla también para burlarse de la estupidez del mundo contemporáneo y proponer uno más interesante.



**VA SAVOIR**  
de Jacques Rivette



**LA PIANISTA**  
de Michael Haneke



**R-XMAS**  
de Abel Ferrara

Una compañía de teatro italiana llega a París para representar a Pirandello. Entre los actores y los personajes que los circundan se arma una danza de amores, pactos y ocultamientos. Con un tono absolutamente ligero, las situaciones se entrelazan, se suceden sin que la película abandone nunca esa sensación de irrelevancia. Rivette apuesta a que la gracia no debe derivar del dramatismo ni de la verosimilitud. Es posible que lo logre aunque también es posible que el film no sea más que un ejercicio para tensar al máximo sus constantes: el teatro, la intriga, la simpatía, la trivialidad. Una prueba de los extremos a los que llega la película es un duelo a muerte en el que los antagonistas juegan a tomar champán arriba de un andamio sin caerse.

Isabelle Huppert es profesora del conservatorio vienés de música, eximia pianista, etc. También tiene una madre tiránica y un carácter podrido. Tal vez es la combinación lo que produce su extraño comportamiento sexual que alterna los sex shops con las prácticas masoquistas. Un día, la profesora decide corresponderle a su manera a un estudiante enamorado y le propone unos encuentros románticos tan escabrosos que necesitan de un manual de instrucciones. Haneke cuenta esta extravagancia sin una pizca de humor, lo que se presta para una sobreactuación gloriosa de Huppert. Cuando el espectador está cómodamente instalado en el melodrama, el director revierte con gran astucia el punto de vista moral y el efecto es movilizador como los viejos melodramas.

El último cineasta del que uno pensaría que filmó un cuento de Navidad es Ferrara. Claro que este transcurre (especialidad de la casa) entre narcotraficantes. Una encantadora pareja de dominicanos, sensata y amante de la familia, desparrama heroína por el vecindario. Son gente como uno, acaso un poco mejores. Pero mejor aun es un policía negro, corrupto como el que más pero bondadoso como Lassie, que secuestra al marido, se enamora de la mujer (Drea Matteo, lo más parecido que se ha visto a Gena Rowlands) y termina dando buenos consejos y salvando al matrimonio de la cárcel. Qué tal. La sucesión de fundidos encadenados y la mirada sobre la Nueva York nocturna son deslumbrantes como un libro genial de ilustraciones infantiles.



**LA TRAVERSÉE**  
de Sébastien Lifshitz



**TROUBLE EVERY DAY**  
de Claire Denis



**CE VIEUX RÊVE QUI BOUGE**  
de Alain Guiraudie

Un experimento curioso. Un crítico de cine decide ir en busca de su padre al que nunca conoció. Solo sabe de él su nombre y que fue un soldado americano que pasó por París y dejó embarazada a su madre. El protagonista oscila entre la atracción cinéfila que le propone esta road movie y cierto pudor por lo que está haciendo, una aventura que en algún momento atribuye a su narcisismo gay. El documental de Lifshitz sigue a Stéphane Bouquet y lo acompaña en su viaje por Estados Unidos. El diálogo entre ambos, que discuten tanto los estados de ánimo del protagonista como detalles de la filmación, le da veracidad a la película y la aleja de obligaciones tales como la felicidad y el crecimiento por reencontrarse con el portador de parte de los propios genes.

Hace algunos años, una expedición científica que buscaba una droga prohibida en la selva terminó de manera abrupta. Pero su consecuencia es haber convertido a Béatrice Dalle en caníbal sexual. Por las noches, seduce hombres en la carretera y los mutila tras hacer el amor. Su marido, otro de los científicos, la protege encerrándola en un caserón. El tercer integrante de la expedición original llega a París en su luna de miel para averiguar si los síntomas que presente en su cuerpo lo terminarán convirtiendo también en un monstruo. Poco más pasa en la película, puntuada por escenas atroces y una melancolía aun más poderosa. Una historia que no es para cualquiera, truculenta, sensacionalista pero extraña y poderosamente atractiva.

A una fábrica a punto de cerrarse (el ambiente recuerda un poco a *Recursos humanos*) llega el encargado de dismantelar las máquinas que debe convivir con los últimos obreros en los días finales de la instalación. Bajo el desolado panorama de la desocupación y la falta de perspectivas de los proletarios se teje una trama subterránea, la de las relaciones homosexuales en el medio obrero. El recién llegado es objeto de disputa entre un viejo operario y un capataz. Guiraudie provoca al espectador insinuando que estas relaciones no solo no son excepcionales sino que forman parte de la cultura fabril, un aspecto eternamente soslayado en todas las películas que vieron en los obreros el motor de la historia. ¿Cómo leer entonces la historia a partir de este dato?



**FAH TALAI JONE**  
de Wisit Sasanatieng



**AMOUR D'ENFANCE**  
de Yves Caumon



**UN LUGAR EN EL MUNDO**  
de Artur Aristakisjan

Todo es pastel con predominio rosa, con osensibles efectos digitales. El héroe (el otro título de la película es *Las lágrimas del tigre negro*) es un chico pobre que se enamora de la hija del ricachón del pueblo. Por salvarla termina de bandolero pero el amor entre ambos nunca muere. Arriesgando su vida nuevamente por ella, traiciona a sus compañeros y se opone solo contra soldados, criminales y otros villanos. Repudiada tanto por falta de gusto como por exceso de parodia, la película funciona mucho más de lo que sus detractores creen y combina la aventura con el melodrama y la comedia a cien mil escenas por minuto. Una sorpresa estimulante, desprejuiciada y que revela un talento notable, capaz de hacer maravillas con un material imposible.

Hoy en día, es difícil hacer una película sobre la familia sin caer en la truculencia y la sordidez (pregúntenle a Solondz) o, por el contrario, en la complacencia y la ñoñez (pregúntenle a Moretti). Este film lo logra gracias a su fluidez y su serenidad narrativa. La agonía y la muerte del padre, la vuelta del hijo y su reencuentro con las circunstancias de su adolescencia se cuentan sin exageración y sin remilgos. El resultado es que el espectador puede pasar de lo práctico a lo metafísico, del ensueño a la materialidad. Seco, inteligente, sensible, el relato de Caumon construye un brillante film de aprendizaje, apoyado en la actuación de Mathieu Amalric, cuya mirada de asombro permanente acompaña al público en su empresa de descubrimiento interior.

En un sótano de Moscú vive un grupo de marginales azotados por la pobreza, la enfermedad y la policía. Los mantiene unidos un líder delirante que proclama el amor físico universal en una utopía que recuerda tanto a los hippies como a los cristianos primitivos. Exaltada, patética, chocante, al borde de lo insostenible, la película transmite un patetismo (y un misticismo) que no se conocía desde las novelas rusas del siglo XIX. Aristakisjan construye un universo que hace parecer a los idiotas de Von Trier como socios de un club de bridge. Es difícil saber qué hacer con esta película. Un crítico francés sugirió que no necesitamos una cosa semejante. Tal vez ocurra todo lo contrario: ¿cuántas películas son tan difíciles de olvidar como esta?



