

# EL ANIMANTE

CINE

Inteligencia artificial

## Pinocho desencadenado

LOS CAHIERS SEGUN COZARINSKY

LA CINEFILIA SEGUN GARCÍ

APUESTA EL CINE ESTA VIVO

ELISA CARRIO EL SILENCIO DE LOS CULPABLES

KENJI MIZOGUCHI FEMINISMO JAPONES

SEPTIEMBRE 2001

Nº 114

AÑO 10

ISSN 03292606

ARG \$ 7,50

URL \$ 50

0.0.1.1.4



9 770329 260003



ANUNCIE EN  
**EL AMANTE**

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

	2	Elisa Carrió
Estrenos	4	A. I. Inteligencia artificial
	8	Una historia de entonces + Entrevista a José Luis Garci
	12	El descanso + Entrevista a los realizadores
	15	Polémica: Animalada + Entrevista a Sergio Bizzio
	18	Le Cinéma des Cahiers + Entrevista a Cozarinsky
	24	El hijo de la novia
	26	Cuéntame tu historia
	27	La profesora de piano
	28	Ladrones de medio pelo
		El sastre de Panamá
	29	Taxí, un encuentro
		Contraluz
	30	Final Fantasy
		Los cuentos del timonel
	31	Alexander y Natalia, Swordfish: acceso autorizado, Dulce noviembre, Luna de octubre, Todo sobre Adam, Los pasos perdidos, El jardín de la alegría, El último contrato
	33	Del 1 al 10
	34	El cine está vivo
	36	El crítico ofendido
	44	Kenji Mizoguchi
	48	El canon de Jorge García
	50	Tomás Abraham
Guía de <i>El Amante</i>	53	Internet
	54	Vídeo
	58	Cine en TV
	62	Picado

Este número de *El Amante* comienza con una nota en la que se hace referencia al cine solo tangencialmente. Su objeto es el informe de una comisión investigadora de la Cámara de Diputados, la que preside la diputada Elisa Carrió. Su razón de ser entre nuestras páginas es doble. Por un lado, no quedan muchas personas en la Argentina que no hayan sido perjudicadas por lo que en este informe se describe. Y, por el otro, las grandes empresas periodísticas han ocultado el tema de una manera tal que la palabra "boicot" no parecería desacertada. Lo que nos lleva a otra palabra: "complicidad". El resto de la revista, por el contrario, disimula con convicción y heroísmo los catastróficos momentos que estamos viviendo, y se lanza a discutir nada menos que la supervivencia del cine. La nota de tapa del último número, consagrada a *Moulin Rouge*, era una exaltada valoración de la película y de sus múltiples, alucinantes procedimientos. En este número, su autor, a partir de aquella experiencia, explicita en otra nota por qué piensa que el cine está vivo y hacia dónde se debe mirar cuando una piensa en su futuro. En otra sección, la que comenta las películas que se exhibirán en televisión, otro redactor utiliza su columna para refutar aquellas modernas convicciones. Como pocas veces en nuestra historia, dos formas de ver el cine y sus posibilidades se enfrentan y ponen sobre el papel sus argumentos. En el medio, el crítico australiano Adrian Martin, en una nota especialmente traducida para nuestra revista, cuestiona muchas de las formas que la crítica ha adoptado en los últimos tiempos, y hace una propuesta renovadora. Todos escriben como si les fuera la vida en estas discusiones. Queda en el lector evaluar si esta mezcla de compromiso cívico con obsesión cinéfila tiene algún asidero. **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 Karstulovich, Marta Almeida, Adrian Martin, y Tino y Norma Postel

**Secretaria**  
Natasha Alimova, el hada azul  
**Cadete artificial**  
Gustavo Requena Johnson, un meca de Boca  
**La feria de las tortas**  
Norma Postel, una animalada de delicias  
**Tortillas pataconas**  
Esther

**Correctora única en lo suyo**  
Gabriela ofendida Ventureira, una máquina (pero con corazón)

**Meritorio de corrección**  
Jorge ofendido García, Gigoló George  
**Traducción del meca al orga**  
Lisandro ofendido de La Fuente, el cuñado del Osito  
**Gente fesita de cierre (todos ofendidos)**  
Santiago A.I. García, Marcela Lunapapa Gamberini, Mariela Carrió Sexer, Natalia leona Lardiés, Marcelo Dr. Know Panozzo, Javier Teddy Porta Fouz

**Diseño gráfico**  
Lucas D'Amore  
El hacker

**Correspondencia a**  
Esmeralda 779 6º A  
(1007) Buenos Aires, Argentina  
**Teléfonos**  
(541) 4326-4471 / 4326-5090  
Fax (541) 4322-7518  
**E-mail**  
amantecine@interlink.com.ar  
**En Internet**  
http://www.elamante.com

*El Amante* es propiedad de Ediciones Tatanka SA. Derechos reservados, prohibida su reproducción total o parcial sin autorización. Registro de la propiedad intelectual Nro. 83399  
**Preimpresión, impresión digital e Imprenta**  
Latin Gráfica, Rocamora 4161, Buenos Aires. Tel 4867-4777

**Distribución en Capital**  
Vaccaro, Sánchez y Cla. SA. Moreno 794 9º piso. Bs. As.

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

**Esta revista ha sido seleccionada para el Plan de Promoción a la Edición de Revistas Culturales de la Secretaría de Cultura y Medios de Comunicación de la Presidencia de la Nación**

# Para Elisa

El trabajo de una legisladora logró poner en evidencia las redes mafiosas que desde hace años vienen posibilitando el hundimiento de la Argentina. Sin embargo, las grandes empresas periodísticas no consideran que la cuestión sea importante. Así, ante los sonidos de semejante silencio, una revista de cine puede (y debe) ocuparse del tema. **por QUINTIN**

1. Hace tres años yo era redactor de la revista *3 puntos*. En esa época el público empezaba a familiarizarse con nombres y siglas tales como Moneta, CEI, Handley, Exxel, Navarro. Aunque la revista se ocupaba

regularmente de denunciar a Menem y su entorno (la primera tapa, de julio del 97, ya hablaba del hoy preso Emir Yoma), al especialista en economía se le hacía agua la boca cuando mencionaba a quienes compraban cada día una empresa diferente. Eran sus ídolos, sus ejemplos (y sus fuentes).

Cuando un día, desde cierta perplejidad, le pregunté cómo eran posibles esas operaciones y de dónde provenía el dinero, me respondió que era lo más normal, que así era el capitalismo en la era globalizada y que los dólares venían de intachables fondos de pensión americanos. Yo acepté su respuesta. Da un poco de vergüenza, periodística y personal, reconocer que vivimos durmiendo y que el corazón de la fabulosa corrupción argentina pasó delante de nuestros ojos y afectó nuestra vida sin que atináramos a verla. Pero, al menos, deberíamos reconocer públicamente que eso seguiría siendo así si no fuera por Elisa Carrió.

2. Carrió ha hecho algo más que denunciar la corrupción. Podría decirse incluso que hizo algo profundamente distinto. Después de todo, en los últimos años hubo denuncias de todo tipo, al punto que el periodismo hizo una industria de ellas. Una industria productiva, a tal punto que la popularidad de la profesión creció notablemente a medida que se desbarrancaba la de los políticos. Desde sobornos en el Senado o la Corte Suprema hasta concejales que se robaban gallinas, todo parecía estar saliendo a la luz gracias a la valentía de la prensa. Sin embargo, desde que Carrió empezó a hablar

de algo mucho más serio, su discurso es ignorado por los medios. Salvo excepciones, parece haber una conspiración de silencio contra su palabra.

3. No es raro que los propietarios de las empresas periodísticas estén empeñados en no darle espacio a Carrió. El informe de la comisión parlamentaria los involucra, así como a sus anunciantes principales y a los funcionarios que los han favorecido. La empresa de Carrió tiene que ver, más que con unos u otros, con la relación que han mantenido entre ellos a través de los años y en eso reside la novedad de su discurso. El Estado mafioso al que alude Carrió es una radiografía del poder en la Argentina. Al observarla, se advierte sin demasiado esfuerzo (la sencillez del planteo es clave en su eficacia) que gran parte de los males del país tienen el mismo origen: una red en la que participan banqueros, gobernantes, empresarios, operadores políticos o financieros, comunicadores y traficantes internacionales, destinada a despojar de sus recursos al Estado y a los ciudadanos. Dicho de otro modo, el establishment argentino se ha organizado desde los tiempos de la dictadura militar para manejar leyes, fallos judiciales, transferencias y préstamos bancarios, decisiones políticas, orientaciones periodísticas y todos los resortes necesarios para facilitar y esconder sus operaciones ilícitas. Tan eficiente como letal, el sistema ha logrado hazañas que van desde la voladura de la AMIA hasta una deuda externa impagable.

4. Con su simplicidad para ser enunciado en sus rasgos esenciales, el esquema de Carrió está, sin embargo, en las antípodas de eslóganes como la patria financiera o el imperialismo, realidades tan evidentes como

imprecisas. Se trata más bien de una nueva mirada. Cambiando la perspectiva sobre la sociedad argentina en la dirección que señala Carrió, se advierte que lo que veíamos como instituciones son asociaciones ilícitas, que los poderosos son delincuentes, que el orden público es la rapiña organizada. Hay una película de John Carpenter llamada *They Live* en la que los habitantes de la Tierra están sometidos al poder de una corporación de extraterrestres que buscan esclavizarlos. Pero hay un tipo de anteojos especiales que permiten ver la forma monstruosa debajo de la apariencia humana de los alienígenas. Carrió nos puso esos anteojos y el resultado de probárselos es mucho más profundo que el descubrimiento de una coima o una maniobra ilegal aislada: vemos a los monstruos y sus conexiones. Hace pocas semanas el señor Eduardo Escasany, presidente de un gran banco, representante de los banqueros, se permitía ir a la Casa Rosada a exigir que no fuera removido Pedro Pou, uno de los garantes del establishment al frente del Banco Central (durante dos gobiernos) a pesar de las fuertes presiones de que el funcionario había cometido graves delitos. El argumento, del cual la prensa se hacía eco, era que echarlo intranquilizaría a los mercados. Tiempo después Escasany repetía la maniobra: demandaba al gobierno que reprimiara a los piqueteros. Leo hoy en el diario que su última hazaña fue exigirle a De la Rúa que acelere las negociaciones con el Fondo Monetario. De la Rúa es un presidente atroz como lo fue Menem. Pero, una vez más, hay que mirar primero al otro lado de la mesa. Hasta aquí, uno podía indignarse y decir que Escasany era un reaccionario. Pero, gracias a Carrió, apreciamos estos planteos (que recuerdan a los generales en tiempos de Frondizi) como las maniobras de

nunció a la candidatura a senadora. Uno de los periodistas más despistados llegó a sugerir que la habían derrotado cuando, en realidad, el gesto la fortaleció aun más. Si Carrió llegará o no a ser presidente, nadie lo sabe. Pero lo cierto es que si llega por este camino lo hará para algo. Esa es la diferencia frente a la pléyade de políticos que piensan que gobernar consiste en sentarse en un sillón primero y llamar a los expertos después (que terminan siendo siempre los mismos) para mantenerse allí el mayor tiempo posible. Más aun, queda claro que la victoria de Carrió no se dirimirá en las urnas sino en el éxito de la campaña en la que está empeñada para desenmascarar a los mafiosos. Eso ennoblece su figura y convierte en estériles las especulaciones sobre su conducta.

7. Carrió como política tiene un par de ventajas adicionales a su carisma, su dedicación y su sinceridad, virtudes que le reconocen hasta sus enemigos. En primer lugar, ha logrado ubicarse por fuera del sistema de partidos. Su origen radical se ha hecho irrelevante con el tiempo. Pero, paradójicamente, su agenda es la única esperanza de renovación (habría que decir de salvación) de su partido e incluso de los otros partidos. No hay que olvidar que el mensaje que el establishment (con la complicidad de buena parte del periodismo) ha impuesto lentamente a la sociedad argentina es el de un generalizado repudio por los políticos y estos no han tenido mejor idea que contestar con actos peligrosos o demagógicos como bajarse los sueldos (como para que en el futuro solo los ricos puedan ocupar un cargo). Carrió barre con su práctica parlamentaria esta prédica fascista (idéntica a la de las dictaduras militares). Su discurso precisa el lugar de los políticos y los jerarquiza. En segundo término, aunque su mensaje apunta a una transformación profunda, está muy lejos de un tópico que es veneno para las urnas: el de la revolución. Carrió habla solo de paz, de instituciones, de civismo y de civilización. Su indudable radicalidad está lejos de ser la de una ideología que se sumó desde la izquierda a la consolidación de la derecha y a su empresa de confundirlo todo, de arrojar sospechas sobre todo y cerrar así todos los caminos.

8. Si se me permite un exabrupto, diría que a lo único que se parece la ofensiva de Carrió, su accionar que suma voluntades, es a lo que realizó otro político argentino hace más de cincuenta años. Me refiero a Perón. Los sucesos que condujeron al 17 de octubre del 45 tienen una impronta similar a los actuales. Perón fue el único político en 50 años que basó su acumulación de fuerzas en un cambio de agenda, en la elección precisa de sus enemigos, en un desafío al sistema de poder en su conjunto. Fue amplio en su convoca-

toria, claro en su mensaje, cuidadoso en sus acciones. Hasta hay un detalle que refuerza esta comparación un poco insólita. Cuando Carrió dice que cree en el capitalismo, me hace acordar al famoso discurso de Perón en la Bolsa de Comercio, que cierta izquierda utilizó durante décadas para descalificarlo.

9. Dejo para el final el tema de la persona o el personaje de Carrió. Ponerlo en primer término es lo que intentan sus enemigos que son los míos. Ante todo, debo confesar que, como ateo, la primera vez que vi el crucifijo gigante que usa sufrí un ataque de terror. Confieso también que se me ha pasado. Enfrentarse desde la soledad de la que partió a enemigos de un poder semejante, dilucidar la trama del poder, luchar por que su palabra fuera escuchada son tareas demasiado grandes para cualquiera y requieren de una voluntad desmesurada. Por otra parte, Carrió no habla desde la Iglesia sino desde un misticismo muy personal. A esta altura creo que debería usar una cruz más grande (y espero que nunca la cargue en la espalda). Quedan otros defectos menores: cierta prepotencia para tratar a la personas, cierta tendencia a recordar su historia personal, cierto tono paternalista de clase alta. Pero los guerreros combaten con las armas que tienen. Juana de Arco, una campesina adolescente que creía que Dios le hablaba, fue decisiva en la historia de Francia (también la tildaban de loca). Tenía menos recursos que Elisa Carrió pero se las arregló para cambiar al rey. Su personalidad fascinante y misteriosa hizo que se filmaran muchas películas sobre su vida. La que prefiero es la de Robert Bresson: allí se narra el proceso que llevó a su muerte en la hoguera. Pero el director, desmintiendo la irracionalidad del misticismo, le atribuye a la heroína un enorme grado de inteligencia y lucidez. Basta escuchar una vez a Carrió para comprender que posee las mismas virtudes: es de una racionalidad ejemplar.