**HIJACK STORIES**  
de Oliver Schmitz



**EL MONO**  
de Aktan Abdykalykov



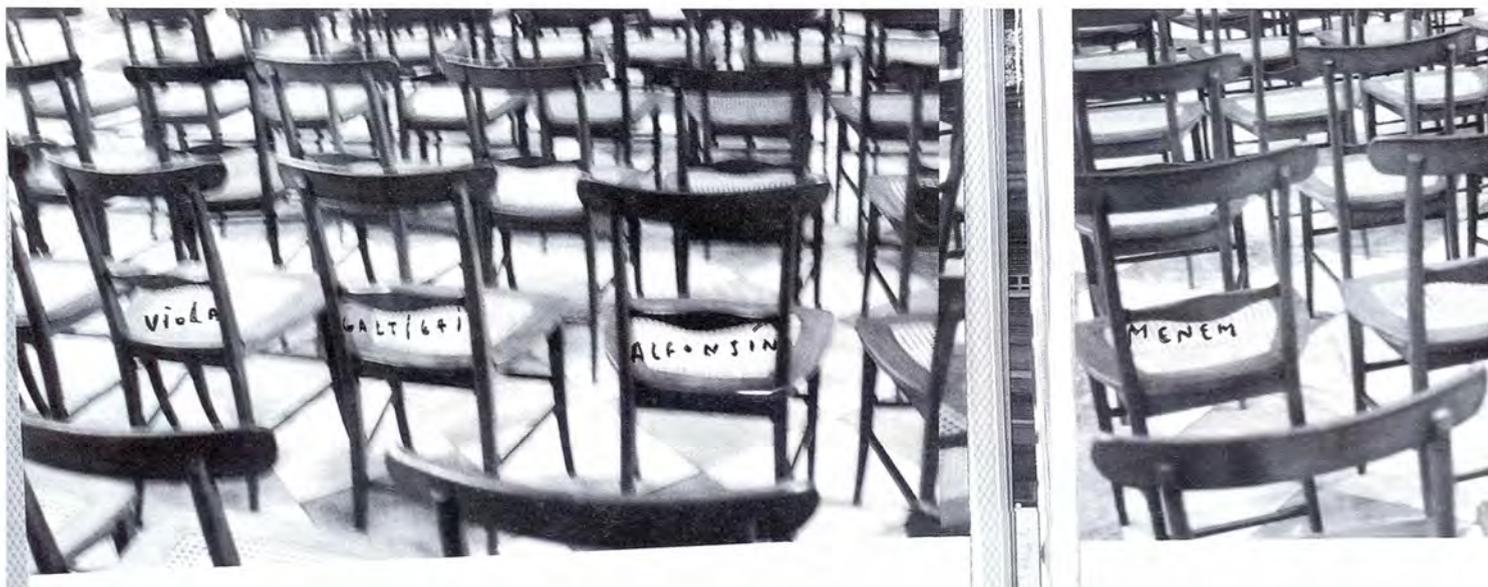
**LA LIBERTAD**  
de Lisandro Alonso

Un actor negro se postula para interpretar a un pandillero de los barrios bajos de Johannesburgo. El problema es que, aunque nació allí, emigró de joven a un suburbio de clase media y no logra transmitir la dureza de las calles. Para remediarlo, vuelve a entrar en contacto con los auténticos delincuentes y su vida se transforma. Termina unido a una banda de ladrones de coches y en problemas con la policía. Con un ritmo de rap sudafricano el film se burla con ingenio de los estereotipos y de las películas sobre guetos negros. Es una vuelta de tuerca cariñosa, inteligente y divertida sobre la identidad racial y los clichés del cine étnico. El final es sorprendente y la diferencia con las películas del género hechas del otro lado del Atlántico muestra una alternativa menos codificada y moralista.

Vuelve el protagonista de *El hijo adoptivo*. Está más grande y ahora los amigos no lo cargan por su origen espurio. Pero ahora tiene problemas para conseguir chicas, aguantar a un padre alcohólico y la huida de su madre del hogar. En esta tercera parte de la trilogía el autor narra el pasaje de la juventud a la adultez, que se hace evidente con el abandono del pueblo natal. El director dice que es autobiográfica pero lo cierto es que sus pasados sinsabores le sirven perfectamente para ir expandiendo su ambición artística. Si la película anterior era mínima y de colores tenues, en esta explotan los colores aunque no el argumento. Compuesta de pequeñas viñetas que exploran un paisaje desértico, la película revela un talento plástico que se hace evidente en cada plano.

Una historia de Cenicienta, pero no por el tema de la película sino por su impensado (aunque altamente merecido) pasaje del anonimato a Cannes. Pero el mayor mérito de Alonso no es su suerte sino una determinación de cineasta absolutamente infrecuente. Es muy raro que alguien de su generación esté obsesionado por registrar con esta precisión una alternativa frente al mundo circundante. Pero es más raro aun que esa excursión a lo desconocido se aleje de la ingenuidad romántica y el mensaje. Este día silencioso en la vida de un hachero es más interesante que los centenares de páginas de los guiones que intentan imaginar peripecias y reproducir banalidades. La lección del hachero es que el cine es más fácil y más difícil de lo que se cree.

# Prólogos impublicables



Desentonar en un coro de prologuistas VIP hasta el límite de la no publicación... ¿es bueno o es malo? Nuestro filósofo produjo dos textos, sobre la Argentina modelos 80 y 90, que debían ser incluidos en una serie de fascículos sobre arte pero que no fueron a imprenta por "impublicables". *El Amante* demuestra en las páginas que siguen que eso puede no ser verdad. **por TOMAS ABRAHAM**

Una fundación de un banco con nombre de bicicleta que apadrina a las artes plásticas y edita libros caros me invitó a participar en la producción de una serie de fascículos sobre el arte en la Argentina desde no sé cuándo hasta hoy. Me pidieron dos prólogos para las décadas del 80 y del 90 (del siglo XX) muy bien pagos y de 5.300 caracteres cada uno.

Me informaron que el elenco de prologuistas para las otras décadas era de gran prestigio, clase VIP, con nombres de excelencia como Piglia, Sarlo, Kovadloff, mis estimados Orgambide Pedro y Castillo Abelardo... y para qué seguir. ¡Por fin!, me dije, juego en primera, un rumano de Timisoara en la selección nacional de la respetabilidad cultural, manos a la obra.

No entiendo la respuesta. Me dijeron que los dos textos no eran publicables aunque



ILUSTRACIONES MARTA ALMEIDA

pagables por compromiso previo. Les hice un descuento, y de paso, les pregunté para qué me habían llamado si no les gustaba lo que decía o cómo lo decía. Me sentí inseguro, como no tenía los textos a la vista me dije que no los había cuidado bien. Luego los leí, y no hubo sorpresa, así son las cosas que habitualmente escribo.

Me dijeron que eran impublicables, y que el del 90, aparentemente más serio, era irri- tante. Me hicieron leer para que me diera cuenta algunos prólogos de mis colegas vip. Y bien, ya entendí. No les molesta mi tema sino mi tono.

Hay un problema de tonos en la cultura argentina. No les gusta desafinar. Todo el mundo intelectual debe aprender solfeo. Es increíble que para rememorar aquella época haya citado a Viola, Palito, Sinatra, Minguito, Menotti, Kempes, Porcel, los

negritos de Grondona y el antisemitismo nefasto de Mancini, en el marco de un título que va del gordo Viola a la Hiperlola del doctor.

No gusta, ya sé, que la sociedad argentina tenga un espejo grotesco, nosotros que somos serios y, además, tan cultos. Debería haber citado al arte conceptual, al neofigurativo, a Kosyce, los colchones de Kuitca, las instalaciones de Mongo, los premios que obtuvo Mustafá Perengano en el Bronx, la revista literaria *La Cucaracha de Platino* y tantas cosas valiosas.

Pero no fue así. Dommage, tant pis, peccato, mitakars chinalni (qué se le va a hacer en húngaro), what can I do. Mi tono es mi voz y mi voz es mi vuelo, soy como un zorzal transilvano, vuelo y canto son uno. Así como para otros cultura y vernissage también son uno. A cada uno su bisagra. ¡Salud!

## LOS 80

### De Viola a Lola

Dividiré a la década del 80 en tres porciones:

- Los años de la mentira.
- Los años de la vergüenza.
- Los años de la felicidad.

**LOS AÑOS DE LA MENTIRA.** Cada vez que un proyecto dictatorial fracasa se habla de democracia. Es un problema de anemia del terror. Se habían quedado sin sangre. En los primeros cuatro años del Proceso la legitimidad del gobierno y del poder se sostenía en que se había llegado a la paz, se había terminado con la subversión marxista y el país estaba ordenado. Pero algo falló. El desmadre financiero quebró el mundo de la plata dulce. Se fue la junta y llegó la nueva junta, y con la nueva junta la so-



MUNDIAL

SINATRA

F M I

ciudad argentina se amoldó a las nuevas caras y mostró su satisfecho rostro.

Gente de la política y de la cultura decían que con Viola y Liendo se producía una apertura democrática. Venía Frank Sinatra, volvía Norma Aleandro. El presidente Viola comía ravioles los domingos, era el mejor y más simpático contertulio de Tato. Había asados en los comités, los ministros recibían a políticos, dirigentes sindicales se agrupaban para crear un nuevo movimiento nacional liderado por el Almirante, Argentina revivía, se reconciliaba consigo misma, el descontrol económico se veía compensado por la flojedad general. Ya se había matado todo lo que se podía matar, los rostros adustos se podían retirar, el liberalismo financiero perdió a su jefe, los argentinos podían sentarse a conversar como compadres de una misma familia. Viola no solo no daba miedo sino que era simpático, petiso, gordito, no parecía un general sino un dirigente de fútbol de primera B. Su foto con Sinatra auspiciado por Palito se agregaba al humor de Olmedo, de Porcel, de Minguito, de Clemente, al talento de Diego, al coraje de Monzón, a los suplementos culturales de los diarios y revistas de vanguardia cosmopolita que hablaban de arte y literatura, de la muerte de las ideologías, de ecología, rock y galaxias, y nutrían así la historia oficial que nunca fue solo oficial. Pero las fuerzas vivas y duras de la nación no estaban para ravioles sino para proyectos fundacionales, como aquel añorado del 76. Querían un nuevo líder y una nueva mística, fuerza y no panza.