10. En el informe de la comisión Carrió se afirma que el laboratorio Roemmers pagó, entre 1995 y 1996, doce millones de dólares de coima a legisladores para que sancionaran la ley de patentes que favorece a los laboratorios medicinales del país. La información fue reproducida por la revista *Noticias*, que agrega que el silencio de la prensa al respecto bien podría deberse a que Roemmers es un "anunciante fuerte" de muchos medios. Pero las cosas se complican un poco más en el caso de *3 puntos*, la revista en la que dormíamos: la empresa editorial, que edita también la versión local de *Le Monde diplomatique*, respondería a los mismos intereses que Roemmers. El mensuario está orientado a combatir la globalización, pero también se ocupa de hablar de patentes. Dice Elisa Carrió que el delito no tiene ideología. ■

un ladrón que se dedica a extorsionar al gobierno y la opinión pública para seguir adelante con sus negocios ilícitos.

5. No hay duda de que los anteojos para monstruos funcionan y que los trajes Armani o los modales pulidos están dejando de proteger a sus usuarios. Y algo más: los tecnicismos (más bien elementales, hay que reconocerlo) por los cuales funcionarios y analistas económicos nos demostraron durante años que la política de ajuste continuo era la única viable empiezan a sonar a la tontería malintencionada que siempre fueron. Tendemos cada vez más a pronunciar la palabra *mafia* cada vez que vemos escrito *mercado*. De este modo, Carrió está planteando la disyuntiva política más importante desde que tengo uso de memoria. No se trata de una opción electoral ni de una conversión ideológica, sino de un cambio de agenda que, de imponerse, trastocaría las declaraciones de cada político, los contenidos de cada ley, los titulares de cada diario, y alteraría nuestra historia próxima de manera contundente. Por eso, en estos días en que la Argentina está al borde de un colapso de consecuencias impredecibles, hay también un motivo real para la esperanza.

6. Por eso también hay tantos asustados. Porque los actos de Carrió pueden parecer morales o ideológicos pero son políticos. En un sentido de la política que olvidamos, convencidos de que las intrigas de palacio, las encuestas de opinión, la promoción de la imagen y las ambiciones electorales son los únicos instrumentos para la práctica de esa actividad. Tan acostumbrados están los actores partidarios y los analistas a manejarse en esos términos que se quedaron profundamente sorprendidos cuando Carrió re-

## INTELIGENCIA ARTIFICIAL

*A.I. Artificial Intelligence*

ESTADOS UNIDOS

2001, 145'

**DIRECCION** Steven Spielberg

**PRODUCCION** Steven Spielberg, Kathleen Kennedy y Bonnie Curtis

**GUIÓN** Steven Spielberg basado en un cuento corto de Brian Aldiss y en un libreto de Ian Watson

**FOTOGRAFIA** Janusz Kaminski

**MUSICA** John Williams

**MONTAJE** Michael Kahn

**DISEÑO DE PRODUCCION** Rick Carter

**INTERPRETES** Haley Joel Osment, Jude Law, Frances O' Connor, William Hurt, Brendan Gleeson, Jack Angel (la voz de Teddy).

# Solo quiero que me amen

por SANTIAGO GARCIA

*A tear is an intellectual thing (Una lágrima es algo del intelecto)*

William Blake, *The Grey Monk*

*Inteligencia artificial* es una película abrumadora, ambiciosa, desmedida. Uno de esos acontecimientos cinematográficos que todos esperamos ver pero, al hacerlo, nos provocan que salgamos del cine confundidos, superados por lo que hemos visto, y no nos dejan dar forma a nuestros atribulados pensamientos. Poco a poco esos pensamientos se ordenan. El motivo de tanto alboroto es que se trata de un film fuera de

serie. Para muchos, que venga de la mano de Spielberg es una contradicción, pero si *Inteligencia artificial* es lo que es, se debe a la mano de un gran cineasta. Un tardío pero renovado regreso de Spielberg a la ciencia ficción. Un relato ambientado en un futuro donde muchas ciudades importantes quedaron sepultadas bajo las aguas. Los países más ricos aumentaron el control de la natalidad y se crearon robots para cumplir con gran parte de las tareas. En ese mundo, los privilegiados viven sin privaciones, sin alegría, sin horizontes. Este descomunal cuento de hadas —uno de ►



los más extraordinarios de la historia del cine— es de una complejidad pocas veces vista. Aunque en la película se aprecien elementos de films clásicos, eso no impide hablar de una obra original. Hasta el espectador menos atrapado por esta historia tendrá que admitir lo ambicioso y lanzado de *Inteligencia artificial*. El cuento de Brian Aldiss que da origen al film —*Los superjuguetes duran todo el verano*— es muy breve pero plantea el gran conflicto de la película. David es el primer niño meca (mecánico) creado por la firma Cybertronics. El es una prueba piloto sin precedentes, no solo por ser niño, sino por ser el primero que puede ser programado (y jamás desprogramado) para amar. La película comienza con una charla del doctor Hobby sobre el deseo de crear este robot. Y allí reside el costado más osado del film. El amor, según *A.I.*, es la forma más sofisticada y compleja de la inteligencia. Y la complicación máxima y el fin mismo de la vida residirían —según el film— en ser amado por la persona elegida para amar. “La cosa más grande que aprenderás en la vida es a amar y ser amado”, es el *leitmotiv* de *Moulin Rouge*. Pero aunque aquí esta idea se expresa de manera inesperadamente literal, la mirada sobre el amor es mucho más oscura y compleja. Cuando David empieza a amar surgen los problemas. El padre lo reta, aparece el terrible hermano biológico que sale del coma, ambos competidores por el amor de Monica, la madre de David. Los dos son amenazas que lo llevan a cometer actos “irracionales” que lo separan de la vida familiar. Pero el amor es la motivación máxima de David y no dejará de serlo en ningún momento. Los autómatas y las criaturas —desde Frankenstein hasta los replicantes de *Blade Runner*— han expuesto como principal conflicto sus dudas existenciales. Querían saber para



qué vivían, quién los había creado y con qué fin. En todos esos relatos, ellos representan las dudas del ser humano y provocan en los espectadores un cariño mayor que los personajes humanos. David no tiene esas dudas, la búsqueda del creador solo es un paso para alcanzar el amor. Es realmente muy inteligente esta variante dentro del frío contexto de la ciencia ficción. Y lo es porque es universal y ocupa mucho más tiempo en la vida de las personas que el otro conflicto. Que el amor y la necesidad del mismo hayan recibido un tratamiento ñoño en muchas ocasiones no significa que no pueda ser la fuerza vital de nuestra existencia. Spielberg, para muchos un realizador ñoño, parece haber encontrado en este proyecto que le dio Kubrick un refugio para dar rienda suelta a una mirada más adulta, menos mágica y mucho más racional del mundo. Y (algo que no podría haber realizado jamás Kubrick) consigue así hacer una película profunda, lúcida y a la vez emotiva. Esa lucidez y esa emoción lo llevan a realizar un film más honesto con el espectador y con él mismo. Por primera vez consigue explicarse y explicarnos cuál es el significado de un cuento de hadas. Se saltea la trivialidad de ciertos productos Disney clá-



sicos y llega a la complejidad de los relatos de hadas tradicionales. Se sumerge en las profundidades más oscuras y temibles del ser humano y arriesga reflexiones serias sobre el sentido de la existencia. De la misma forma en que para algunos es complicado entender el cine de Orson Welles, Luis Buñuel, Jean-Luc Godard o Robert Bresson (por citar cuatro ejemplos bien distintos), habrá quienes sean incapaces de creer y confiar en el universo de Steven Spielberg. Para algunos, el oso Teddy será un obstáculo insalvable; para otros lo será el hada madrina; el Dr. Know provocará risas de burla y los extraterrestres conseguirán una huida masiva de espectadores. Pero Spielberg actúa de la misma forma que aquellos autores. No mide las consecuencias de meterse en un cine personal, arriesgándolo todo en pos de mostrar en la pantalla su mirada sobre el mundo. Spielberg se ha soltado y muestra, luego de sus efectivos pero no muy creíbles intentos de cine comprometido, todo aquello que siempre quiso hacer pero no se atrevió. Los viejos personajes de Spielberg parecen estar presentes y querer decir algo en *A.I.* Los extraterrestres optimistas son justamente eso: optimistas que no tienen idea de cómo fue la Tierra. Como si fuera el final de *¡Qué*



*bello es vivir!*, tratan de decir algo que la película demostró que no es cierto. La única memoria de la humanidad es un robot que ha visto las cosas más oscuras. Pero son los personajes de los anteriores films de Spielberg los que insisten en que el mundo es hermoso y bello. Según *Inteligencia artificial* no lo es.

**MADRE E HIJO.** El guión, escrito por Spielberg, hubiera hecho las delicias de Vladimir Propp, Bruno Bettelheim y demás estudiosos de los cuentos de hadas. La sofisticación y la innumerable cantidad de connotaciones que posee el relato convierten a la película en algo que difícilmente se borre de la memoria del espectador. Lo mismo que ocurre con los cuentos de hadas en la infancia. Pero la diferencia es que el terrible impacto de *A.I.* se produce en los espectadores adultos. Aunque Spielberg sea un fanático declarado de *Pinocho*, de Walt Disney, su película está mucho más cerca del libro de Carlo Collodi. Allí, el costado siniestro ocupa un primer plano y no hay respiro para el despliegue de historias temibles y momentos de espanto. No por nada David se obsesiona al escuchar el cuento (y no ve ninguna película). En realidad, no parece existir el cine en ese mundo del futuro. A partir

del relato del muñeco que quiere ser niño, David desea serlo también. Pero con una única finalidad: conseguir el amor de su madre. El amor que le programaron (aquí aparece la idea del amor como un capricho) y a partir del cual desarrollará una nueva forma de conducta que lo llevará primero a la soledad y luego a un camino que fusiona historias de viajes como *Pinocho* con *El mago de Oz*. Pero David es un robot y actúa en base a información. El bello gesto de saber cómo quiere el café su mamá es tan simple como emblemático. El observa con detenimiento cómo lo hace ella y luego lo memoriza. Un gesto de amor que no es otra cosa que memoria y concentración.

David también aprende cosas terribles. Aprende a destruir y mutilar. La feria de carne —una escena muy criticada— no solo representa la violencia del mundo exterior, también es el lugar donde David aprende algo que luego utilizará cuando, una vez más, encuentre una competencia para conseguir el amor de su madre. Porque *A.I.* no esquiva la descripción de una relación madre-hijo con connotaciones sexuales. Pero hay una idea mayor en el film y excede a la relación madre-hijo. Uno ama a una persona en la vida por encima de cualquier otra y la aspi-

ración máxima es la de ser amado por esa persona. Los freudianos podrían escribir un libro sobre esta película. Cuando David descubre a su madre “escondida” en el baño, ella está leyendo un libro llamado *Women’s Freud*, seguramente para que los críticos no carguemos las tintas sobre algo que la película muestra con suficiente claridad.

Como ocurre con muchos films de Spielberg, la película se divide con gran claridad en tres partes. La primera es la de la vida familiar, posiblemente la visión sobre la familia moderna más dura que haya mostrado el cine americano de los últimos años. Hay que ver la mirada de Spielberg sobre la pareja, la maternidad y los hijos que esta película ofrece. La segunda parte es el viaje de David buscando al Hada Azul. Allí lo acompaña Gigolo Joe, un gígloló meca que les debe mucho a todos los bailarines de la historia del cine y que actúa como compañero de aventuras. No nos olvidemos del osito

Teddy: un consejero con voz de viejo borracho cuya inquietante fidelidad atraviesa toda la historia. El final de esa segunda parte es una muestra definitiva de la maestría de Spielberg y hace que hasta el más escéptico se rinda ante la evidencia de su talento. La tercera es la más importante por ser la que cierra todas las ideas del film. Allí la película supera todo lo imaginable, y si hasta ese momento el riesgo era alto, ahí se vuelve demencial. Y mientras que la película parece prometer felicidad, buenos sentimientos y ñoñez, sus ideas sobre la vida se terminan de perfilar como oscuras, amargas y de una tristeza infinita. La proporción de 2.000 años de soñar la felicidad para obtenerla solo por un día es desoladora. Pero al mismo tiempo tiene su lado emocionante.

El último plano, que remite a los solitarios cuadros de Edward Hopper, es la imagen misma de la tristeza. La película termina pero se queda en la memoria. Muchas otras lecturas serían posibles, *A.I.* tiene varias capas y todas ellas son interesantes. Pocos imaginaron que de la mano de Steven Spielberg llegaría la película más arriesgada, loca, lanzada y atrevida del año. Pero está pasando. *Inteligencia artificial* es real, tan real que va a seguir siendo una gran película cuando Spielberg, ustedes y yo ya no formemos parte de este planeta. **A**

ENTREVISTA A JOSE LUIS GARCI

# De Murnau a Obdulio Varela

Con motivo de la presentación de *Una historia de entonces* durante el último festival de Mar del Plata, entrevistamos a José Luis Garci, director del film y un viejo conocido de la revista. La charla excedió ampliamente los límites de la película y, como no podía ser de otra manera, se terminó hablando de fútbol, otra de las grandes pasiones del realizador.

por **JORGE GARCIA**  
y **GUSTAVO J. CASTAGNA**

**¿Por qué tenés esa obsesión por rodar tus películas en Asturias?**

Lo que pasa es que la mitad de mi familia es de origen asturiano y yo allí me siento muy cómodo. La verdad es que desde *Volver a empezar*, que tiene más de dos décadas, ya no he parado de rodar en Asturias.

**¿Hay elementos autobiográficos en *Una historia de entonces*?**

No, no hay nada autobiográfico, yo no he conocido personajes como los que aparecen en el film. Lo que hay es un ambiente afín al que sentían todos los chicos de esa época en su relación con el cine, y también he tratado de transmitir la tristeza de esos años y por eso he utilizado el blanco y negro, que, creo, refleja mejor ese estado de ánimo. Cuando planteé hacer la película en blanco y negro, todos me dijeron que no, que era demasiado caro, pero finalmente terminé haciéndola, y no en el blanco y negro actual, sino utilizando la textura de las películas de los años cuarenta, la época en que transcurre el film.

**¿Cómo elegiste el reparto?**

Para mí es muy importante la elección de los actores, pero en este caso ninguno de los actores elegidos originalmente terminó, por diversos motivos, haciendo el papel. Incluso el personaje de la tía, originalmente, iba a ser masculino y lo iba a interpretar Alfredo Landa, pero sus compromisos con la televisión se lo impidieron, y Julia Rodríguez Caba, quien finalmente lo actuó, iba a tener un papel mucho más breve, el de la madre de la protagonista. Lo cierto es que finalmente recurrí a actores de diversas extracciones (Lidia Bosch es una estrella de la TV, Ana Fernández venía de un gran éxito como

*Solas*, Julia es una actriz de neta raigambre teatral y también incluí actores que no participan con frecuencia en películas españolas). Esto no hace más que demostrar que en España hay muy buenos actores, aunque yo creo que los mejores actores del mundo son los norteamericanos y los argentinos.

**¿Para vos es muy importante trabajar con Gil Parrondo en la escenografía?**

Sí, trabajar con Gil es un lujo, además somos muy amigos, lo que nos da una confianza muy especial. Es el mejor escenógrafo de España, y hace muchos años y películas que trabajamos juntos, de modo que él entiende muy bien lo que yo quiero. Por ejemplo, en mis películas siempre aparecen libros, algo que no ocurre en los films actuales, donde parece que nadie nunca lee (también me gusta que se escuche música por radio y que se hable de fútbol, que las cosas que a mí me gustan aparezcan en la puesta en escena de las películas). Como te decía, creo que con Gil formamos un equipo espléndido.

**Algunas películas tuyas, como esta y *Canción de cuna*, son películas muy dirigidas a la emoción, y a la vez muy a contrapelo del cine español predominante.**

Puede ser. Pero a pesar de eso, *Canción de cuna* fue la primera película que participó en el festival de Sundance, algo que me llamó la atención, ya que a primera vista es un melodrama antiguo. Pero para mi gran sorpresa, cuando se exhibió allí tuvo una ovación interminable, algo que también ocurrió con *Una historia de entonces* en el festival de Berlín. También he tratado de no descartar el humor, ya que el melodrama siempre necesita interludios de humor,

y en esta película lo he intentado insertar con el personaje del cura.

**Cuando hablamos de riesgo, también nos referimos al rigor de algunas escenas, como el largo plano fijo del diálogo entre la protagonista y el maestro.**

Sí, esa escena dura nueve minutos y medio, y desde un principio sabíamos que iba a rodarse en un solo plano y sin cortes.

**También la escena de la lectura de la carta es muy arriesgada.**

En esa escena la voz iba a ser originalmente la de José Sacristán, pero por problemas técnicos terminó siendo la de Antonio Gálvez.

**¿Cortaste muchas escenas de la película?**

No, yo ruedo en general pocos metros de película y trato de ir sobre seguro. Aquí hubo solo un par de escenas que no aparecen en el montaje final, porque de alguna manera atentaban contra el ritmo del film.

**¿Creés que tu película tiene alguna afinidad con los otros films españoles nominados para el Goya?**

Es muy difícil de contestar. *Leo* (de José Luis Borau) es una película muy clásica y ortodoxa. *El Bola* es una ópera prima con un tono más Nouvelle Vague y *La comunidad* pone más el acento en el montaje. A mí de Alex [de la Iglesia] me gusta mucho *El día de la bestia*, que para mí es una de las mejores películas españolas de los años noventa. Son todas películas que tienen poco que ver entre sí. Lo que pasa es que a mí siempre me parecen mejores las películas que hacen otros. Yo he visto 20.000 películas, entre ellas las mayores obras maestras del cine, y a uno le parece que nunca va a poder hacer buenos films. Es que es muy difícil hacer una gran película. Todos los años los críticos del mundo rescatan cuatro o cinco obras ▶



Arriba, Garci de visita en el Festival de Mar del Plata versión 2001. A la izquierda, un momento de *Una historia de entonces*



maestras, pero luego pasa el tiempo y te das cuenta de que muy pocas de ellas resisten esa calificación. Vamos a ver: en los últimos 25 años, ¿cuántas obras maestras realmente encuentras? Yo solo tengo *Manhattan* y *Tierra de sombras*, que a los críticos no les gusta porque es de Richard Attenborough, un director relacionado con proyectos mediocres, pero es una película extraordinaria. Es que los críticos tienen tendencia a encasillar y ahora hablan de este asunto del Dogma, del que hoy no se puede hablar porque necesita una perspectiva temporal. O, por ejemplo, emparentan a Lars von Trier con Dreyer, cuando son directores con una puesta en escena absolutamente opuesta (Von Trier mueve la cámara permanentemente y Dreyer trabaja con planos fijos, con montaje dentro del cuadro). Lo que pasa es que hay mucha gente —y desde luego que no lo digo por vosotros— que está haciendo crítica de cine sin conocer *Amanecer*, de Murnau, ni ha visto las películas de Von Stroheim. Es muy difícil hablar de pintura moderna sin conocer a El Bosco, pero en cine parece que todo vale. Creo que hay muchos críticos jóvenes que carecen del sedimento que otorga conocer el cine clásico y por eso dicen las cosas que dicen. Como veis, yo me encuentro mucho más cómodo hablando de cine en general que haciéndolo de mis películas, porque creo que todavía no tengo una obra lo suficientemente sólida como para

hablar de ella. Incluso hoy veo películas viejas mías y realmente no me gustan nada. Yo he tenido la suerte de poder hablar con muchos directores y guionistas, y ahora, por ejemplo, recuerdo a Alexander Mackendrick, que ha hecho una película portentosa como *La mentira maldita*, y del que se habla muy poco.

**Hay muchos directores de los que se habla poco. Por ejemplo, para nombrar a uno, Mitchell Leisen.**

Bueno, en ese caso la culpa la tiene Billy Wilder, que ha estado siempre diciendo que él solo se ocupaba del vestuario. Sin embargo, ves películas como *Si no amaneciera*, *La mentira candente* o *Medianoche* y son maravillosas.

**¿Estás preparando algo?**

Sí, estamos escribiendo con Horacio Valcárcel una película que en principio se llamará *Historia de un beso*.

**Alguna vez dijiste que no había suficientes películas sobre fútbol...**

Sí, es cierto. Hay muy pocas. A mí me gustaría mucho hacer un film sobre un personaje como Obdulio Varela [capitán de la selección uruguaya que ganó el mundial de 1950 en el Maracanál], un tipo rarísimo que tenía un costado Humphrey Bogart, o sobre Alfredo Di Stéfano, con el que estoy impedido por ser un amigo personal y al que considero el Shakespeare del fútbol. Yo, en un seleccionado mundial de todos los tiempos, a Di Stéfano lo pondría de número 5. **A**

## UNA HISTORIA DE ENTONCES (YOU'RE THE ONE)

ESPAÑA  
2000, 112'

**DIRECCION** José Luis Garcí  
**PRODUCCION** Enrique Cerezo  
**GUION** José Luis Garcí y Horacio Valcárcel  
**FOTOGRAFIA** Raúl Pérez Cubero  
**MUSICA** Pablo Cervantes  
**MONTAJE** Miguel González Sínde  
**DIRECCION ARTISTICA** Julián Mateos  
**INTERPRETES** Lydia Bosch, Juan Diego, Ana Fernández,  
Manuel Lozano, Julia Gutiérrez Caba, Iñaki  
Miramón, Fernando Guillén, Carlos Hipólito,  
Marisa Leza, Jesús Puente.

# Clasicismo y modernidad

por GUSTAVO J. CASTAGNA

En un documental de Janine Bazin y André S. Labarthe sobre Jean Renoir, el abuelo de la Nouvelle Vague no escondía elogios a *Jules et Jim* de Truffaut. Con su poderosa papada y sus ojos chiquitos, Renoir, con una modestia que deberían imitar muchos directores argentinos, destacaba la bucólica imagen de Jeanne Moreau paseando en bicicleta por el bosque, acompañada por la mano cálida y protectora de la cámara de Truffaut. Ese instante de *Jules et Jim*, un plano que marca la perfecta simbiosis entre paisaje y personaje, revive en *Una historia de entonces*. Moreau aparece reencarnada en Lydia Bosch recorriendo el pueblo asturiano en bicicleta, desentrañando su pasado y buscando protección entre personajes arquetípicos de la posguerra civil. Y Garcí logra, por primera vez en su carrera, sincronizar perfectamente su furia cinéfila con la narración, recurriendo a la emoción, al blanco y negro de los años 40 y a una galería de criaturas que conforman su mejor película. Caso curioso el de Garcí en nuestro país. Se conocieron algunas de sus películas premiadas y aquellas que sacudieron al espectador por motivos extracinematográficos, pero pocos recuerdan su incursión en el policial detectivesco (*Diente por diente / El crack*). Es que la filmografía de Garcí, especialmente la de los últimos años, se desconoce en Argentina. Y, cabe decirlo, allí se encuentra lo más interesante de su obra: el melodrama en estado

puro con puesta en escena bressoniana (*Canción de cuna*), el folletín religioso codificado por el policial (*La herida luminosa*) y la nostálgica visión de una época en la que el cine era más importante que la vida o, por lo menos, recorrían un mismo camino (*You're the One*).

*Una historia de entonces* es una película extraordinaria sobre una temática ordinaria o, si se quiere, transitada hasta el cansancio por el cine español. Garcí presenta personajes de inmediato reconocimiento: un cura moralista con olor a cognac, una vieja sabia que da consejos, una campesina vulgar y de buen corazón, un chico pichón de cinéfilo que observa a ese mundo adulto, y un maestro, como él mismo dice, con "cara de gente, de muchedumbre de un campo de fútbol". A ese contexto caracterizado por la rutina y el paisaje en blanco, negro y gris, donde el franquismo sustentó su poder, llega una estrella de cine o, en todo caso, una mujer que parece arrancada de alguna película de la Metro Goldwyn Mayer doblada al español. El entretenimiento del pueblo asturiano es el cine, y allí se proyectan *Tuyo es mi corazón*, *Cita de amor*, *Gunga Din* y el propagandístico noticiero *No-Do*. Julia, la mujer rubia recién llegada, alterará el orden, irrumpirá en varias conciencias y, una vez resueltos sus propios enigmas, se alejará del pueblo en un auto que recuerda al de *La sospecha* de Hitchcock.

Con ese argumento y con esos persona-

jes, cualquier film directa o periféricamente relacionado con los años 40 en España, hubiera recurrido a lugares comunes, al recitado de aforismos y a las remanidas historias de franquistas execrables y republicanos mártires. Pero Garcí es un director de cine y no un cronista político que recuerda aquel mundo ordenado luego de una masacre civil. Solo le bastan un retrato de Franco, un cura que critica la inmoralidad de las películas americanas y un guardia civil que espía desde la calle la exhibición de *Gunga Din* (en una de las grandes escenas del año) para contextualizar su historia. Es que *You're the One* es un film de olores, personajes, enigmas, ausencias, paisajes idílicos y climas introspectivos.

Garcí, amante del cine clásico americano, filma como los maestros de Hollywood. La cámara rinde pleitesía a los personajes y se coloca en el lugar indicado a través de una puesta en escena cronométrica y dinámica. Sí, dinámica, porque la ingeniería cinematográfica de la película se sustenta en el movimiento interno del plano, como ocurre en los casi diez minutos que dura la escena de la conversación entre Julia y el maestro en el bar.

*You're the One* es una película contemplativa y no una exposición superficial de la historia que se desea narrar. La pareja de Julia está en la cárcel, pero también hay otra ausencia de la que se habla muy poco y que solo empezaremos a conocer a través del rostro melancólico de la campesina Pilara. Las miradas y los silencios de los personajes representan sus historias. Juanito, el chico que vio 43 películas hasta entonces, cree que el mundo pasa solamente por el cine. El maestro, en cambio, refleja la rutina y el apego sin salida al lugar de origen. La vieja sabia, por su parte, desmenuza ese contexto a través de sobreentendidos. En cuanto al cura, es el personaje que resume y comprende al resto de los habitantes del pueblo asturiano, primero subido a un púlpito moralista, y al final, observando con deleite la botella semivacia de alcohol y negándose a dar el sermón habitual a los feligreses. En *You're the One* no existen personajes antipáticos ni simpáticos; hay personajes de cine creados por un director que mediante la cita intertextual y el sincero homenaje se acerca como nunca a ciertos climas contemplativos del cine de John Ford. La emoción en estado puro, transmitida por los rostros y las pequeñas (pero importantes) historias de los personajes, no necesita del homenaje subrayado y llorón en el que incurren otras películas de distintas procedencias. Garcí experimenta con el cine clásico para hacer su film más personal y no para exponer sus propios recuerdos. ■

ENTREVISTA A LOS DIRECTORES DE **EL DESCANSO**

# De vacaciones

Moreno, Tambornino y Rosell hicieron cosas raras: dirigieron una película entre los tres sin pelearse, no le hicieron asco a la comedia y, además, lo hicieron bien. Con el mismo alegre espíritu con que filmaron, conversaron con nosotros. **por GUSTAVO NORIEGA**

**INTRODUCCION.** Vi la película dos veces. La primera fue durante el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires. Para realizar la entrevista la revisé en video y, como queda claro en la crítica que acompaña esta nota, me gustó mucho. Lo que no sé si se trasluce en mi más bien circunspecto análisis, es todo lo que me divertí. Cosa que se acentuó en la entrevista, un género periodístico que no me cuenta entre sus luminarias. El esquema pregunta-respuesta se desintegró rápidamente y nos convertimos en cuatro muchachones que parecían comentar entre gritos y carcajadas la película de un quinto ausente. Transcribo fragmentos de esa conversación desordenada sin distinguir entre sus tres voces, lo cual, amigos, facilita enormemente la desgrabación. La razón oficial es que los tres actúan con una unidad de criterios y una falta muy llamativa de aspe- rezas internas visibles. Los entrecomillados pertenecen a ellos, el resto es mío.

**LA PELICULA.** “En el origen hay una ané- dota parecida a la trama que le pasó a un amigo de un tío de Ulises. La historia giraba alrededor de un hotel que había tenido su esplendor en la década de 1930. En la Argentina ese tipo de lugares existen en la costa o en las sierras. Nos gustaban más las sierras, por una cuestión de horizontes entrecorta- dos que nos parecía que estaba bueno. Con respecto al tono de la película, nosotros nos sentimos ideológicamente enfrentados con el grotesco. En los ensayos, o en el rodaje, si

aparecía en los actores, que tienden a eso, lo eliminábamos inmediatamente. Teníamos una conciencia plena más de lo que no que- ríamos que de lo que sí queríamos. ¡‘Beto- brandoni’ no! Nosotros llegamos a establecer una relación entre los tres no mirando pelí- culas sino con algo más extraño. Nos juntá- bamos a ver fotografías y capítulos de *Suce- sos argentinos*, que copiábamos del Archivo General de la Nación. Eran imágenes de una Argentina remota y, si lo pensás, en *Achala y Oliveira* [el cortometraje de *Historias breves* dirigido por Rosell y Tambornino], como en *El descanso*, está esa cosa atemporal, de hacer un mal giro en la ruta y entrar en un mundo nuevo. Y lo que pasa es que una mirada vir- gen ve muchas más cosas que quien las ve todos los días. Y otra cosa que nos une mu- cho a los tres es un gusto muy fuerte por el género. Pero el género pasado por la Argen- tina, que es un caos ético y estético.”