**LOS AÑOS DE LA VERGÜENZA.** Galtieri se tomó las cosas en serio. Lo primero que hizo fue llamar a Roberto Alemann. El establishment financiero se tranquilizó, había vuelto la seriedad. Neustadt promocionaba

a Galtieri, que aseguraba que las "urnas estaban bien guardadas". Se congelaron los salarios estatales, fue controlada la inflación, y Ubaldo salió a la calle. Se acercaba el mundial de España, Argentina era doble campeón de mayores y de juveniles. Maradona jugaría al lado de Kempes y de Ramón Díaz, pero el país estaba en un impasse. El descontento popular no podía endilgarse a la subversión. Era la primera vez que una movilización no era reprimida en nombre del orden cristiano ni sus dirigentes eliminados por marxistas. Este hecho incomodaba al régimen. Por otra parte, se trataba de crear un clima prometedor, de expectativas favorables, con un ministro de buena reputación que se hiciera cargo de administrar lo mejor que podía dar la ideología militar antipopulista. Y el mundial con una nueva soñada gloria para la argentinidad. Furia sindical, aprobación de los financieristas, expectativa futbolera. El país debía unificarse, no podía permitirse nuevas disgregaciones. Las urnas no se habían bien guardado para permitir el disenso social. Se necesitaba un jefe, una voz y un solo grito: ¡viva la patria! Malvinas. Y salió redondo. Todos se dieron la mano. El mundo giraba a nuestro alrededor. Grondona se daba cuenta de que los adolescentes correntinos que marchaban al sur eran sus compatriotas, a pesar de su color —por eso los llamaba "mis negritos"—, gente progresista aseguraba que Galtieri era una sorpresa política y estratégica, empatamos con Bélgica cero a cero. Luego perdimos. Y no solo en fútbol porque ya en junio lo redondo se había gamado, que es una forma del cuadrado. El locutor Mancini decía en Radio Mitre que mientras perdíamos la guerra, propietarios judíos habían aumentado los alquileres.

**LOS AÑOS DE LA FELICIDAD.** Un hombre decente, amigable y corajudo era nuestro presidente. El poder había cambiado de idioma, éramos nosotros allí arriba. Con la democracia se come, y se juzga. Los jefes estaban ahí sentados vistos por todos. Dos abogados eran los nuevos héroes de nuestro Nuremberg. La universidad era una fiesta, Maradona bailó a los ingleses. Todos los argentinos defendían los derechos humanos. Hasta la casa estuvo en orden. Pero surgieron dos nuevos rostros en la muchedumbre: uno, ya sabemos, pintado, el otro ausente. El gobierno juzgaba demasiado y no pagaba los intereses de la deuda externa, tampoco tenía buena onda con la Iglesia. Y cuando hay malestar en el acreedor, en el general y en el cardenal, cuando no se tiene el billete, ni las armas, ni la cruz, con la democracia no se come, se huye. La Tablada. Alfonsín recorriendo el resto de cuerpos y chatarra junto a su comandante en jefe Seineldín. Pugliese que apresa a Altamira y acusa a los trotskistas de violencia y desorden. Los gremios de la mano con los patriotas de Rico. Vaciamiento financiero. Menem en menemóvil y Cafiero en la tele. Queríamos revancha. Contra los ingleses, contra el FMI, contra los abortistas, contra los socialdemócratas, contra la judería radical, contra el traidor que impuso la Obediencia Debida y el Punto Final, estábamos hartos, queríamos lola, y tuvimos una buena lola, la hiperlola.

## LOS 90

### El realismo trágico

En esta década nace una nueva Argentina. Esto no quiere decir que el país que surge nada tiene que ver con el anterior. No solo las revoluciones comunistas son las que anuncian la llegada de algo radicalmente nuevo. Hay novedades radicales que sin anuncio altisonante ni promesa de una jus-

ticia total refundan una nación. Refundan o refunden en este caso.

En las postrimerías del gobierno de Alfonsín el país no era gobernable. Las instituciones que sostienen el andamiaje republicano estaban pulverizadas. Los tres poderes representativos no solo no representaban al pueblo sino que eran ignorados por el resto de la sociedad.

Todos mandaban y nadie gobernaba. Los sindicatos decretaban su sucesión ininterrumpida de huelgas. Las Fuerzas Armadas se hallaban en estado de insubordinación respecto del Poder Ejecutivo. Los que manejaban el poder financiero decidieron sacar sus fondos de los bancos. La policía contemplaba cuando no organizaba el asalto a los hipermercados. El país vivía un estallido hiperinflacionario que licuaba el valor de la moneda. La Iglesia veía caer en el pozo del infierno un nuevo intento de soberbia laica y librepensadora. Se terminaba un nuevo sueño, el sueño europeísta que quería colocarnos junto a la Italia moderna y a la España moderna en pocos años.

Pero junto a ese sueño también se terminaba una realidad. Lo que había mostrado el 89 era que el mundo también había cambiado. El socialismo de Estado había decretado su derrota y la ideología revolucionaria comunista se había quedado sin antecedentes históricos. Las utopías pertenecían al mundo de los espectros.

Freud hablaba de los restos diurnos que se instalan en los sueños. Argentina vuelve a soñar en los 90, sueña con Ferraris, con Miami, con electrodomésticos, con un producto bruto que se infla anualmente, con estabilidad de precios, con modernización tecnológica, con teléfonos que andan, con créditos inmobiliarios, con consumo. Hay una reforma cultural por la cual la riqueza se desculpabiliza y los millonarios tendrán su salvoconducto.

A los ricos se los hace pasar con sus camellos cargados por el ojo de la aguja para que tengan su lugar en el paraíso.

Argentina, país de los milagros, seguía vivo, un nuevo milagro era la prueba. Los traicionados del sistema, los que habían votado a Menem pensando que con él se restauraba el poder nacional y popular, o el resentimiento progresista que no sabía dónde colocar su hocico, contemplan impotentes la euforia menemista acompañada por la simpatía popular.

Pero del sueño hubo un despertar. Ocurrió a fines de 1994. Se llamó Tequila. Los argentinos descubren una realidad que ya le habían inoculado hacía un tiempo: la globalización. El sueño solo se había sostenido en una entrada de capitales especulativos que succionaban ganancias gracias a una paridad monetaria que coexistió dos años con tasas de interés elevadas. Una población que desconocía el crédito aceptaba pagar intereses de un 40% anuales a moneda constante. El salarizado prometido era, en realidad, un endeudazo. A este fenómeno financiero se le agrega la privatización de un aparato de Estado que se diluye en monopolios privados. Luego la fisura. La desocupación crónica y policlasista.

Los expertos cuyo saber se sostenía en severos argumentos, diagnósticos inapelables y terapias rigurosas, escondieron sus carpetas y se dispusieron a tejer nuevos sofismas.

El gobierno que había hecho todo bien recibía los embates de afuera, pero no era el viejo imperialismo sino la globalización. Y este nuevo fenómeno económico y financiero se distinguía del anterior en que no se basaba en el modelo de la conquista. No se trata de un imperio que chupa las riquezas de la colonia. La globalización es asunto de meteorología. Los capitales son los nuevos sujetos del poder y tienen la conducta de los vientos. Van y vienen de la mano de na-

die. Un nuevo buque fantasma.

Las empresas argentinas cierran sus puertas porque los financistas internacionales retiran sus fondos de Malasia, las constructoras nacionales detienen las obras porque Yeltsin decreta un "default", las automotrices despiden obreros porque Cardoso devalúa el real. Los efectos de nuestros pero las causas son ajenas y lejanas, y además, circulares. Es una cadena de irresponsabilidades diagramada por un abogado judío nacido en Praga llamado Kafka. El imputado quiere saber cuál es el crimen del que se lo acusa. Pero siempre lo atiende un secretario.