**EL RODAJE.** “El casting lo empezamos muy temprano, antes de terminar el guión, así que las últimas cosas que iban saliendo en los ensayos las agregábamos. Teníamos a los personajes muy en claro, así que lo que ha- cíamos era ponerlos en otra situación. Por ejemplo, en una reunión de consorcio, algo totalmente alejado de la película. Después escribíamos agregando lo que salía, sabiendo que los actores lo iban a hacer perfecto. Tam- bién sirvió para probarnos a nosotros cómo iba a ser dirigir de a tres. En los cortos que hicimos juntos, Rodrigo se había abocado

más a la dirección de actores, pero acá deci- dimos que todos hiciéramos todo. Y la ver- dad es que funcionó bien. Era todo suma. Al ser tres, es más fácil ir llenando los huecos. Y al llegar a filmar, teníamos las cosas muy ha- bladas. Porque en el set un tipo inseguro di- rigiendo es peligroso, pero tres es un desas- tre. El rodaje duró dos meses y la pasamos muy bien, fueron como vacaciones. La parte del hotel está filmada cerca de Cosquín, y la del pueblo en Los Cocos. La primera parte vivíamos en las barracas del hospital, con to- das esas camas alineadas, como se ve en la película en la parte del manicomio. Ahí fue como volver a la niñez, estábamos como de camping. Y cuando nos cansamos de eso fui- mos a Los Cocos, donde nos consiguieron alojamiento en pequeños hoteles, a hacer una vida más adulta. ¿Viste cuando lees no- ticias tipo ‘Mignogna filmó en San Nicolás y todo el pueblo colaboró’? Bueno, acá, *todo el pueblo colaboró*. La novia de Tambornino lle- gó a Cosquín y les preguntó a unos policías si sabían dónde había un rodaje. Y le dije- ron: ‘Sí, te llevamos, hoy actuamos noso- tros’. Machado estaba en una casa. Un día no aparece en el rodaje. Lo esperamos todo el día y no apareció. Lo que había pasado era que un remisero le dijo que ese día no se fil- maba. ¡Los tipos manejaban el plan de roda- je! El estado de ánimo de una película tiene que ver con el estado de ánimo con que se hace. *El descanso* trata la idea de recuperar las vacaciones para toda la vida y eso para no- sotros fue como una máxima a la hora de ▶

## EL DESCANSO

ARGENTINA

2001, 95'

**DIRECCION** Rodrigo Moreno, Andrés Tambornino y Ulises Rosell  
**PRODUCCION** Pepe Salvía  
**GUION** Rodrigo Moreno, Andrés Tambornino y Ulises Rosell  
**FOTOGRAFIA** Javier Juliá  
**MONTAJE** Nicolás Goldbart  
**DIRECCION ARTISTICA** Mariela Ripodas  
**INTERPRETES** Juan Ignacio Machado, Fernando Miasnik, Raúl Urtizberea, José Palomino Cortez, Javier Lombardo, Pía Galeano, Títilo Aguilar.



Dirección en múltiples sentidos: Rosell mira, Tambornino habla y Moreno escucha

*El descanso* narra una historia ambientada en un pequeño pueblo de las Sierras de Córdoba. Contar el argumento y destacar algunas de las características de los personajes puede llevar al error de creer que se trata de otra comedia costumbrista. En verdad, si uno estuviera forzado a ubicarla dentro de un género, rumbería para allí. Pero lo que destaca a la película reside en otras cuestiones. Por un lado, hay una excelencia técnica que la aleja de la tradición del género. No solo se trata de que los directores hayan sabido poner la cámara en los lugares correctos, iluminar con justeza y sin amaneramiento, evitar el paisajismo, manejar a los actores, etc.; todo lo cual es cierto. Lo más llamativo es la notable sensibilidad para los diálogos: no solo en su contenido, sino en la duración exacta que estos deben tener. La película está llena de líneas felices dichas con una gracia y una velocidad que recuerdan al cine clásico americano. No es casual que decaiga un poco en el último tercio, cuando la acción se sitúa por encima de los personajes. Más allá de la solvencia técnica, común a toda la nueva generación de directores argentinos, hay una idea en la película que la aleja aun más de la tradición del costumbrismo. En vez de utilizar los recursos del sentimentalismo, el exceso y la alegoría, a los que el grotesco había convertido en malas palabras, *El descanso* busca formas de distanciamiento curiosas y eficaces, dando a los personajes una excentricidad muy alejada del naturalismo. El punto cumbre de este procedimiento es un peruano inolvidable que habla con voz de locutor e ideología de un positivista del siglo XIX que cree religiosamente en el progreso. Pero aunque le huya a la alegoría (o gracias a eso), *El descanso* refleja con precisión algunas de las conductas exacerbadas en nuestro país en las últimas dos décadas. La prepotencia de los poderosos, la resignada pachorra de la gente, la obsecuencia, la picardía en busca de un negocio, la legalidad como un sistema virtual de innecesaria aplicación. *El descanso* no es la obra maestra que a veces se espera con impaciencia de cada director joven, sino cine serio, pensado, inteligente y bien hecho. **Gustavo Noriega**



empezar a laburar. Toda la gente que convocamos para trabajar, además de saber que eran buenos en lo suyo y eficientes, queríamos que fueran divertidos. Y la verdad es que tuvimos mucho trabajo pero la pasamos como si hubieran sido vacaciones."

#### LOS PERSONAJES

**Freddy.** Es el protagonista principal, interpretado por Juan Ignacio Machado. Al chocar su auto con un cartel, llega a un pueblo y se interesa por un hotel abandonado. Tiene una energía desahogada. "Maneja durmiendo. Le avisan y se vuelve a dormir. Eso lo define como personaje. Después va a buscar auxilio mecánico y en vez de seguir por la ruta se mete en el medio de las sierras, hacia la nada. Elipsis y aparece Freddy con Selmar y la grúa. Es un inconsciente y totalmente omnipotente. Es el tipo ideal para los que están buscando alguien que los domine. Una cosa interesante es que todo lo que hace no lo hace por la plata, lo que busca son vacaciones para toda la vida."

**Oswaldito.** El amigo de Freddy. Mientras el otro pone un ejército a trabajar para recondicionar un hotel gigantesco, él duerme, se resfría, vomita, sufre. El actor es Fernando Miasnik en su primer papel en el cine. "Es el padecimiento. Su frase es: '¡Siempre yo!'. Es interesante ver que, a pesar de que están el uno al lado del otro, les pasan cosas totalmente distintas. Pasó a ser como un símbolo del fracaso. Cuando uno de nosotros tres decía una pavada, los otros dos le contestaban: '¡Pará Oswald! Nos hacía sentir mal eso!'"

**Reyna.** El punto más alto de disparate de la película, un peruano que habla como locutor de Radio Nacional de hace 40 años, admirador de Julio Verne y que se define como "divulgador científico". "Nos permitía resolver algunas cosas del relato. Por ejemplo, vuelve la luz al hotel, ¿cómo lo contás? Es el problema de dar información en una película



la y hacerlo de una manera que no sean dos personajes hablando de ese tema. Y acá el peruano, con ese estilo anticuado de locutor, habla de la electricidad y del teléfono como si fueran el paradigma de la modernidad. Era la llave que nos abría todas las puertas. Es un personaje tan disparatado que permite que en boca de él se pueda decir cualquier cosa."

**McDonnel.** Interpretado por Raúl Urtizberea, es el abogado del pueblo, funciona como un patrón de estancia, paternalista y autoritario. Habla como si estuviera redactando cartas documento. "El modelo era un conocido de Ulises, un abogado de un pueblo de la provincia de Buenos Aires. Lo fuimos a ver y Rodrigo dijo 'Raúl Urtizberea'. Era raro, porque hace bastante que no trabaja en la tele pero el timbre de voz lo hizo acordar instantáneamente. Cuando vio la película, el abogado dijo: 'Me sacaron hasta la forma de fumar'. Pero a eso no lo trabajamos, simplemente es la forma en que fuma esa tipología de gente. El personaje es el radical-peronista, que a todo el mundo le dice 'mi amigo'. Escribir el personaje fue un disfrute y convivir con Urtizberea también. Tiene un anecdotario increíble. Por ejemplo, McDonnel dice la famosa línea: 'Un viejo adversario viene a despedir a un amigo', y resulta que Urtizberea entrevistó a los dos, a Balbín y a Perón. Entendía el personaje perfectamente y, además de estar muy cercano a él, también entendía nuestra mirada. Disfruté de cada hijoputez de McDonnel."

**Selmar.** Con aspecto indígena y achaparrado, pocas palabras, siempre dispuesto a servir al patrón que le toque. Termina enredado con una lituana monumental. "El actor es Tillo Aguilar, nos lo mandó una directora de teatro. Es totalmente distinto al personaje, es pura composición. El delirio del personaje lo tiene también el actor. Durante el rodaje estaba con los walkman, escuchando óperas japonesas."

**La Gorda.** Interpretado por Alicia Hidalgo, una actriz no profesional. Atiende el bar del pueblo, le chupa las medias a McDonnel pero se va con los porteños sin culpa ni conciencia. "Alicia trabajaba en la casa de los padres de Rodrigo Moreno, ahora es portera. Es un espectáculo, llega y atrae la atención de todos. Trabaja en una Unidad Básica y Rodrigo le pidió que hiciera el contacto para su corto de *Mala época*. Nos ayudó pero no quiso actuar, y cuando pensamos en este papel le dijimos que no nos podía decir que no. Escribimos el papel pensando ella. A Oswald le pregunta todo el tiempo cómo durmió. Así es la Gorda: cuatro ideas fijas. No se ve pero al final tiene puesta una remera de Evita gorda. Está tan estirada que Evita parece obesa."

**Lucio.** Es el martillero del pueblo, chupa medias de McDonnel, pegajoso y afectado. Interpretado por Alejandro Viola, todo un hallazgo. "Teníamos un molde: chomba amarilla, jeans planchados, mocasines y pulóver al hombro. Algunos actores requieren una preparación más didáctica. A Alejandro le dimos una indicación y la entendió perfectamente: 'década del 80'. Traía ropa increíble de esa época y decía: 'Mi mamá pensaba que esto me gustaba'. El personaje es medio repugnante, vive a la sombra del otro sin brillo propio. También nos divertimos mucho escribiéndolo."

**Saavedra.** Es un amigo de Freddy y Oswaldito. Llega en una avioneta para hacerle los papeles truchos del hotel y para animar la fiesta de Oswaldito. Baja con dos mujeres impresionantes, Natalia y Martina. Tiene siempre un martini en la mano. "Saavedra no es menemista, más bien es Isidoro Cañones. En una película costumbrista tradicional, tomaría merca, pero acá lo suyo es el martini seco."

Como me sucedió con las conversaciones absurdas de *El descanso*, me quedé deseando que la mía con sus tres directores durara más. El humor, la comedia, la ligereza no están reñidas con el trabajo duro ni con la inteligencia. El cine argentino alternativo necesita también que se hagan comedias. Son un descanso. ■

En el III Festival de Cine de Buenos Aires, *Animalada* dividió al público entre los que la amaban sin razones y los que la odiaban sin razones. Ahora, su director, el escritor, poeta, dramaturgo y guionista Sergio Bizzio, aporta sus razones. **por SILVIA SCHWARZBÖCK**

ENTREVISTA A **SERGIO BIZZIO**

## A propósito de nada

*Animalada* parece una película gratuita. Así como *Mundo grúa* apareció como una película necesaria, como un ajuste de cuentas con algo anterior, como si demostrara que era capaz de intentar con éxito el realismo en el que el cine argentino siempre fracasa, tu película no tiene razones para existir anteriores a sí misma. Nadie piensa que es el discurso o la estética que le falta al cine argentino.

Lo que pasa es que nada necesita de nada. Las cosas construyen su propia necesidad. No es que el cine necesite tal discurso, tal lenguaje, tal película. Y *Animalada* va sobre el riel de no creerse que viene a cubrir absolutamente nada. Fue una película que hice para divertirme, sin ningún motivo superior. La idea de mensaje, el deseo de poetizar la realidad son cosas que se intentaron en el cine argentino durante treinta años. Es el fracaso de antemano más largo del cine mundial. Aunque *Soñar, soñar*, de Favio, me parece una obra maestra absoluta. Y me gustan también Rejtman y Kaplan.

**Lo que más impacta de *Animalada* es la total ausencia de crítica social.**

A mí la crítica social no me interesa en lo más mínimo, ni producirla ni participar de ella como espectador. Es una de las cosas que menos me interesan del espacio artístico; me produce incluso cierta náusea. De cualquier manera, era un peligro personal, secreto, privado latente en la película, porque estaba trabajando con una clase social muy definida. Me parece



que pude eludir la crítica social bastante bien. Es muy difícil hacer una lectura de crítica social en la película, excepto en una escena, que sí hace pensar a lo mejor en el proceso militar: cuando Alberto asesina a toda esa familia en un zanjón oscuro. De todos modos, es algo que vi después. No fue adrede.

**Otro aspecto que impacta es que ninguno de tus personajes podría encerrarse en una categoría moral. Tampoco hay un personaje que lleve adelante la verdad ni que sostenga su conducta en base a un valor.**

Eso que decís es totalmente cierto. Esta, que podría haber sido una película inmoral, no lo es. Es una película amoral. Natalie y sus hijos son tres tipos a los que de pronto les pasa algo para lo que no están preparados, ni siquiera en la imaginación. Son personajes que han llevado una vida completamente prolija, en el sentido más aburrido y opaco del término, y de repente se tienen que en-



frentar al hecho de que el esposo, en un caso, el padre, en el otro, es un zoofílico y un asesino. Es algo que escapa a cualquier delirio ocasional que hubieran podido tener estos personajes un día que se fumaron un porro en un cumpleaños y se golpearon la cabeza sin querer con el borde de una mesa. Lo que les pasa es algo que no podía pasarles. También a Alberto me lo imagino como alguien sumergido en la nada. Un tipo que se casó con una mujer adinerada y que nunca sintió nada por nadie: ni amor, ni deseo sexual, ni deseos de progreso, de independencia, o de regresión, de lo que fuere. Un tipo literalmente apagado, hasta que aparecen el amor, la pasión y el deseo sexual zoofílicos. Ahí es un tipo capaz de acusar a su hijo de un crimen que cometió él y de querer matar a su hija. Ese es Alberto, aunque todo eso no esté moralizado. Esta no es una película sobre la zoofilia, sino sobre la pa- ▶



Sergio Bizzio, de la literatura al cine

sión. Alguien que descubre algo que para él no existía.