El espacio de la globalización se nos aparece como un laberinto. Se pierde en el infinito. La política se vacía, es mera palabra. Depende del azar meteorológico. Retorna el espíritu trágico, todo depende de los dioses, de sus decisiones. Solo que la leyenda de *Moirá*, el destino según los griegos, ya no es cantada por los poetas sino calculada por peritos mercantiles que se visten como futuros "big men" (ver Lucien Freud, su cuadro *Big Man*).

Es el mundo del realismo trágico. Pero el argentino inerme ante el destino tuvo su compensación. El país cultural refuerza su tradición pastoral. La gente encuentra en el periodismo a sus portavoces ecuménicos que le hablan y hablan por ellos en nombre del Bien. La inocencia se generaliza en la medida en que se nombran culpables. En una comunidad en la que todos acusan, la pureza es endémica. Hay quienes proponen luchar contra la corrupción mediante el arte de la pedagogía. Van a los colegios a decirles a los chicos que si se machetea terminarán como Dromi.

Entre una economía trágica y una ética pastoral, los argentinos se enfrentan con el mismo desafío que los griegos hace dos mil quinientos años: deben inventar la política. ■

INSTITUTO DE TECNOLOGÍA ORT Nº2

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

CECIL B. DEMENTED, EE.UU.-Francia, 2000, dirigida por John Waters, con Melanie Griffith, Stephen Dorff, Alicia Witt, Adrian Grenier. (Transeuropa)

John Waters fue un ícono de cine rebelde, pero el cine se volvió iconoclasta hacia él, de acuerdo con lo que permite ver su último opus, *Cecil B. Demented*, film que, como apuntó certeramente Santiago García en una charla de pasillo, está construido para que Melanie Griffith diga "I'm ready for the close-up, Mr. Demented". Mentar *Sunset Boulevard* en este film es borrar con el codo lo que supuestamente se escribe con la manivela –disculpen el arcaísmo de estilo– de la cámara.

La película pretende denunciar los males del mainstream a través de una historia semejante a la de Patty Hearst (la persona real –que aparece como colmo del mal gusto en esta película– y la película de Schrader respecto de su historia). Una estrella de Hollywood (Griffith) es raptada por un comando de cineastas extremos y rebeldes. Cada uno de ellos lleva tatuado el nombre de un cineasta que representaría el verdadero arte cinematográfico e iconoclasta. La primera clave de confusión es que los tatuajes mentan a William Castle (defensor del mainstream por el absurdo), Otto Preminger, Samuel Fuller y Pedro Almodóvar. Lo que implica que el rebelde Waters es un cineasta etnocéntrico que entiende la independen-

cia y la rebeldía en el cine como los hermanos Weinstein.

Otro problema es que la película está mal filmada, y que su ataque a Hollywood parece el de un resentido que no puede entrar al sistema, o que se transformó en su bufón oficial. La agresividad y la violencia de la película son una excusa, y sus dardos son de segunda mano. Si el chiste es contra *Patch Adams*, resulta un blanco fácil. Y otra cosa importante es que Waters descarga su furia también contra los espectadores, como si no tuvieran acaso derecho de elegir un film.

Esta clase de broncas, de todas maneras, no es del todo ajena a Waters. El problema es que sus ideas sobre el cine son exactamente las mismas que sostiene aquel que él declara unilateralmente su enemigo. En última instancia, y si algún valor tiene este film realizado con bastante despreocupación por la puesta en escena, es la desesperación y la falta de cuidados del grito que lanza Waters desde la pantalla. En esa sinceridad desgarrada, Waters se descubre como ajeno a la inteligencia que pudo quizá verse en alguna de sus películas. No es capaz de una reflexión, de ir más allá del problema para ver qué es lo que pasa, dónde está la verdadera tara del sistema. De esa manera, su esfuerzo se diluye en una serie de chistes pobres. Y divide las aguas de su cine hasta que solo queda la vertiente que Hollywood le permi-



### Cecil B. Demented

Una película que ataca a Hollywood con ideas confusas y contradictorias

te: el de la burla. El sistema descansa tranquilo. Waters, probablemente convencido de haber hecho lo que debía, desgraciadamente también. **Leonardo M. D'Espósito**

EL APICULTOR, *O melissokomos*, Grecia-Francia-Italia, 1986, dirigida por Theo Angelopoulos, con Marcello Mastroianni, Dinos Iliopoulos, Nadia Mourouzi, Serge Reggiani. (AVH)

Con la retrasada edición en video de *El apicultor* -film realizado en el año 1986, en un período en el cual la gloria probablemente no había aún trepado a su cabeza- queda demostrado el indiscutible talento del director de cine griego más reputado. De una parsimonia formal que deja sin aliento y con una sensible interpretación de Mastroianni, que le da rostro y cuerpo al tono melancólico y tardío de la historia, esta para nada tradicional *road movie* ofrece una sensible reflexión sobre la vejez y las oportunidades desperdiciadas. La cámara de Angelopoulos se mueve en los opresivos interiores y en las callejas de la Grecia rural con una precisión y gracia que desborda lo meramente técnico. La aparición de una muchacha disponible le dará al viejo apicultor una última chance de recuperar el tiempo perdido y al realizador un nuevo elemento de reflexión cinematográfica. Luego vendrían los incontables premios internacionales y la confusión de conceptos: la ostentación usurpando el lugar del rigor y la más trivial de las cursilerías travestida de belleza. **Diego Brodersen**

¿DONDE ESTA MARLOWE?, *Where's Marlowe*, EE.UU., 1999, dirigida por Daniel Pyne, con Miguel Ferrer, John Livingston, Dante Beze. (AVH)

Dos documentalistas *artie* deciden, luego del fracaso de su primer trabajo -un documental de tres horas sobre el consumo de agua en Nueva York-, realizar un estudio desmitificador de la imagen del detective privado norteamericano. Para ello, se acercan a un investigador que anda en las últimas y lo siguen en su rutina diaria de pequeños casos de desfalco y adulterio. Tal la trama básica de este falso documental, que a pesar de no aportar demasiado a la comedia contemporánea, al menos derrocha una simpatía difícil de resistir. En eso tiene mucho que ver un impagable Miguel Ferrer en el papel del acomplejado detective, convertido por las vueltas de la vida en cineasta aficionado. **Diego Brodersen**

## ahora en video

LA SOMBRA DEL VAMPIRO, *Shadow of the Vampire*, dirigida por E. Elias Merighe. (AVH)

Entre la cinefilia y el cine *qualité*, esta película protagonizada por John Malkovich y Willem Dafoe (¡qué dúo!) no logra encontrar el tono exacto para superar el tono solemne en este relato sobre el rodaje de *Nosferatu*, el clásico de Murnau.

Comentarios en EA N° 108.

NAUFRAGO, *Cast Away*, dirigida por Robert Zemeckis. (AVH)

Solo los MTV Movies Awards y la redacción de *El Amante* tienen la audacia de mostrar cariño por un personaje como Wilson, una especie de Viernes en esta película con aires de Robinson Crusoe. Claro, Wilson es una pelota de vóley. Pero no hay duda de que actúa mejor que algunos ganadores del Oscar, demostrando así que lo que se necesita para contar historias son directores, no actores. Uno de los films tapados de este año y el regreso de Zemeckis al buen camino.

Comentario a favor de la película y de Wilson en EA N° 107.

NUMERO DE SUERTE, *Lucky Numbers*, dirigida por Nora Ephron. (AVH)

La directora Nora Ephron no logra hallar el tono para esta comedia negra y el resultado es tibio. Algunos buenos chistes y todos trabajando a reglamento. Una lástima, teniendo en cuenta que Ephron dirigió grandes películas como *Sintonía de amor* y *Tienes un e-mail*. Lisa Kudrow tiene la gracia de un flamenco engripado, pero solo un cuarto de su carisma.

Comentario en EA N° 108.

ANOCHECER DE UN DIA AGITADO, *A Hard Day's Night*, dirigida por Richard Lester. (Gativideo)

El clásico musical protagonizado por Los Beatles fue reestrenado pero siguió siendo incomprendido y no se lo valoró en toda su magnitud. Detrás de esta película ligera se encuentra todo el espíritu y la esencia de una época y un film que marcó grandes cambios en la historia del cine. Comentario de la película, nota sobre Los Beatles y otra sobre Richard Lester en EA N° 106.



Tom Hanks en *Náufrago*

EL TIGRE Y EL DRAGON, *Crouching Tiger, Hidden Dragon*, dirigida por Ang Lee. (LK-Tel)

Desde el lejano Oriente llegó este film elogiado por todo el planeta y adorado en Estados Unidos. Acá estalló la polémica. Hubo euforia, molestia y desilusión. Pero cuando llegó el Oscar resultó ser la única película interesante nominada y se nos pasó una parte del enojo. Comentarios en EA N° 107 y EA N° 108.

CASI FAMOSOS, *Almost Famous*, dirigida por Cameron Crowe. (LK-Tel)

Cameron Crowe narra en este film autobiográfico las andanzas de un adolescente y periodista novato que acompaña a una banda menor en su circuito hacia la fama. La película no asume los riesgos de un retrato riguroso y se vuela más hacia un cuento moral. Hay varias cosas buenas en el film, pero ninguna tiene que ver con el rock.

Comentario y nota sobre el rock en EA N° 108.

RODRIGO, LA PELICULA, dirigida por Juan Pablo Laplace. (Gativideo)

Una película de bajo presupuesto pero grandes ambiciones de taquilla busca en la figura de Rodrigo la excusa para embolsar dinero fácil. La película ya comienza a entrar en el olvido, el cantante ¿algún día lo hará? Aunque por otro lado compuso la mejor canción sobre Maradona. Bueno, no vea la película. Comentario en contra en EA N° 110.

## clásicos

EL ABOMINABLE DR. PHIBES, *The Abominable Dr. Phibes*, Reino Unido, 1971, dirigida por Robert Fuest, con Vincent Price, Hugh Griffith, Joseph Cotten, Terry-Thomas y Virginia North. (Epoca)

Desde los 70, un par de generaciones de espectadores avisados descubrieron y admiraron por televisión al Dr. Phibes (magnífico y teatral Vincent Price), desfigurado y viudo tras un terrible accidente, y empeñado en vengarse de los infames médicos que —era su convicción— dejaron morir a su esposa. Phibes habla mediante un artilugio electrónico, se alimenta por el cuello y vive tras una pálida máscara con el rostro de un Price exasperado. Su metódica venganza reproduce imaginativamente las plagas de Egipto y, como es de rigor, desafía a Scotland Yard. Como archivillano, Vincent Price ensaya aquí la locura rigurosa que un par de temporadas más tarde lo llevaría al notable ejercicio entre guignolesco e isabelino de *Theatre of Blood* (Douglas Hickox, 1973). En cuanto a Robert Fuest, ya había ensayado lo suficiente refinadas maldades en varios capítulos de *Los vengadores* como para que esta historia de crueles y exóticas venganzas tuviera la malicia necesaria. Si alguien quiere entender gracias al cine qué fue el *art déco*, tiene dos opciones privilegiadas. Una exquisitamente *high* y desde una perspectiva monumental-totalitaria es *El conformista*, de Bertolucci. Otra, *low* y doméstico-festiva, es la de esta película con los estrafalarios sets y dispositivos diseñados por Brian Eatwell. No hay más que ver su apertura, con Phibes afanándose en el teclado de un órgano Hammond ornado en carcasa plástica (o mejor, ilustre baquelita) para saludar su iconografía singularmente desafortunada. Price estaba muy contento con este Dr. Phibes, con el que festejó su película N° 100. Y Phibes también; rápidamente volvió a la pantalla en *Dr. Phibes Rises Again* (Fuest, 1972), para intentar resucitar a su amada gracias a artes del Egipto antiguo, siempre con la ayuda de su muda y llamativa asistente Vulnavia. **Eduardo A. Russo**

EL PRINCIPE VALIENTE, *Prince Valiant*, Estados Unidos, 1954, dirigida por Henry Hathaway, con Robert Wagner, James Mason y Janet Leigh. (Epoca)

Una rara combinación de nombres posee esta película basada en el conocido cómic creado por Hal Foster. En primer lugar, el director es nada más y nada menos que el señor Henry Hathaway, un realizador con



## El abominable Dr. Phibes

Encantador villano roció de Vincent Price

una extensa filmografía y varios títulos imperdibles dentro de la historia del cine norteamericano, aunque estos (*Yo creo en ti*, *Los hijos de Katie Elder*, *Nevada Smith*) lo superaron en fama y hoy su nombre es recordado solo en el ámbito de la cinefilia. La segunda figura importante es el guionista Dudley Nichols, el mismo que escribió varios films de John Ford y ganó el Oscar por uno de esos trabajos: *El delator*. Del raro elenco (Robert Wagner, James Mason, Janet Leigh, Victor McLaglen, Donald Crisp) Sterling Hayden se lleva sin duda todos los méritos. Sorprendentemente, el actor resulta ser un sir Gawain perfecto. Es probable que este film ambientado en el universo de Camelot haya sido la respuesta de los estudios 20th Century Fox a dos producciones de la MGM realizadas un par de años antes, dirigidas por Richard Thorpe y protagonizadas por Robert Taylor en los roles de Ivanhoe y sir Lancelot. La diferencia en la producción de ambos estudios es notoria, pero Hathaway imprime un ritmo ágil en las escenas de acción y el guión cuenta con algunos enredos románticos bastante divertidos. El resultado final no está a la altura de los mejo-

res exponentes de la aventura medieval, aunque Sterling Hayden y el peinado "rolling stone" del príncipe valiente que interpreta Robert Wagner la convierten en una película simpática. **Santiago García**

EL CID, España-EE.UU., 1961, dirigida por Anthony Mann, con Charlton Heston, Sophia Loren, Raf Vallone, Geneviève Page y Herbert Lom. (Epoca)

La culpa la tuvieron los directores italianos del cine mudo. Y De Mille y Griffith también fueron responsables. Ellos, junto a las posteriores *Ben Hur* de Wyler y los bodrios históricos de *El cáliz de plata* y *El manto sagrado*, sentaron las bases del peplum histórico: la imponente de los decorados, escenas de batallas, gran despliegue de producción, cientos de extras, túnicas, sandalias, cicutas y otros venenos, sangre en blanco y negro o en technicolor, pantalla ancha (tridimensional, Cinemascope, Vistavision, etc.), religiosidad de estampitas. Pero, hasta el plano peor filmado de aquellas décadas resulta más auténtico y agradable que *Gladiator* de Ridley Scott, la herencia computarizada de *Cabiria*, *Intolerancia* y *Los diez mandamientos*.

El peplum histórico tiene sus admiradores pero *El Cid* no es un título recordable para los fanáticos. Acaso la razón se deba a la cercanía con *Ben Hur* (1958) o, tal vez, porque a la industria americana de entonces le molestaba la competencia española, más barata y artesanal que los mastodontes hollywoodenses. Rodrigo Díaz de Vivar (Charlton Heston, quien nació para estos papeles) es bueno en exceso, altruista, conciliador entre moros herejes y cristianos hipercreyentes, antibelicista, carismático, en fin, un ídolo de multitudes. Según la óptica industrial del productor Samuel Bronston, un personaje como el del Cid, librando batallas y duelos con un tono inocentón y amigable, representa la pureza absoluta y el patriotismo valiente y universal. Hoy en día la figura de Vivar, en cambio, puede entenderse como la de un pastor evangelista con una espada en la mano, aleccionando multitudes y transmitiendo un discurso global, heroico y gritón: una extraña cruz de Gandhi y Conan. *El Cid* no es una buena película, pese a estar dirigida por Anthony Mann. Con cuatro o cinco escenas espectaculares y algunos momentos jugados por los delirantes Herbert Lom y Raf Vallone, las tres horas resultan interminables. Sin embargo, siempre me impactó la última secuencia de este film-río. Tenía un recuerdo muy débil de la película pero el último pasaje había permanecido en la memoria: El Cid, ya muerto, cabalga y dirige a su ejército en la batalla final y termina aniquilando a los moros más revoltosos y rebeldes. El cine sigue siendo algo curioso: pasaron muchos años y esta escena volvió a causarme miedo. **Gustavo J. Castagna**