#### Estos personajes van de la nada a la tragedia.

Es que los personajes son eso: son la nada. En la primera escena de la película, el diálogo que tienen Alberto y Natalie es espantoso. Primero, porque no dialogan. Y después, porque parecen esperar conscientemente el momento en que el otro hace una pausa para decir lo suyo. Pero están hablando de dos cosas totalmente distintas. El está leyendo partes de un tomo de *Historia de las mujeres*. Cuando termina de leer la frase, como si estuviera comentándosela a Natalie, ella le responde con otra frase que está leyendo en una revista de polo. Es decir, es un diálogo entre *Historia de las mujeres* y una revista de polo, no entre ellos. Y ahí, en el medio, aparece una oveja, con la que él solamente se mira. Listo. Se desató la tragedia. En ese momento, podría haber pasado cualquier cosa. El personaje elige una oveja, pero podría haber sido un marciano, una lagartija, otra mujer... cualquier cosa.

#### Podría haber aparecido otra cosa, pero la película no se hubiera podido construir tal como es con esa otra cosa.

Es cierto. Se construye con la oveja, porque la oveja responde a un mito o, mejor dicho, a una verdad popular: el maestro solo en la Patagonia que tiene sexo con una oveja. O en cualquier lugar del mundo donde haya ovejas y gente solitaria. Lo que aparece es ese mito o verdad popular. La oveja es un personaje, pero yo estaba muy preocupado por no humanizarla. Ni con la cámara, ni con el guión, ni con nada. No quería que la oveja tuviera miradas inteligentes y quería que no respondiera más que casualmente a lo

que él decía o hacía. Cuando él le dice "¿te das cuenta por todas las cosas que tuviste que pasar desde que conociste el amor?" —una frase de telenovela—, ella mueve la cabeza, como si dijera que sí, pero en realidad se ve que está pasando una mosca y que la oveja la sigue con la mirada. Si hay alguna posibilidad de que ella esté humanizada, es porque está tan loca como él. Si se deja, es porque está loca. ¿Vos creías que la película era sobre la locura de Alberto? No, era sobre la locura de Fanny (*risas*). Es interesante ver la película desde la locura de la oveja, aunque esa es una lectura más complicada. No hay una intencionalidad en esa oveja de destruir esa familia. Es Alberto el que está todo el tiempo tratando de humanizar a la oveja.

#### El humor y el trabajo con el azar se parecen mucho al de ciertas películas de Buñuel, sobre todo a *Ensayo de un crimen*. Lo que resulta más difícil de definir es la estética.

No quería hacer una película con una estética moderna. Esa fue una elección total. En todo caso, si se trataba —aunque no se trata— de ser moderno, era mucho más moderno no serlo. El cine es —entre dos o tres cosas muy principales— un modo de producirlo. Y yo contaba con muy poca plata para hacer esta película. Era un director inexperto (nunca estudié cine ni filmé un corto) que tenía que trabajar con un guión demente y con una oveja (con trece ovejas iguales, en realidad, una para cada escena donde aparece la oveja, entrenadas por un biólogo del comportamiento). Con el poco tiempo y el poco material que tenía, me pareció que estaba bien hacer una película cruda, de planos fijos, sin flirteos de cámara,

y eso fue lo que hice. Tomé a Wong Kar-wai como lo que tenía que evitar todo el tiempo: por los movimientos de cámara, por el uso de la fotografía y de los encuadres, aunque a mí me gusta mucho Wong Kar-wai. No tenía casi posibilidad de repetir nada. Tenía la película muy clara en la cabeza. Después me encontré con que no podía filmar más de 3 a 1. Me parece que fue la elección estética correcta: era lo que quería y era lo que podía hacer. Si hubiera querido otra cosa, no la podría haber hecho. Otra cosa deliberada —que no fue bien recibida— son los clisés de la película. Paula huye de lo que ve y no le arranca el auto, y cuando le arranca, choca. Alberto parece muerto y se levanta. El final, que amenaza repetir la historia, era una buena manera de cerrar una película que siempre fue mutando, que empieza como teatro leído filmado, se convierte en una comedia negra y termina siendo una película de terror. Me parecía bien terminar esa mutación de géneros con todos los clisés del cine de suspenso. Es una última mirada humorística sobre la tragedia que acaba de pasar. Como escritor, yo tengo una tendencia natural a trabajar con cruces de lenguajes, de estilos y de géneros. Me gusta cruzar el lenguaje culto con el popular, cruzar cosas sutiles y finas con otras grasas y cursis. Lo que hice en *Animalada* es llevar eso al extremo, cruzando también las especies. La película está llena de animales: Miranda toma de un pingüino, el tarro de los pinceles de Natalie es un puercoespín, Paula tiene como prendedor un insecto... Es una idea de arte que quedó de fondo y que me hubiera gustado trabajarla más.

#### ¿Qué cine te gusta como espectador?

Me gustan mucho *¿Quieres ser John Malkovich?* y *La balada de Narayama*. No voy mucho al cine. Pero te puedo hacer mi lista de las 10 mejores películas de la historia del cine. 1) *El sirviente*, de Losey, 2) *El ciudadano*, de Welles, 3) *La conquista del Oeste*, de Buster Keaton, 4) *Providence*, de Resnais, 5) *Perros de la calle*, de Tarantino (aunque se convirtió en una obviedad), 6) *El ángel exterminador*, de Buñuel, 7) *¡Qué bello es vivir!*, de Capra, 8) ... 9) *Freaks*, de Browning, 10) *El increíble hombre menguante*, de Arnold. Pondría una de Hitchcock, pero para Hitchcock hay que hacer otra lista. Con el cine japonés también. Me falta la octava película, pero está bien que la lista de las 10 mejores películas siempre deje un hueco. En realidad, tendría que tener dos huecos: uno para la que vas a ver en el futuro, y otro para la posibilidad de mover las piezas o para reparar injusticias. La lista de las 10 tiene que tener 8. ■

# Rara invención Ajeno al cine

a favor SILVIA SCHWARZBÖCK en contra GUSTAVO NORIEGA

ARGENTINA  
2000, 92'

DIRECCION Sergio Bizzio

PRODUCCION Rolo Azpeitla

GUION Sergio Bizzio

FOTOGRAFIA Hernán J. Bouza

MUSICA Sergio Pángaro

MONTAJE Lorenzo Bombichi

DIRECCION ARTISTICA Annette Charreau y Valeria Ebel

INTERPRETES Carlos Roffé, Cristina Banegas, Carolina Fal, Walter Quiroz, Pepe Monje, Facundo Galván, Rafael Spregelburd.

*Animalada* es una película seria, pero hecha a propósito de nada. Totalmente gratuita, pero rigurosa, como un juego que se desarrolla a partir de reglas arbitrarias. Su lógica es comparable a la de las películas de Buñuel, así como su gusto por la perversión y su misantropía. El punto de partida es la nada. Alberto y Natalie son esa nada. Su matrimonio es esa nada. Ella lee en voz alta una revista de polo. Cuando se detiene, él lee en voz alta párrafos de *Historia de las mujeres*.

En un momento, mientras se alternan entre la incomunicación y el hastío, Alberto levanta la vista y una oveja lo está mirando fijo. Ahí comienza la pasión y el film pasa de la nada inicial a los más diversos registros (desde la telenovela hasta el horror), en un crescendo que solo se detiene en el epílogo, una suerte de vuelta dialéctica al punto de partida: la tragedia se repite como parodia, porque Paula y su marido son la continuación de la nada por otros medios.

Bizzio encuentra el tono adecuado para que cada momento del film sea irremediablemente cómico independientemente de su contenido dramático. El humor negro es el principio que unifica la diversidad de registros, sin por eso aplastarla. Esa diversidad hace que *Animalada* carezca de género, que se sostenga como una "rara invención", aunque sin abandonarse totalmente al delirio. Esta libertad razonada, producto de una planificación rigurosa, se consume en una estética difícil de definir, pero no por eso inclasificable. Así como la nada de los personajes se llena, en última instancia, con la locura, la apariencia del film es la de un vacío llenado con objetos sin ningún punto de contacto entre sí. Pero *Animalada* elude por igual el kitsch y la obviedad posmodernista. La estética en cuestión es la de una pura apariencia sin segunda lectura.

Detrás de lo que se ve no hay nada. Todo es tal como luce. No hay un nivel de la apariencia y otro de la verdad. No existe la crítica social. El film toma personajes de clase alta para poder crear con ellos un mundo cerrado y autorreferencial, que pueda malograrse dentro de su propia lógica, sin ayuda externa. Por eso *Animalada* despierta incondicionalidad u odio, sin términos medios. Nada es más difícil de aceptar que un acto gratuito. ■

Este es un momento importante para el cine argentino. Hay una posibilidad enorme de que una nueva generación de directores haga un cine fresco, vital, alejado tanto de las rémoras del pasado como de la homogeneidad generacional. Sus películas son diferentes y solo las une una gran pasión por su trabajo y una responsabilidad profesional muy marcada. Por otro lado, el cine industrial, fuertemente anclado en la televisión, se fortalece y busca prolongar su reinado, quedarse con todo y ahogar cualquier expresión anómala.

¿Qué papel juega *Animalada* en este contexto? Probablemente ninguno. No es un defecto de la película, que no tiene por qué hacerse cargo de su coyuntura. Pero es un caso límite que pone a prueba el gusto de los críticos por lo nuevo y diferente. Obviamente está lo más apartado posible de lo industrial; es de una excentricidad temática y de producción que se diferencia a la legua del incipiente y reaccionario mainstream nacional. Pero, al mismo tiempo, no comparte con el cine nuevo ni sus raíces cinematográficas ni la responsabilidad profesional.

*Animalada* basa todo posible atractivo en su premisa: un oligarca (Carlos Roffé en lo que debe ser el colmo del casting inexplicable) que se enamora de una oveja. La idea no es original; es un punto de partida más bien vulgar que corre el riesgo de agotarse en sí mismo. Y algo de eso sucede en la película. Hay un desdén por el desarrollo de la historia y por su ejecución que quizá tenga que ver con cierta falta de pertenencia al mundo cinematográfico. Sergio Bizzio, director y guionista, proviene del mundo de la literatura, lo cual no es necesariamente malo. Pero la nulidad total de ideas cinematográficas, su chapucera ejecución hacen sospechar una ajenidad que puede resultar muy evidente. Porque no estamos hablando de las imperfecciones que proceden de una energía creadora desbordante, que no mira detalles porque tiene un objetivo superior. Más bien se trata de una inanición, una película anoréxica de ideas y de trabajo. Lo cual la acerca curiosamente a lo que menos se parece: al cine millonario. Porque al fin y al cabo, un cine que solo tiene para ofrecer una idea provocativa, ¿cómo se diferenciaría del que proviene de la televisión, que supone que contando con Francella o Soledad ya no necesita más esfuerzo ni talento? ■





ENTREVISTA A EDGARDO COZARINSKY

# Qué se hizo de nuestros amores

Dirigió un documental sobre los cincuenta años de *Cahiers du cinéma*, y al poner en primer plano los vaivenes de la cinefilia logró irritar a amigos y enemigos de la revista. Otra vez en Buenos Aires, Edgardo Cozarinsky se entregó a un tema que circula delicadamente por su película: la crítica de cine y los cambios de piel impuestos por nuevos tiempos y espacios. **por QUINTIN**

**Con la película sobre los *Cahiers* lograste que se enojaran todos: los partidarios de la revista y sus enemigos.**

Tenés razón, aunque las cosas están muy estabilizadas: no me parece que queden muchos enemigos ni partidarios de los *Cahiers*. Las reacciones de los enemigos vienen de una polémica histórica muy antigua, de los 50 y los 60, de gente que sobrevivió a la época y mantiene viejos rencores. No es una cosa muy actual, aunque recibí cartas anónimas indignadas, llamados telefónicos, pedidos de rectificación. Los de *Cahiers* fueron más sutiles y los enojados se dividen en dos tipos. Por un lado, la gente a la que no le pedí testimonio y que quería decir algo en la película. O gente a la que le grabé tres horas y su parte se redujo a tres minutos que no eran los que más les importaban. Y después hubo un gran vacío, deliberado de mi parte, sobre la gente que entró en los últimos diez años a la revista. Algunos son interesantísimos, escriben muy bien, pero esa gente todavía no hizo historia en los *Cahiers*, no dejaron una marca. Yo no hice una película promocional, un institucional. Pero los redactores recientes lo tomaron muy mal. Yo sabía que me metía en camisa de once varas y por otro lado me divertía.

**Pero ellos aprobaron que vos hicieras la película...**

La película surgió a partir de Canal Plus y *Cahiers* la aprobó. Lo que les interesaba era que yo no fuera francés aunque vivo en Francia hace 25 años, y que no hubiera tomado parte en ninguna rencilla interna. Tampoco fui un director *Cahiers*. Hablaron bien de alguna película mía pero nunca estuve en el panteón de la revista. Me pidieron que usara mi propia voz para que quedara claro que había un acento, un tipo de afuera. Lo que no me imaginé es que esos temas fueran hoy una llaga no cerrada y que provocaran reacciones violentas o irónicas. Seguramente, en la Argentina se la puede ver con más tranquilidad.

**En la película hay varios testimonios de gente que reconoce que cuando era joven leía la revista como una Biblia. ¿Vos fuiste uno de ellos?**

Sí y no. A los 17, 18 años compraba *Cahiers* en la librería Galatea en la calle Viamonte. Me fascinaba, pero no era un lado Biblia. Sí lo fue un poco cuando empecé a frecuentar después los cineclubes de la época, donde la gente leía mucha crítica italiana. No sé si lo hacían por una razón idiomática (el italiano es más fácil) o por simpatía ideológica y política con la iz-

quierda. La referencia era *Cinema Nuovo*, dirigida por Guido Aristarco, que defendía la posición del Partido Comunista Italiano. Siempre había referencias teóricas a Lukács y a los héroes del realismo socialista. Las películas que gustaban eran las que, como se decía en la época, tenían un "mensaje", una palabra que hoy está enterrada en el placard más profundo. Desde ese momento los *Cahiers* fueron un refugio contra esa posición, porque yo sabía que el cine no tenía voluntad didáctica y que el testimonio que daba sobre la realidad era más sutil, más zigzagueante, más enrevesado, menos directo contra la gente que pretendía que fuera un reflejo de la realidad o que había que analizarlo desde una perspectiva crítica histórica ya existente. *Cahiers* me daba razones para que las películas de Douglas Sirk me parecieran admirables y me permitía encontrar razones para que las películas de Gillo Pontecorvo me resultaran una mierda.

**La película tiene un costado nostálgico, pero no estoy seguro de qué es la nostalgia...**

Te voy a decir lo que yo siento. Como dije muchas veces, no soy un nostálgico. El pasado me interesa como algo de lo que yo me alimento, no sé si por una cues- ▶

tión de edad, de educación o de temperamento, para trabajar me interesa más el pasado que el presente. El pasado es para mí una gran reserva ecológica, una reserva inagotable. Pero no me gustaría vivir en otra época, no extraño otras épocas que conocí y menos las épocas que no conocí. Es típico de la nostalgia que esas épocas no vividas sean idealizadas a través de lo que uno conoció por el cine o la literatura. En todo caso, la nostalgia es de los personajes, aunque no una nostalgia mórbida. Es la de quienes vivieron la aventura de los *Cahiers* durante diez años y después salieron para hacer otra actividad. Fue una época que los marcó en la relación con el mundo y con otras personas. Pero eso tiene que ver con la juventud. La juventud es algo que, cuando se pierde, adiós. Hay poetas que lo han cantado mucho mejor que yo con estas palabras, pero uno no se da cuenta de que el tiempo que se vive es valioso hasta que se pierde. Es un sentimiento al alcance de toda persona viva en este mundo. En el fondo, la nostalgia no es de las cosas, sino del tiempo que pasa.