## Los clásicos del mes

- Se edita *Ataque* de Robert Aldrich, un film en el que –con el habitual estilo crispado, por momentos al borde de la histeria del realizador– prevalece un antibelicismo y antimilitarismo de tono claramente “mensajístico”. (Epoca)
- Varias de las mejores películas de Roger Corman fueron filmadas en pocos días y con escaso presupuesto. Es el caso de *Un balde de sangre*, un relato imaginativo con una abundante dosis de humor negro. (Epoca)
- *Corresponsal extranjero* es el segundo film realizado por Alfred Hitchcock en Hollywood y, a pesar del propagandístico final, un jugoso entretenimiento, con varias secuencias –como la de la persecución en medio de una muchedumbre con sus paraguas abiertos– memorables. (Epoca)
- A pesar de su exagerada duración, *La celda olvidada* es una curiosidad dentro de la obra de John Frankenheimer que, basada en un hecho real, narra la transformación de un asesino convicto en un eminente ornitólogo. (Epoca)
- Una de las primeras grandes interpretaciones de Barbara Stanwyck es la de *Annie, la reina del circo*, una nostálgica mirada sobre el mundo del circo (y del western), que recrea libremente el musical de Irving Berlin. (Epoca)
- La primera película de Luis Buñuel en su memorable etapa mexicana fue *Gran Casino*, un film en el que, a pesar de las estrellas impuestas (Jorge Negrete y Libertad Lamarque), se pueden apreciar muchos de los rasgos de su inimi-



*Corresponsal extranjero*, un Hitchcock olvidado

- table talento. (Epoca)
  - *Horizontes de grandeza* es una incursión de William Wyler en el terreno del megawestern, con los típicos enfrentamientos entre familias lideradas por patriarcas monolíticos. De todos modos, a pesar de su desmedida extensión, el film cuenta con algunos buenos momentos. (Epoca)
  - *El ratón en la Luna*, secuela de *Rugido de ratón*, es la ópera prima de Richard Lester, con algunos pasajes delirantes, en la que el minúsculo ducado de Grand Fenwick decide participar de la carrera espacial. (Epoca).
- Jorge García**



# Epoca

El hogar  
de los clásicos

Más de 1.200 películas subtitradas.  
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 6

SAINT JACK (1979, Peter Bogdanovich). Cinemax Oeste, 12.30 hs.

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

FIEBRE EN LAS GRADAS, *Fever Pitch* (1996, David Evans), con Colin Firth y Ruth Gemmill. HBO, 22 hs.

Traslación fílmica de la primera y exitosa novela de Nick Hornby (*Alta fidelidad*), un relato de tono autobiográfico en el que el autor describe minuciosamente su pasión futbolera por el Arsenal, uno de los equipos más populares de Londres, y cómo esa pasión incidió en su relación familiar y de pareja. Habrá que ver si el film logra transmitir el tono agri dulce de la novela original.

## sábado 7

MISERY (1990, Rob Reiner). Cinecanal, 16.20 hs.

M BUTTERFLY (1993, David Cronenberg). Cinemax Oeste, 19.30 hs.

WOYZECK (1978, Werner Herzog), con Klaus Kinski y Eva Mattes. Cineplaneta, 23.45 hs. Adaptación del director alemán de la clásica obra que Georg Buchner escribió a los 24 años, un relato de tono romántico y apasionado en el que no faltan referencias de orden social. La versión de Herzog la transforma en un estudio sobre el sufrimiento humano y Klaus Kinski, más delirante que nunca, interpreta al personaje como si estuviera bajo los efectos permanentes de una descarga eléctrica.

## domingo 8

EL PACIENTE INGLÉS, *The English Patient* (1996, Anthony Minghella). Cinemax Este, 9.15 hs.

DR. AKAGI, *Kanzo Sensei* (1998, Shohei Imamura). Cineplaneta, 23.35 hs.

DOMINGO, *Sunday* (1997, Jonathan Nossiter), con David Suchet y Lisa Harrow. Cineplaneta, 22 hs.

La ópera prima de Nossiter narra el encuentro fortuito entre un ejecutivo que se ha quedado sin trabajo, ahora un *homeless*, y una actriz desocupada que lo confunde con un ex director teatral. El film, ambientado en el Queens neoyorquino, tiene un tono imperturbablemente *down*, pero las intensas interpretaciones de Suchet y Harrow logran otorgarle credibilidad a esta cruda mirada sobre la soledad en las grandes ciudades.

## lunes 9

TUS AMIGOS Y VECINOS, *Your Friends and Neighbors* (1998, Neil Labute). HBO Plus, 18.30 hs.

LAS VOCES DEL SILENCIO, *Beyond Silence* (1996, Caroline Link). Cineplaneta, 23.55 hs.

PIZZA, BIRRA, FASO (1998, Adrián Caetano y Bruno Stagnaro), con Héctor Anglada y Jorge Sesán. The Film Zone, 22 hs.

A pesar de la doble firma que lleva esta película, cualquiera que haya visto los otros trabajos de Adrián Caetano podrá reconocer su casi nihilista cosmovisión en esta historia de marginales que tratan de sobrevivir en la gran ciudad. Un film intenso y visceral, rebotante de autenticidad, con soberbias interpretaciones y de una desolada poesía, elementos que le alcanzan para convertirse en una de las mejores películas argentinas de todos los tiempos.

## martes 10

CAZADOR BLANCO, CORAZÓN NEGRO, *White Hunter, Black Heart* (1990, Clint Eastwood). HBO Oeste, 9.15 hs.

UN AIRE DE FAMILIA, *Un air de famille* (1996, Cédric Klapisch). Space, 24 hs.

MI MUJER ESTA LOCA (1952, Carlos Schlieper y Enrique Cahen Salaberry). Volver, 5.30 hs.

El mejor director de comedias de nuestro cine fue, por lejos, el inquieto Carlos Schlieper, único realizador de los estudios que comprendió los mecanismos de guión y de puesta en escena al servicio del género. *Mi mujer está loca* es un clásico del autor, una historia en la que un ama de casa pierde la memoria y se transforma en vedette, y un ejemplo contundente de energía, refinamiento visual y personajes simpáticos y agradables. Schlieper se enfermó durante el rodaje y el film fue terminado por Cahen Salaberry, pero este es un dato inútil: la comedia cinematográfica argentina lleva el nombre de Schlieper. GJC

## miércoles 11

MATINEE (1993, Joe Dante). Cineplaneta, 20.15 hs.

TRAICIONADOS, *Betrayed* (1988, Costa-Gavras). Space, 24 hs.

LA MUJER DEL PUERTO (1991, Arturo Ripstein), con Patricia Reyes Spíndola y Alejandro Parodi. Cineplaneta, 22 hs.

La primera versión de este film (Arcady

## Francis Coppola: entre el genio y la vulgaridad

En pocos directores de la historia del cine se dan cita las contradicciones de manera tan palpable como en Francis Coppola. Realizador de algunos de los films más exitosos de todos los tiempos, también hay en su carrera fracasos estruendosos que lo llevaron al desastre económico. Si en varias de sus películas, sobre todo las realizadas en la década del setenta, se puede advertir la presencia de un auténtico genio, en otras se observan sorprendentes falencias, casi indignas de un realizador con su talento. Nacido en 1939, creció en la zona neoyorquina de Queens, y desde muy niño mostró inclinación por el cine, rodando su primer film en 8 mm a los diez años. Luego de realizar un corto en 1961 y trabajar en varias producciones, la asociación con Roger Corman le permitió rodar su primer largometraje, *Dementia 13*, en 1963. Hasta 1969 alternó trabajos como guionista con sus propias películas—alguna muy interesante como *Rain People*—y en ese año fundó su productora, la American Zoetrope, que comenzó con bastante mal paso. Luego de ganar el Oscar al mejor guión en 1970 con *Patton*, comenzó el período más fructífero de su carrera, tanto desde el punto artístico como comercial, ya que realizó los dos primeros films de la saga *El padrino*, triunfó con la crítica con *La conversación*, y la producción de *American Graffiti* le reportó pingües ganancias. En sus films, profundas reflexiones sobre el poder y la soledad, apareció como uno de los realizadores más talentosos surgidos en Estados Unidos en la década del setenta. Las dos películas subsiguientes *Apocalypse Now*, una ambiciosa mirada sobre la guerra de Vietnam vagamente inspirada en Conrad, y *Golpe al corazón*, un intento de recrear el espíritu de los grandes musicales que terminó siendo un monumento a la artificiosidad, fueron rotundos desastres económicos y provocaron la destrucción de su productora y un grave deterioro en su salud. A partir de los años ochenta su carrera tuvo un desarrollo mucho más irregular, alternando (pocos) buenos films y admirables secuencias con otros trabajos mucho más rutinarios e impersonales. De todas maneras hay que decir que la carrera de Francis Coppola no está de ninguna manera cerrada y que todavía puede ofrecer-



nos inesperadas sorpresas.

Durante el mes de julio el cable ofrecerá ocho películas de Coppola que reflejan con bastante fidelidad las características apuntadas. Los films a exhibirse serán:

*El padrino*, 1972, es la primera parte de la saga, un potente relato de inusitada violencia que describe con meticulosidad y enorme virtuosismo las relaciones familiares y de poder que se entablan dentro de la mafia. El film sufre el contrapeso de la recargada composición de Marlon Brando. (Cinecanal 2, 13/7, 10.45 hs.)

*El padrino 2*, 1974, ya afortunadamente sin Brando, es aun mejor que la anterior, una desolada reflexión sobre el poder y la soledad que su ejercicio acarrea. Un film de compleja estructura y uno de los grandes títulos norteamericanos de todos los tiempos. (Cinecanal 2, 13/7, 13.45 hs.)

*El Padrino 3*, 1990, última—hasta ahora—parte de la saga, no tiene en conjunto la calidad de las dos anteriores, pero ofrece varias secuencias notables, como la que se desarrolla en la Opera. (Cinecanal, 13/7, 17.05 hs.)

*Peggy Sue, su pasado la espera*, 1986, retoma una de las obsesiones del realizador, en la historia de una cuarentona en crisis que viaja en el tiempo veinte años atrás, en búsqueda de su juventud perdida. Un

film algo superficial, con una gran actuación de Kathleen Turner. (HBO Plus, 21/7, 22.40 hs.)

*Jardines de piedra*, 1987, vuelve a la guerra de Vietnam, en este caso bajo la mirada de aquellos militares que no participan en las acciones bélicas. Un film de presunto estilo "fordiano", pero que carece del tono elegíaco de las películas del maestro. (HBO Plus, 8/7, 22 hs.)

*Tucker: un hombre y su sueño*, 1988, remake no declarada de *Uno contra todos* (1949, King Vidor), presenta la lucha de un visionario constructor de automóviles contra las grandes corporaciones. Un film que puede también leerse como una metáfora de su carrera. (Cinecanal, 16/7, 11.05 hs.)

*Drácula*, 1992, es una suntuosa adaptación de la clásica novela de Bram Stoker, con varios momentos deslumbrantes, pero un tono general bastante solemne y grandilocuente que en varios momentos la perjudica. (Space, 20/7, 24 hs.)

Finalmente, *Jack*, 1996, la historia de un muchacho con la mente de un niño de diez años y el cuerpo de un hombre de cuarenta, presenta una buena idea original, pero está irremediamente estropeada por la presencia de Robin Williams en el protagónico. (Cinemax Este, 9/7, 22 hs.)

Boyler y Raphael J. Sevilla, 1933) es un clásico del cine mexicano. La remake de Rips-tein transforma aquel estilizado relato en un melodrama sórdido y desmelenado en el que, recurriendo a su virtuosa utilización del plano secuencia, el director transmite una vez más su desesperanzada visión de la sociedad y las relaciones humanas. Uno de los grandes films del realizador.

## jueves 12

NIXON (1995, Oliver Stone). Cinemax Este, 11.50 hs.

ESTOY ASI, ASI, *Krzysztof Kieslowski: I'm So So* (1995, Krzysztof Kieslowski). Space, 24 hs.

ALDRICH AMES: EL TRAIADOR, *Aldrich Ames: Traitor Within* (1998, John Mackenzie), con Timothy Hutton y Joan Plowright. Cinecanal, 9.40 hs.

Basado en un caso real ocurrido en la década del ochenta, sobre un funcionario de la CIA que durante varios años vendió secretos militares a los rusos, el film de Mackenzie es un relato distanciado que, sin embargo, logra por momentos mantener la atención. Timothy Hutton es, como casi siempre, un auténtico contrapeso, pero Joan Plowright está excelente como la veterana investigadora asignada al caso.

## viernes 13

LOS IMPOSTORES, *The Impostors* (1998, Stanley Tucci). Cinecanal, 14.55 hs.

BRASCO, *Donnie Brasco* (1997, Mike Newell). Cinemax Este, 16 hs.

## sábado 14

MURIERON CON LAS BOTAS PUESTAS, *They Died With Their Boots On* (1941, Raoul Walsh). Cineplaneta, 12 hs.

SIRENA DEL MISSISSIPPI, *La sirène du Mississippi* (1969, François Truffaut). Space, 24 hs.

## domingo 15

CRIMEN VERDADERO, *True Crime* (1999, Clint Eastwood). HBO, 19.45 hs.

PELOTON, *Platoon* (1986, Oliver Stone). Film & Arts, 24 hs.

## lunes 16

HARRY, EL SUCIO, *Dirty Harry* (1972, Don Siegel). Cinemax Oeste, 7.15 hs.

DARKMAN, EL HOMBRE SIN ROSTRO, *Darkman* (1990, Sam Raimi). The Film Zone, 10 hs.

LA DESENCANTADA, *La désenchantée* (1990, Benoît Jacquot), con Judith Godreche y Marcel Bozonnet. The Film Zone, 2 hs.

En el último Festival de Mar del Plata se pudo conocer la obra de Benoît Jacquot, un prolífico director francés cuyos films nunca han sido estrenados. Aquí, la historia de tres días en la vida de una joven muchacha, en los cuales conocerá a tres hombres de diferentes edades, muestra su estilo narrativo distanciado y cerebral del que la enigmática presencia de Judith Godreche es un adecuado complemento.

## martes 17

PECKER (1998, John Waters). Cinemax Este, 7 hs.

EL CARDENAL, *The Cardinal* (1963, Otto Preminger). Film & Arts, 22 hs.

AUTOS USADOS, *Used Cars* (1980, Robert Zemeckis), con Kurt Russell y Jack Warden. Cinemax Oeste, 22 hs.

Antes de convertirse en un caracterizado integrante de la factoría Spielberg, Robert Zemeckis realizó algunas películas interesantes. Una de ellas es esta comedia negra, acerca de dos vendedores de autos usados que se valen de cualquier recurso para competir en su trabajo, que por debajo de su estructura ligera, es un film de amargo trasfondo y una ácida mirada sobre la sociedad norteamericana. La mejor película del director.

## miércoles 18

NO MIRES ATRAS, *Don't Look Back* (1967, D. A. Pennebaker). Film & Arts, 22 hs.

MARIPOSAS DE LA NOCHE, *Barfly* (1987, Barbet Schroeder). Space, 24 hs.

VIAJE AL PRINCIPIO DEL MUNDO, *Voyage au debut du monde* (1997, Manoel de Oliveira), con Marcello Mastroianni y Leonor Silvera. Cineplaneta, 22 hs.

Más allá de lo sorprendente de la cinematografía del nonagenario Manoel de Oliveira, no soy un admirador incondicional de su obra. De todos modos, este film de tintes autobiográficos, acerca de un director de cine que regresa a Portugal para reencontrarse con personas y lugares diversos, es uno de sus relatos más cálidos y accesibles. Además la película permite apreciar el último y gran trabajo de Marcello Mastroianni.

## jueves 19

EL HOMBRE QUE BURLO A LA MAFIA, *Charley Varrick* (1973, Don Siegel). Cinecanal, 11.20 hs.

HOMBRES EN GUERRA, *Men in War* (1957, Anthony Mann). Film & Arts, 22 hs.

UNA NUEVA VIDA, *Une nouvelle vie* (1993, Olivier Assayas), con Sophie Aubry y Judith Godreche. The Film Zone, 22 hs.

También en el Festival de Mar del Plata se pudo apreciar una retrospectiva de Olivier Assayas, uno de los más interesantes directores franceses de la actualidad. Este film, que narra las relaciones cruzadas entre dos parejas, es tal vez su obra más hermética, pero también un riguroso ejercicio de puesta en escena y, según las propias palabras del director, la película más misteriosa de su filmografía.

## viernes 20

TAXI DRIVER (1976, Martin Scorsese). Cinemax Oeste, 19 hs.

BAJO FUEGO, *Underfire* (1983, Roger Spottiswoode). Film & Arts, 24 hs.

## sábado 21

LA HERIDA LUMINOSA (1997, José Luis Garcí). Cinemax Este, 11 hs.

MADADAYO (1995, Akira Kurosawa). Cineplaneta, 16.05 hs.

MUMFORD (1999, Lawrence Kasdan), con Loren Dean y Hope Davis. HBO, 23.15 hs. Luego de un promisorio comienzo, con algunos títulos interesantes, la carrera de Lawrence Kasdan fue perdiendo progresivamente interés. Este film que –ignoro por qué motivos– cuenta con admiradores incondicionales, un relato ambientado en un pueblito norteamericano, es un intento de satirizar aspectos de la vida cotidiana de ese país, psicoanálisis incluido, que nunca logra remontar auténtico vuelo.