#### Por eso pusiste la canción...

Sí, *Qué se hizo de nuestros amores*, de Charles Trenet, que aparece en seis o siete versiones. Una más jazzística, otra más melódica. La de João Gilberto con acento brasileño, el solo de saxofón de Guy Lafitte e incluso la versión en inglés de una cantante olvidada, Felicia Sanders, que me hizo descubrir Jorge Andrés. Por eso también decidí que la película terminara con una secuencia musical, y que se viera a esas personas como eran antes y como son ahora para mostrar el tiempo que pasa, que es algo muy importante en una crónica de cincuenta años de combates,



traiciones, olvidos y reparaciones en las vidas individuales. Daney dice allí que el cine le había permitido descubrir el tiempo, participar en un tiempo ajeno desde el suyo personal.

**En relación con los *Cahiers* parece haber un círculo exterior, el de todos los que fuimos lectores alguna vez, y un círculo interior, privado o secreto...**

Hay un momento donde Toubiana dice que el complot fue siempre una tradición de la revista. La gente que entró en *Cahiers* siempre tuvo presente la resonancia del nombre de la revista, la resonancia que tenía en todo el mundo, y vivieron su pertenencia como parte de un complot amistoso, y a veces no tanto, como un círculo del que tenían que guardar su aura. Era una secta con un núcleo interno, otro de amigos y un tercero de lectores. Por eso me gustó empezar por los ecos, con Frédéric Bonnaud, uno de los críticos jóvenes que más me interesan, que nunca escribió en *Cahiers* pero tiene 29 años y dice que es demasiado viejo para tener otra influencia.

**¿Cómo es eso de la secta?**

El funcionamiento de secta es típico de todo grupo intelectual. Pero en Francia es

más intenso que en otro lado porque es típico de la intelectualidad francesa (especialmente la parisina) verse en función histórica. Los escritores franceses son los únicos que se hacen una idea (errónea o no) de lo que será su lugar en la historia literaria. El caso más ridículo fue el del surrealismo, con Breton y sus manifiestos, que excluía gente como un dictador. Cuando los intelectuales tenían una influencia mayor sobre la vida pública y no habían sido retirados a los extremos de la vida social, eso era más evidente. Incluso en la Argentina, donde los grupos literarios sufrieron para bien y para mal la influencia de la tradición francesa, desde *Sur* hasta *Contorno*, siempre existió la idea de dejar su punto de vista, su marca en el diálogo. El caso *Cahiers* no fue una excepción, pero además se sumó el hecho de que en cuatro o cinco años revolucionaron el gusto, la manera de ver el cine, y después se transformaron en cineastas famosos. Es una herencia muy pesada, la de los "jóvenes turcos" que le cambiaron la cara al cine. Se generó así una familia y, como en toda familia, hubo guerras y oposiciones. Lo curioso es que hay gente de la familia que siguió funcionando.

CARLOS ROFFE • CRISTINA BANEGAS • CAROLINA FAL • WALTER QUIROZ • PEPE MONJE

# ANIMALADA

UNA PELÍCULA DE SERGIO BIZZO

SENSACIONAL ESTRENO 6 DE SETIEMBRE EN LOS MEJORES CINES



## LE CINEMA DES CAHIERS CINCUENTA AÑOS DE HISTORIA (DE AMOR) (DEL CINE)

*Le Cinéma des Cahiers*

*Cinquante ans d'histoires (d'amour) (du cinéma)*

FRANCIA

2000, 88'

**DIRECCION** Edgardo Cozarinsky  
**PRODUCCION** Richard Copans  
**GUION** Edgardo Cozarinsky  
**FOTOGRAFIA** Jacques Bouquin  
**CONSEJERO MUSICAL** Jorge Andrés  
**MONTAJE** Martine Bouquin  
**INTERLOCUTOR PRIVILEGIADO** Thierry Jousse

**Pero desde un punto de vista más conceptual, ¿cuál sería la tradición que crearon los Cahiers?**

Ha cambiado mucho. En una época era un cierto gusto en el cine, la búsqueda de una especificidad propia de lo cinematográfico. Después no sé, no lo puedo ver históricamente. En su momento, lo que sentí es que *Cahiers* me autorizaba a gustar de las películas americanas comerciales que me gustaban como cosas serias. Que incluso se podían aplicar elementos del marxismo a una película de género, al cine industrial americano. Que esas películas podían examinarse con los mismos instrumentos críticos y con la misma seriedad de propósitos. Incluso, en el caso de Godard, con los mismos arrebatos literarios, citando textos de Giraudoux o lo que fuera. Era evidente que eso se podía hacer, pero en los 50, *Cahiers* fue la revista que se animaba a hacerlo y hablaba de Hitchcock o Hawks y les encontraba enormes virtudes que en esa época no se les reconocían. Cuando la gente que había hecho esa operación crítica pasó a hacer películas muy interesantes que, independientemente de cualquier reevaluación, tuvieron un impacto muy grande, se desarrolló el mito.

**Un trauma de la historia de los Cahiers es la época maoísta. ¿Qué opinabas en esa época?**

Cuando vino la época maoísta cancelé mi suscripción. No me interesó más. Lo que hacían no era una pavada pero era algo sectario que tenía un interés puramente teórico. Había un culto de lo teórico, de lo puramente intelectual, y el rechazo completo de lo sensible, que era el rechazo de lo artístico. A mí no me interesaba.

**Los Cahiers legitimaron la cinefilia como una pasión seria. ¿Creés que esa actitud tiene la misma pertinencia hoy?**

No, para nada. Creo precisamente que porque ganó, esa actitud se ha conver-

tido en la academia de hoy, en una cosa rígida. Desde la invención del video y la internet, el cine es accesible a todo el mundo. El cine actual está diseminado, es un continuo de cosas totalmente disímiles que circulan en todo el mundo. Todos están al tanto de todo. Cuando Wong Kar-wai viene a filmar a la Argentina o yo voy a Rusia, no tiene nada de excepcional, a diferencia de lo que ocurría hace treinta años. Creo que la crítica tiene que inventarse nuevas jerarquías, no rígidas o verticalistas, pero que contemplen la diseminación de formas donde todo se recupera, se mastica y se hacen películas que no tienen nada que ver con una tradición determinada.

**¿Eso lo ves también en la Argentina?**

Entre las películas de los nuevos directores, vi cuatro que me interesaron mucho. No digo que sean las mejores, porque no vi todas. Pero las cuatro corresponden a ideas del cine diferentes. *La ciénaga* es una película independiente pero con un canon industrial en el buen sentido, con una terminación acabada. *Vagón fumador* es lo contrario, una película pirata, hecha con toda la furia, terminada a los ponchazos. *La libertad* hace rendir como nunca el precepto de menos es más. *Mundo grúa* es una sorpresa, a priori es lo contrario de lo que me gusta, pero funciona por un principio extraordinario, más allá de que está hecha con mucha sensibilidad. Utiliza el *star quality*, la presencia de una estrella como el Rulo que llena la pantalla y todo lo que hace es interesante: la simpatía, la comunicación, los gestos. Son tipos diferentes de producción y pertenecen a mundos diferentes. Si eso pasa en un solo país, proyectado a escala mundial, la variedad es muy grande. Creo que una tarea de la crítica sería tratar de encontrar lazos entre cosas que ocurren en Irán con *La libertad*, o lo que ocurre en Hong Kong con *Vagón fumador*, ►

El pasado de una ilusión. El cine en amarillo. Una revista que cambió la mirada sobre el cine y mutó a críticos en cineastas. Una película sobre la revista de los que veían y hacían películas. La historia de una pasión francesa que cumplió medio siglo, narrada con una cadencia, una personalidad —un estilo— que la apartan de la rutinaria celebración de un aniversario. No es una de las obras maestras de Cozarinsky, pero allí está ese montaje inconfundible, de diálogos, sonidos e imágenes: las páginas de la revista volviéndose, el ruido grato del papel; la foto de una mano con una raqueta. Corte. En el plano siguiente otra página y en off la raqueta golpeando la pelota (un breve ensayo sobre el paso y la unión de un tiempo con otro). Y el Sena en el inicio, y la luz de un París brillante, renacido de la guerra; la voz de Charles Trenet canta *Que reste-t-il de nos amours*. Luz diurna y canción melancólica. Amores perdidos, pasiones que se fueron. El cine. Los rostros y las imágenes que alimentaron nuestra cinefilia: Truffaut, Godard, Rohmer, Bazin; la eterna agonía de Belmondo vacilando hacia la muerte por las calles de París, en *Sin aliento*. La "puesta en diálogo" de Cozarinsky nos informa de aquella pasión, nos muestra un presente opacado; y al confrontarnos con esas imágenes, al propiciar como siempre el diálogo entre los que están y los que se fueron, nos enfrenta también, como un espejo deformante, con nuestra propia pasión, una locura: mirar el cine, amarlo, en esta Aquilea moribunda. Como todos los films de Cozarinsky, *Le Cinéma...* es también la historia de una pasión argentina. Pasan los años, crece la furia de los 60; en los *Cahiers*, como en el mundo, hay peleas y facciones. Pero la música de Trenet sigue sonando, en la respiración orgásmica de un solo de saxo, en la íntima voz de João Gilberto, y la melancolía del verso "Qué quedará de nuestros amores" marca cada vez más el clima del film. ¿Qué quedó de todo eso? Las imágenes, el tiempo, aquello que amamos: el cine, nuestra patria elegida, el devenir de una ilusión. Por eso la última imagen: el Sena discurrendo nocturno, eterno: "En los mismos ríos, aguas fluyen, otras y otras". **Eduardo Rojas**



no porque hayan estado influidas, sino porque hay una comunicación global donde la gente tiene encuentros, coincidencias con lo que pasa en otro lado, aunque manteniendo su acento nacional. Eso me gustaría encontrarlo en la crítica.

#### **Muy poca gente fue a ver *La libertad*.**

Sí, me di cuenta cuando la vi en el Festival de Cine Independiente. Aunque venga a Buenos Aires cada vez más seguido y me sienta cada vez más ligado a la Argentina, puedo ver el cine argentino con una experiencia europea. Por eso pude entender inmediatamente cuando vi *La libertad* que la película era extraordinaria y que iba a producir un gran impacto. Y que yo estaba más ligado a ella que muchos argentinos que viven en la Argentina, que me decían que se trataba de un hachero, que no pasaba nada. Pero la fuerza de las imágenes, sobre todo la falta de comentarios, se les escapaba a muchos, pero yo lo podía apreciar, sobre todo porque como cine es algo muy diferente de lo que yo hago y por eso mismo me fascina.

#### **¿La noción de autor, creada por los Cahiers, perdió sentido?**

El cine es como la idea de la esfera de Pascal, que tanto le gustaba a Borges: el centro está en todos lados y la cáscara, los límites, en ninguno. La noción de autor fue muy útil cuando se impuso porque ayudó a ver un cine industrial como el americano. Una vez aceptado eso, con los libros que se publican, todo el mundo es autor, hay autores buenos y malos, interesantes o sin el menor interés. Uno siempre es un autor, por más objetivo que uno se crea. En la película de los Cahiers quise hacer algo objetivo, contar la historia, respetar un encargo aunque, como siempre lo hago, a mi manera. Nunca hice algo

con la mano izquierda. Solo cosas más o menos importantes, que me salieron más o menos bien. Pero cuando la vio la montajista, Martine Bouquin, se dio cuenta de a quién le tenía simpatía y a quién no, aunque yo había tratado de evitarlo. Se nota que favorecí a Sylvie Pierre porque tomé los momentos en los que ella está más emotiva, en contra de las intervenciones de la mayoría de los hombres, que trataban de mostrar cuál había sido su lugar en la historia. Thierry Jousse, que colaboró mucho en la película, me dijo que le dedicaba demasiado tiempo al período maoísta. Y justamente era la época en la que había cancelado la suscripción. Jousse me dijo que quería entender por qué me había separado de la familia. Pero esa época me inspiraba cosas personales, situaciones que había vivido en la Argentina. Es inevitable que entre algo personal. En algunos cineastas eso pasa por lo formal, en otros por lo temático.