## domingo 22

LA MANZANA, *Sib* (1997, Samira Majmalbaf). Cineplaneta, 18.35 hs.

MELVIN Y HOWARD, *Melvin and Howard* (1980, Jonathan Demme). The Film Zone, 22 hs.

NOCHES DE ROSA, *Rambling Rose* (1991, Martha Coolidge), con Laura Dern y Robert Duvall. HBO Plus, 18.15 hs.

Una de las directoras norteamericanas con más películas realizadas, Martha Coolidge tiene en su filmografía algunos títulos de cierto interés. Uno de ellos es este relato, ambientado en los años treinta en Georgia, basado en una novela autobiográfica de Calder Willingham,



# 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](http://www.puntocine.com.ar)

**Venta y alquiler**

**movicom**  
La evolución permanente.

## 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](mailto:julianco@giga.com.ar)

Dos cursos de Eduardo A. Russo

- Orientaciones actuales en la crítica de cine
- Acercamiento al film (nivel introductorio 5ta. edición)

informes al 4823-9270  
e-mail: [erusso@interlink.com.ar](mailto: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

Videoteca |

## PICCADILLY

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

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



4 3 2 2 - 7 5 1 8

4 3 2 6 - 5 0 9 0

ANUNCIE EN

# EL AMANTE

que narra los disturbios que provoca en una tradicional familia sureña la llegada de una muchacha con un problemático pasado. Un film sensible y rico en observaciones.

## lunes 23

ALMUERZO DESNUDO, *Naked Lunch* (1991, David Cronenberg). Film & Arts, 22 hs.

LA CAJA CHINA, *The Chinese Box* (1997, Wayne Wang). Cinemax Oeste, 22 hs.

MADRE E HIJO, *Mat i syn* (1997, Alexander Sokurov), con Gudrun Geyer y Alexei Ananischkov. Cineplaneta, 22 hs.

A pesar de ser uno de los realizadores más importantes del cine contemporáneo, la obra de este gran director ruso permanece casi desconocida en nuestro país. Es probable que *Madre e hijo* vista por televisión pierda gran parte de su impacto visual, pero de todas maneras vale la pena acercarse a esta notable y deslumbrante película que, a pesar de su estilo narrativo desdramatizado, es una conmovedora reflexión sobre el dolor humano.

## martes 24

EL PRISIONERO ESPAÑOL, *The Spanish Prisoner* (1998, David Mamet). Movie City, 12.10 hs.

EL DESTINO TRAICIONADO, *The Summer House* (1993, Waris Hussein). Film & Arts, 24 hs.

## miércoles 25

LOLA MONTES (1955, Max Ophüls). Film & Arts, 22 hs.

ROMANCE PROHIBIDO, *The Playboys* (1992, Gillies MacKinnon). Film & Arts, 24 hs.

## jueves 26

OJALA ESTUVIERAS AQUÍ, *Wish You Were Here* (1987, David Leland). Film & Arts, 22 hs.

EL OCASO DE LOS CHEYENNES, *Cheyenne Autumn* (1964, John Ford). Space, 24 hs.

## viernes 27

LOS MEJORES AÑOS DE NUESTRA VIDA, *The Best Years of Our Lives* (1946, William Wyler). Cineplaneta, 1.50 hs.

EL ENEMIGO PÚBLICO Nº 1, *The Public Enemy* (1995, Mark Lester). Space, 18 hs.

LOS AMANTES DEL CÍRCULO POLAR (1998, Julio Medem), con Najwa Nimri y Fele Martínez. Cinemax Oeste, 21.45 hs.

El talento innegable del director Julio Medem alcanza su apoteosis en esta película de rigurosa estructura narrativa y un intransigente romanticismo, que narra —en una arriesgada utilización del tiempo cinematográfico— la relación de una pareja a lo largo de varios años. No solo es uno de los mejores films españoles recientes, sino una de las obras más lúcidas y estimulantes rodadas en los últimos años.

## sábado 28

CAUTIVOS DEL AMOR, *Besieged* (1998, Bernardo Bertolucci). Cinemax Este, 14 hs.

CORRE, LOLA, CORRE, *Run, Lola, Run* (1999, Tom Tykwer). Cinemax Oeste, 24 hs.

BLUES DEL HOMBRE SALVAJE, *Wild Man Blues* (1997, Barbara Koppler). Movie City, 9.30 hs.

Este documental acerca de una gira realizada por Woody Allen con su banda de jazz por diversos países europeos permite ratificar, por una parte, que su neurosis no conoce límites y, por otra, que como clarinetista es un me-

diocre ejecutante. La única secuencia divertida de la película es aquella que transcurre en la casa de los padres de Woody; lo demás es solo apto para los incondicionales del divo.

## domingo 29

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

TESTIGO EN PELIGRO, *Witness* (1985, Peter Weir). Space, 24 hs.

## lunes 30

EL SHERIFF ATRAPADO, *I Walk the Line* (1970, John Frankenheimer). Cinemax Oeste, 14.45 hs.

EL AÑO QUE VIVIMOS EN PELIGRO, *The Year of Living Dangerously* (1983, Peter Weir). Cineplaneta, 16.05 hs.

EL JARDÍN DE CEMENTO, *The Cement Garden* (1992, Andrew Birkin), con Charlotte Gainsbourg y Andrew Robertson. Cineplaneta, 22 hs.

Cuando sus padres mueren súbitamente con poco tiempo de diferencia, cuatro adolescentes deciden enterrar a la madre en el jardín de la casa. Un bizarro film, opresivo y claustrofóbico, acerca de los temores, las ansiedades, la sexualidad, relación incestuosa incluida, y la inesperada orfandad, tal vez por momentos excesivamente autoindulgente, pero indudablemente original y arriesgado.

## martes 31

OJOS BIEN CERRADOS, *Eyes Wide Shut* (1999, Stanley Kubrick). HBO, 23 hs.

MI VIDA EN ROSA, *Ma vie en rose* (1997, Alain Berliner). Space, 24 hs.

**NEW  
FILM**  
VIDEO CLUB  
CINE ARTE

**CINE  
CLASICO  
Y DE  
AUTOR**

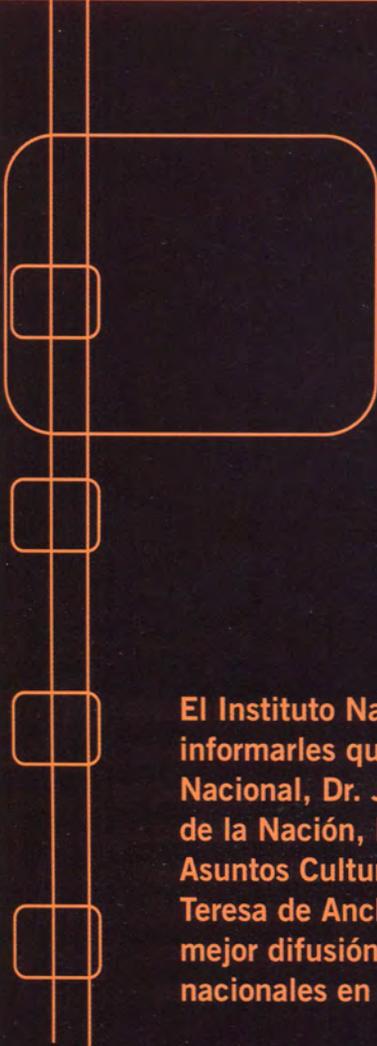
**MAS DE  
7000 TITULOS  
ALQUILER / VENTA  
OPERAS  
DOCUMENTALES**

**SERVICIO  
DE CONSULTA  
CINEMANIA  
EN CD-ROM**

**CINE Y FOTOGRAFIA:  
CURSOS PARA VER  
LO QUE OTROS  
NO VEN  
DVD  
ZONA 4**

O'HIGGINS 2172 ■ CAPITAL FEDERAL ■ TEL.: 4784-0820

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



**El 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



Lima 319 (C1073 AAG) Buenos Aires, Argentina

Tel.: (5411) 4379-0988/0956

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

Email: [marplafest.artistic@incaa.gov.ar](mailto:marplafest.artistic@incaa.gov.ar)

[www.incaa.gov.ar](http://www.incaa.gov.ar)