#### **Volviendo al academicismo. ¿Dónde estaría hoy?**

En la época de los Cahiers amarillos había un academicismo vetusto, el mismo que había en las películas argentinas de Mujica o de otros. Alberto Tabbia me hizo notar que el cine argentino de los cuarenta es como el francés de la época. La manera de iluminar, la impresión de que cada cosa nació con una capa de polvo, la ropa que parece heredada de otra película aunque haya sido hecha especialmente. Es un cine vetusto que no tiene la fuerza del cine americano. ¿Cuál es la diferencia entre la *Madame Bovary* de Schlieper y la de Minnelli? No es tanto que Minnelli sea un cineasta más interesante, sino que Jennifer Jones te da la impresión de que puede hacer enloquecer a los hombres, mientras que Mecha Ortiz es Mecha Ortiz ha-

ciendo de Mecha Ortiz para el público de Mecha Ortiz. Aunque sea una actriz interesante, todo tiene menos ímpetu, menos chispa. El cine francés era así. Se explica perfectamente que Godard y Truffaut solo fueran a ver películas americanas. Hoy ha intervenido la televisión y para mí el academicismo fue a parar allí. El cine narrativo convencional, esa manera de contar, de exponer bien para que se reconozca a los personajes, los nudos de interés en la trama, la continuidad, eso que enseñan en las escuelas de guión. El cine tradicional es el telefilm. La gente va a al cine a ver otra cosa, aunque no hay una separación tan nítida. Hay telefilms europeos que son cinematográficos y no todo el cine de hoy es renovador o antiacadémico. Pero, por ejemplo, *Los sospechosos de siempre* es una película que está cerca de Hollywood, se distribuyó en todo el mundo y tuvo mucho éxito. Pero tiene una propuesta narrativa en la relación de lo ficticio con el espectador que hace solo quince o veinte años hubiera sido considerada de vanguardia, emparentada con lo que hacía Raúl Ruiz y otra gente. *Los destinos sentimentales* tiene una ligereza y una sensibilidad que son de autor, con un material que podría ser de un telefilm. Los movimientos de cámara y la manera de presentar a los personajes es muy tangencial respecto de ese material. Hoy la crítica tiene que avanzar en la oscuridad y eso es lo más interesante, tratar de elaborar conceptos a partir de esos choques y no llegar con los conceptos predigeridos. Eso sería lo académico. El nuevo cine argentino resume, en sus contradicciones, esa situación. Las cuatro películas que mencioné antes no tienen nada que ver entre sí, salvo un cierto espíritu que no se parece a películas argentinas de hace quince años. Esas películas ponen en cuestión a esa generación intermedia que de pronto se da cuenta de que no tiene más asidero. A esta generación le veo un antecedente, no estético, pero como actitud ante el cine, que es el de Fischerman, con todos sus problemas. Fue el único en su generación, o en su grupo que no fue tal, que vio el cine como una aventura. Me encanta terminar hablando de cine argentino y no de *Cahiers du cinéma*. ■



# 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.

## Master VIDEOCLUB

Venta y alquiler de DVD  
Cine clásico de todos los tiempos  
Promoción para estudiantes

Av. Rivadavia 4654 Capital  
Tel. 4903-7187 E-mail: [videoclubmaster@ciudad.com.ar](mailto:videoclubmaster@ciudad.com.ar)

## Julian Cooper

Documentalista y periodista inglés

*Subtitulados al inglés*

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

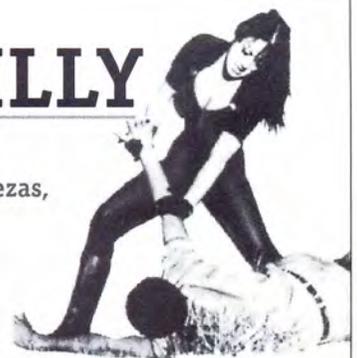
E-mail [julianco@giga.com.ar](mailto:julianco@giga.com.ar)

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)



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

4 3 2 2 - 7 5 1 8

4 3 2 6 - 5 0 9 0

ANUNCIE EN

# EL AMANTE

## EL HIJO DE LA NOVIA

ARGENTINA-ESPAÑA

2001, 123'

**DIRECCION** Juan José Campanella  
**PRODUCCION** Pol-ka Producciones, Patagonik Film Group y Tornasol Films  
**GUION** Juan José Campanella y Fernando Castets  
**FOTOGRAFIA** Daniel Shulman  
**MUSICA** Angel Illaramendi  
**MONTAJE** Camilo Antolini  
**DIRECCION ARTISTICA** Mercedes Alfonsín  
**INTERPRETES** Ricardo Darín, Héctor Alterio, Norma Aleandro, Eduardo Blanco, Natalia Verbeke, Gimena Nobile, Claudia Fontán, Salo Pasik, Atilio Pozzobon, Daniel Masajnik, Alfredo Alcón, Adrián Suar.

# Argentinísima

por QUINTIN

Para los defensores del cine industrial en la Argentina, *El hijo de la novia* es una plegaria atendida. También lo fue *Nueve reinas* (salvo para los que no la enviaron a competir por el Oscar), aunque el film de Juan José Campanella es un regalo más grato todavía. Durante mucho tiempo las películas nacionales realmente populares tenían un costado vergonzante. Nadie, salvo la publicidad, se tomó en serio *Comodines* o *Un argentino en Nueva York*: eran demasiado chapuceras, estaban demasiado ligadas a sus estrellas televisivas, no tenían la menor chance (ni la menor intención) de viajar a un festival. Nadie se acuerda de quién las dirigió. Pero *El hijo de la novia* es un producto de otra estantería: es una película trabajada, tuvo críticas excelentes, compite en Montreal, enorgullece a buena parte del mundillo cinematográfico. Pero, además, y ese es un elemento que la diferencia de *Nueve reinas*, ha sido declarada como "argentina".

Vaya uno a saber lo que quiere decir eso pero, al parecer, se trata de un adjetivo que otros films como *La ciénaga* o *La libertad* no merecen. Si no entiendo mal, la calificación no apunta a reafirmar que los actores hayan nacido dentro de las fronteras ni que la acción transcurra en Buenos Aires. Se trata de una argentinidad más esencial, por así decirlo. *El hijo de la novia* sería un fiel espejo del alma nacional, un retrato viviente de compatriotas

que nos representan mejor que los políticos o los críticos de cine, para nombrar dos especies que no miden alto en las encuestas. Por supuesto, ni siquiera los usuarios de esa expresión patriótica serían tan lineales como para creer que todos los argentinos son como los personajes de la película. Obviamente, no todos somos aquí porteños, ni de clase media, ni descendientes de italianos, ni dueños de un restaurante como la familia Belvedere. Tal vez haya que entender en la frase que esos son algunos de los argentinos que existen y que están bien caracterizados, pero parece haber algo más allí, una referencia a una historia que no se menciona y es la del cine argentino que alguna vez encumbró a Luis Sandrini como prototipo argentino del mismo modo que México tuvo su Cantinflas. Porque si a algo se parecen los argentinos de *El hijo de la novia* es a los de las películas tardías de Sandrini, con ese sentimentalismo ramplón, esa mirada masculina, ese amor por la familia, esa negación de las circunstancias políticas y sociales. Lo argentino de *El hijo de la novia* es su pertenencia a una tradición; esta es una versión actualizada de aquel cine cuyas comedias de costumbres atraían al público: el protagonista está divorciado, los personajes hablan todo el tiempo de psicoterapia, los curas hablan de dinero (como contrapartida, los socialistas quieren casarse por la iglesia). Pero eso es casi todo lo que cambia.



La Argentina de *El hijo de la novia* es un país deseado. No porque sus protagonistas estén a salvo de problemas, sino porque estos tienen remedio si el corazón está bien puesto, y siempre lo está. Pero también es un país deseado porque los personajes están a salvo de sí mismos. Tienen una reserva de energía inagotable y una falta de reflexión que los preserva de todo, especialmente de su propia banalidad. Hay una prepotencia en el film, una omnipotencia que es el sueño de un país sin abismos a la vista, sin utopías, pero orgulloso, como la industria que representa, de su trabajo eterno y sin propósito. Como la televisión. Esa es la fuerza pero también el absurdo de una idea del cine: pensar que las películas no son únicas sino objetos reemplazables, de producción continua y multiplicada para deleite de un público que puede disfrutar de su dosis de entretenimiento sin sobresaltos porque sabe que le será entregado en las cuotas prometidas.



*El hijo de la novia* es también el modelo 2001 de la factoría Suar: la película tiene enormes puntos de contacto con el ambiente, el tono, la ligereza, la velocidad y hasta la inconsecuencia de las obras de su productor aunque el director, en este caso, no sea un empleado anónimo de la empresa que se ocupa de la puesta de cámara. La nueva relación entre ambos, productor y director, queda graficada por el propio film. Suar aparece haciendo un cameo como director de cine y Campanella otro como médico. Uno es el que manda, el otro el especialista contratado porque puede aportar un profesionalismo y una destreza que Suar venía necesitando y se negaba hasta ahora a utilizar. Efectivamente, Campanella tiene oficio. El y su coguionista Fernando Castets escriben diálogos veloces, algunos buenos chistes e imaginan escenas originales. Campanella aporta además un manejo del ritmo que revela una atenta visión de



la comedia americana clásica, con sus escenas que no tienen prólogo ni epílogo sino puro centro, con su preparación de clímax y anticlímax, con una velocidad en los diálogos marcada por la superposición de las voces. Campanella es funcional a Suar en el gusto por la acumulación, por el pasaje brusco de una escena a otra, por la intercalación continua de emociones (la risa y el llanto, la ternura y la traición, el drama y la bufonada) y por la obsesión por no soltar nunca al espectador, por no dejarlo aburrirse, pensar o distraerse y suministrarle adrenalina mezclada con azúcar por vía intravenosa, aun al riesgo del forzamiento de personajes y situaciones y hasta del vale todo que se pone en evidencia en la escena que transcurre durante los títulos finales, remate de un chiste que se va insinuando en el film y que es de una grosería que remite a Porcel y Olmedo, otros titanes del cine popular.

Pero hay algo bien propio de Campanella en *El hijo de la novia*, su rasgo de autor o, mejor, su síntoma: la caída en la traición. En *El mismo amor, la misma lluvia*, Darín le pedía una coima a su amigo y a la mujer que más amó. La escena, que intentaba mostrar al personaje en su momento más bajo, no hacía más que anularlo como héroe de una comedia romántica. Ahora, Darín firma un contrato que implica la desocupación de sus fieles empleados. Nuevamente, es una elección curiosa: para mostrar su mal momento, podría haber caído en el alcohol o en la melancolía, y como en el otro caso, la traición no es una necesidad argumental sino una preferencia tal vez gratuita. Pero tal vez no: esa mancha oscura en un contexto color de rosa se convierte en el centro de la estructura, y más que su falla, denota su patrón. Es la cuota de abyección que complementa el sentimentalismo y lo expone como una máscara, como una especie de mentira piadosa (la trama del film se centra en otra) frente a una verdad profunda que espera la complicidad del espectador, como si los que juegan el juego en el set, en la pantalla y en la platea participaran de la certidumbre de que todo es una mentira y se hicieran, al mismo tiempo, los distraídos. No es la suspensión de la incredulidad propia de todas las ficciones, sino la simulación hipócrita de la felicidad de lo que se trata. Si algo rechaza el cine de Campanella es la inocencia. ■

## CUENTAME TU HISTORIA

*State and Main*

ESTADOS UNIDOS

2000, 102'

DIRECCION David Mamet  
 PRODUCCION Sarah Green  
 GUION David Mamet  
 FOTOGRAFIA Oliver Stapleton  
 MUSICA Theodore Shapiro  
 MONTAJE Barbara Tulliver  
 DISEÑO DE PRODUCCION Susan Lyall  
 INTERPRETES Alec Baldwin, Charles Durning, Sarah Jessica Parker, William H. Macy, Philip Seymour Hoffman, Patti Lupone, David Paymer, Clark Gregg.



# Un par de interrogantes

por MARCELA GAMBERINI

Esta es otra de las tantas películas que hablan sobre el mundo del cine, es decir, sobre el viejo tema del "cine dentro del cine". Un equipo de filmación busca afanosamente una locación donde rodar una película llamada *El viejo molino*. Encuentran un tradicional pueblito, Waterford, donde finalmente se instalan. Allí, absurdos problemas sacuden a este grupo de trabajo: la imposibilidad de hacer pasar la cámara por una ventana demasiado angosta, o la negativa de la protagonista que se empeña en no hacer un desnudo, o la malsana predilección por las adolescentes que tiene el actor principal. Lo que llama la atención es que ninguno de estos disparatados problemas son inherentes al cine mismo, sino que se constituyen fuera de la película que se va a filmar. Ninguno tiene que ver con lo puramente artístico, con elecciones estéticas, con decisiones formales, con problemas autorales. Se puede pensar que uno de los objetivos de Mamet es el de contraponer dos tipos de cine: el actual, algo devastado, poco interesante, artificioso, arbitrario, con personajes desdibujados, por un lado, y, por el otro, un cine hecho a conciencia, planificado, riguroso, con personajes definidos, como el que hace el propio Mamet. ¿Crítica velada al cine, al sistema, a Hollywood, a los directores, a los productores? Seguramente. Quizá solo sea un film de denuncia, una denuncia implícita que hace Mamet acerca del estado en el que se encuentra el cine

del 2000. Nada parece ser lo que es en *Cuéntame tu historia*, ¿o sí? La complejidad y la sutileza de Mamet se disfrazan siempre de simplicidad: ¿es un gesto autoritario y soberbio o es solo un juego y una manera inteligente de decir las cosas? De hecho la película *El viejo molino* que se deja ver sobre el final, es solo un film homogéneo, vacío, sin marcas de autor, despojado de una estética personal, muy parecido a la mayoría de los que vemos en la actualidad. De esta manera, parece que Mamet condena o denuncia esta forma de hacer cine. Por eso digo que la trama aparentemente simple esconde una obra compleja que le propone al espectador una deconstrucción activa de sentidos. ¿Será este el cine al que apuesta Mamet?

Según expresa el propio director, la película también habla de la intersección y el cruce de dos culturas diferentes: la americana rural y la industria de Hollywood. Lo notable es que la dicotomía entre ambos espacios aparece muy marcada. El pueblo al que llegan es tranquilo, tradicional, costumbrista; en una palabra, es "moralmente sano", mientras que la industria de Hollywood llega al pueblo trayendo la corrupción, la tecnología, la vanidad, la perversión. Una mirada, la de Mamet, algo extrema en este sentido, de una radicalidad absoluta, casi diría pasada de moda. Cuando esos dos espacios se unen, sucede el desastre: un aparente accidente automovilís-

tico deja al descubierto la perversión de uno de los actores; pero a la vez, cuando el guionista de Hollywood se encuentra con la chica pueblerina, nace el amor. Parecería que nada tuviera solución.

Aparentemente la película plantea algunos problemas que no resuelve: clasicismo versus modernidad, tradición versus tecnología, pueblo versus ciudad. Siguiendo en el terreno del interrogante —que es el terreno en el que se inscribe esta nota—, Mamet no adscribe a ninguno de esos conceptos, pero tampoco propone la unión o la intersección entre ellos como algo valioso y productivo. Nada es demasiado claro en *Cuéntame tu historia*. Quizá solo quiso realizar un film en el que pudiera reflexionar acerca de la difícil tarea de hacer cine en la actualidad, o quizá solo quiso ofrecerle al espectador una comedia ligera, con buenos diálogos y mejores actuaciones —sobre todo las secundarias—, en el que solo pueda pasar un buen rato, o quizás esté proponiendo algo más elevado, más teórico, más profundo, más sociológico o filosófico. Por cierto, lo único claro en *Cuéntame tu historia* es que, al fin y al cabo, uno sale del cine medianamente conforme, habiendo visto una película en la que se destaca el trabajo con los personajes y los diálogos ligeros y jugosos, y quizás el espectador pueda encontrarse con la mirada perturbada, indecisa e interrogante —la de Mamet— sobre el mundo que lo rodea. ■

## LA PROFESORA DE PIANO

*La pianiste*

AUSTRIA-FRANCIA

2001, 129'

**DIRECCION** Michael Haneke

**PRODUCCION** Yvon Crenn, Christine Gozlan, Veit Heidushka y Michael Katz

**GUIÓN** Michael Haneke basado en la novela de Elfriede Jelinek

**FOTOGRAFIA** Christian Berger

**DISEÑO DE PRODUCCION** Christoph Kanter

**INTERPRETES** Isabelle Huppert, Benoît Magimel, Annie Girardot, Anna Sigalevitch, Susanne Lothar, Udo Samel, Cornelia Köndgen.



ESTRENOS

# Juegos prohibidos

por QUINTIN

Michael Haneke continúa molestando. Esta vez desde un género que tiene una historia más bien penosa: el drama con músicos (*Canción inolvidable, Mahler, Amadeus, Farinelli, El maestro de música...*). En ese rincón del espectro cinematográfico se suelen acumular escorias tales como la cursilería romántica, los discursos solemnes sobre el arte, los escenarios lujosos, la psicología de los creadores y las envidias, rencores y bajezas del mundo de los artistas. *La profesora de piano* es un drama de músicos y Haneke ha respetado sus constantes para mejor subvertirlas.

Isabelle Huppert es la profesora (y pianista de talento que no ha alcanzado una fama mayor) que da clases en un conservatorio de Viena. Vive con su madre, dominante y arpía de fuste, con la que tiene una relación de las llamadas patológicas. La rutina diaria de Huppert son las clases y la práctica, y suele ir de la casa al trabajo y del trabajo a la casa. En realidad, no tanto, porque entre el aula y el hogar se permite algunos deslices: la mujer es una adicta voraz a las prácticas de masturbación masoquista (si quieren detalles, hay que ver la película). Como profesora, Huppert es de una severidad rayana en la ferocidad. Martiriza a los alumnos, los humilla y, a los mejores, los ceta. Pero, a pesar de las barreras que interpone Huppert, uno de ellos se enamora: es un joven rico, apuesto y talentoso, que toca el piano pe-

ro también juega al hockey y estudia ingeniería. Hay un gran contraste entre la vida luminosa del galán y la sordidez del mundo de la heroína, cuya única virtud a la vista es amar la música y conocerla.

Esta es una película que no hay que contar demasiado, aunque la conducta de los protagonistas da para largas interpretaciones. Pero, como es una especie de paroxismo del género, está llena de escenas densas, de golpes de efecto, de aberraciones inesperadas. Disfrutar del film obliga a padecerlo, a vivir unas cuantas situaciones escabrosas sin saber adónde conducen. Porque padecer, se padece, y aunque aquí no hay muertos, la violencia contenida y la tortuosa psicología de los personajes producen una inquietud rayana en el terror.

Este segundo género del film genera una combinación curiosa, una película fuertemente original como suelen serlo las de Haneke, un heterodoxo del cine cuyos films no reconocen una raíz establecida. Por otra parte, los films de Haneke (con la posible excepción de *Código desconocido*, más que nada un ejercicio formal) son truculentos y vitriólicos, estudios sobre la sociedad europea que nada le deben a la tradición entomológica-irónica y menos aun a la de calidad. La malignidad de Haneke resulta en un perfecto bodoque austriaco, indigerible en principio pero con

sabores particulares. Desde esa periferia cinematográfica, Haneke se permite audacias que sus colegas desconocen, y en *La profesora de piano* es capaz de llevar nuevamente su planteo hasta las últimas consecuencias, que son mucho más profundas de lo que su material hace sospechar. Porque la exageración de los rasgos de los protagonistas, las situaciones límite que narra llevan al film a evadirse de su anécdota aunque el espectador esté atrapado en ella.

El verdadero horizonte de esta película cargada de momentos concretos es una verdadera abstracción: el de las fuerzas ocultas de la vida burguesa y sus convenciones actuando libremente, desnudando cuál es la esencia de su juego, estableciendo las características de una prisión sin barrotes (aunque el último plano del film los muestre elocuentemente). En *La profesora de piano*, Haneke plantea un nuevo experimento con la trama social. Lo que hace, en el fondo, es explicar lo que sucede cuando se quita la ilusión de la libertad. Caída esa barrera, no sirven ya los instrumentos de la psicología. Más importante, el arte mismo cobra una dimensión nueva y recupera desde su faceta aterradoradora la legitimidad de su origen. No es solo de las miserias del Teatro Colón de lo que se habla, sino del confuso magma histórico que lleva a tenerlo en pie y seguir respetando sus rituales. ■

## LADRONES DE MEDIO PELO

## Clasismo combativo

*Small Time Crooks*ESTADOS UNIDOS  
2000, 95'

DIRECCION Woody Allen  
 PRODUCCION Jean Doumanian  
 GUION Woody Allen  
 FOTOGRAFIA Zhao Fei  
 MUSICA Temas varios  
 MONTAJE Alisa Lepselter  
 DISEÑO DE PRODUCCION Santo Loquasto  
 INTERPRETES Woody Allen, Tony Darrow,  
 Hugh Grant, George Grizzard,  
 Jon Lovitz, Elaine May,  
 Michael Rapaport, Elaine Stritch,  
 Tracey Ullman.



Esta entrega anual de la factoría Woody Allen es tan ligera, banal e irrelevante que puede llevar a la pregunta de si es necesario que mantenga ese ritmo de filmación que para los seguidores, como un servidor, es otro momento simpático que pasa con la fugacidad de una sonrisa en una cena; para los detractores, una nueva muestra de que se ha vuelto gagá. Yo creo que es admirable que una persona quiera tanto a su oficio como para ejercitarlo tan puntualmente, a pesar del paso de los años. Y por otro lado, Allen se ha desembarazado con este ritmo de la necesidad de la "obra maestra". Desde *Crímenes y pecados*, de 1989, la última que puede recibir semejante apelativo, ha realizado películas más o menos interesantes, más o menos logradas. Pero ninguna con semejante ambición. ¿Está mal? No veo por qué. *Ladrones de medio pelo*, una película que apunta al tono farsesco, presenta como única novedad una incursión en dos clases sociales que no son muy del agrado del director. Woody Allen es un ladrón de cuatro suelas, bastante tonto, que tiene el plan de

alquilar una pizzería cercana a un banco para hacer el truco de los boqueteros. Como fachada, su mujer, la adorable Tracey Ullman, instala en el local alquilado una galletería. El robo es un fracaso porque Allen y su banda son rematadamente idiotas, pero la galletería es un éxito tal que los vuelve millonarios a todos. Esta divertida premisa le sirve a Woody para meter a dos personas de una vulgaridad sin límites en el mundo esnob de la alta sociedad neoyorquina. Para Allen, sus pares son aquellas personas que trabajan con la mente: en el límite superior está Bergman, y en el inferior, los periodistas deportivos. En el medio hay arquitectos, psicoanalistas, gente del espectáculo, ensayistas y periodistas. Esta debe ser la única película en la que no aparece ningún personaje de esa franja. Los ladrones de medio pelo y los marchands comparten la vulgaridad: estética para los primeros, ética en los segundos. Y estar lejos de Woody Allen, aunque las notables actuaciones de Tracey Ullman y Elaine May sirvan para contrarrestar la distancia. **Gustavo Noriega**

## EL SASTRE DE PANAMA

## ¿Todavía cantamos?

*The Tailor of Panama*

ESTADOS UNIDOS

DIRECCION John Boorman  
 PRODUCCION John Boorman  
 GUION Andrew Davies, John Le Carré y John Boorman  
 sobre la novela del segundo  
 FOTOGRAFIA Philippe Rousselot  
 MUSICA Shaun Davey  
 MONTAJE Ron Davis  
 DISEÑO DE PRODUCCION Derek Wallace  
 INTERPRETES Pierce Brosnan, Geoffrey Rush,  
 Jamie Lee Curtis,  
 Brendan Gleeson, Catherine McCormack,  
 Leonor Varela,  
 Jon Polito, Harold Pinter.



"Está buena para tirársela, pero tapándole la cara con una almohada." Es difícil imaginar a la última encarnación del agente secreto 007, imagen de la seducción pulcra y los buenos modales amatorios, lanzar semejante frase respecto de una mujer. Pero *El sastre de Panamá* ubica a Pierce Brosnan en la piel de un espía británico sin guerra fría ni códigos genéricos que le sirvan de contención, y el resultado es un personaje cínico y calculador –sinistro, incluso– que arma y desarma conspiraciones y supuestos grupos subversivos con una facilidad que da escalofríos. Para ello cuenta con la ayuda de un sastre mitómano –Geoffrey Rush en versión moderada– que goza de un presente relajado y familiar merced al entierro de su pasado, que se niega a permanecer oculto a partir de la aparición del otro. Jamie Lee Curtis es su mujer, el personaje más fuerte, decidido y honrado de la película, un código de ética de carne y hueso que sirve de contrapunto para el accionar del resto. John Boorman se basa en una novela del especialista en literatura de espionaje John Le Carré pa-

ra realizar un film absolutamente imperfecto pero, quizá por eso mismo, extremadamente estimulante. En una época en la cual la Cortina de Hierro suena a Edad Media, y las enormes brechas ideológicas de antaño han cedido el lugar a las elucubraciones económicas globalizadas, Boorman y Carré parecen decirnos que a sus anacrónicos especialistas en seguridad mundial, embajadores y demás hacedores de la política internacional solo les resta mantener su puesto y su estatus echando mano a la estafa y la mentira. De afilados diálogos y un humor irónico que permanece latente pero constante, *El sastre de Panamá* es una de esas películas que ya no parecen hacerse en Hollywood: no hay acción, el sexo es maduro y los gadgets no tienen la menor incidencia en la trama. Quizás el gran punto en contra del film sea la mirada hacia los países latinoamericanos, en este caso Panamá, cargada de un romanticismo libertario un tanto avejentado, aunque el uso del tema de Víctor Heredia *Todavía cantamos* le calce como anillo al dedo. **Diego Brodersen**

## TAXI, UN ENCUENTRO

## Un tipo de ternura

	ARGENTINA
	2000, 93'
DIRECCION	Gabriela David
PRODUCCION	Enrique C. Angeleri
GUION	Gabriela David
FOTOGRAFIA	Miguel Abal
MUSICA	Mariano Núñez West
MONTAJE	Enrique C. Angeleri
ESCENOGRAFIA Y VESTUARIO	Federico Ostrofsky y Analia Invernizzi
INTERPRETES	Diego Peretti, Miguel Guerberof, Josefina Vitón, Pochi Ducasse, Pablo Brichta, Ricardo Díaz Mourelle, Ernesto Torchia.



*Taxi, un encuentro* tiene un título raro, que si bien es muy riguroso en lo que a resumir la anécdota se refiere, bien podría llamar a confusión por tratarse de uno de esos nombres que vienen con subtítulo incluido. Hay que apurarse a despejar ese temor, primero porque la película de Gabriela David no tiene ningún tipo de ligazón con el costado más costumbrista y declamativo del cine argentino, y después porque no es el núcleo de la anécdota lo que aquí importa (y mucho menos la posibilidad de resumirlo en tres palabras), sino las precisas elecciones que la directora lleva adelante a la hora de interpretar la música del azar que envuelve a su pareja protagonista, un ladrón que se robó un taxi (Diego Peretti) y que en su recorrida nocturna levanta como pasajera a una adolescente (Josefina Vitón) herida tras un brutal suceso doméstico. A pesar de alguna mínima caída de tono (ociosos pasajes de un disperso patetismo familiar), antes y sobre todo después de el momento *taxi + encuentro*, David consigue redondear una historia re-

cóndita y emotiva, ingresando casi a contracorriente por los puntos de fuga de la situación central.

Sin dosis adicionales de explicación y sin misterios pueriles, la película hace que aquello que para mucha gente no significa más que dos marcas en un mapa (o un par de datos en una estadística) cobre relieve a partir de una situación imprevista: personas que no se conocían pasan de nada a necesitarse porque solamente el contacto que entre ellos se produce, por mínimo que resulte, es capaz de alumbrar la urgente necesidad de un mundo en el que los lazos de solidaridad, consideración y afecto aparezcan levemente restablecidos. Desde su llamativamente sereno retrato de personajes ubicados de cara a situaciones de marginalidad, desamparo y violencia (que acechan a ambos lados de la puerta de calle), este reservado y posible cuento de hadas para este momento llega para recordarnos que, ahora más que nunca, hay un tipo de ternura que puede llegar a ser (digamos) revolucionaria. **Marcelo Panozzo**

## CONTRALUZ

## Luces y sombras

	ARGENTINA
	2000, 100'
DIRECCION	Bebe Kamin
PRODUCCION	Otrocine Producciones y Adriana Man
GUION	Bebe Kamin y Adriana Man
FOTOGRAFIA	Lucas Schiaffi
MUSICA	Rodolfo Mederos, Alejandro Lerner y Litto Nebbia
MONTAJE	César D'Angiolillo
DIRECCION ARTISTICA	Aldo Guglielmo
INTERPRETES	Silvia Segundo, Mariano Torre, Leonor Manso, Cristina Banegas, Mario Pasik, Verónica Llinás, Vanessa Weinberg.



Desde los tiempos del período clásico, el naturalismo, a través de sus temas o la estética de los films, impera en el cine argentino. Con buenos y malos ejemplos, aquel cine industrial y de estudios cimentó un discurso tipificado por las reglas de un naturalismo extremo que complacía al espectador. Esa escuela temática y/o estética continúa siendo propiedad de gran parte de nuestro cine. *La tregua*, *Darse cuenta*, las producciones de Pol-ka y Telefé, *El hijo de la novia*, en fin, la lista resultaría interminable; sin embargo, como se sabe, lo más importante es analizar qué propone cada director con esos materiales de inmediata identificación. Los caminos son dos: un formulario convencional que recurra a los lugares comunes para emocionar al público o, en cambio, un texto y una puesta en escena que exijan la inteligencia del espectador. Y, si es posible, que también lo emocionen.

*Contraluz* es una película curiosa, desapareja y con una estética naturalista, cercana a la televisión pero, por momentos, ajena a

las fórmulas, ingeniosa y original. Hay una mujer de clase media que descubre la infidelidad de su esposo, y un joven vecino adicto a las drogas y a las noches de vagancia en la plaza con su grupo de amigos. En un momento de la película, esos dos mundos opuestos intentarán conciliarse, en especial a través del personaje de la mujer separada. Hay escenas nocturnas de la ciudad con algún tema musical pegadizo, alguna interpretación que no convence y varias frases que parecen salidas de un manual de buena conducta. Sin embargo, en el retrato del grupo de vagos y en los irónicos apuntes sociales sobre el siniestro arribismo de la clase media, *Contraluz* respira autenticidad. En esos momentos, Kamin abandona el cliché televisivo y su película se transforma en una versión argentina de *Los olvidados* de Buñuel, sin necesidad de juzgar a los personajes, reflejando únicamente sus virtudes y defectos, y retratando la miseria de un país donde gobierna el sálvese quien pueda. **Gustavo J. Castagna**

## FINAL FANTASY - EL ESPIRITU EN NOSOTROS

## La tierra tiembla

*Final Fantasy*ESTADOS UNIDOS  
2001, 100'

DIRECCION Hironobu Sakaguchi  
 PRODUCCION Jun Aida y Chris Lee  
 GUION Al Reinert y Jeff Vintar  
 DIRECTOR DE ANIMACION Andy Jones  
 DIRECTOR CONCEPTUAL Tani Kunitake  
 MUSICA Elliot Goldenthal  
 VOCES Alec Baldwin, Steve Buscemi, Peri Gilpin, Ming-Na, Donald Sutherland, James Woods.



La animación digital es una buena noticia para el cine. Estar en contra de ella es como estar en contra del color o el sonido estéreo. Algunos se oponen con vehemencia, más aun en este caso, donde se reproducen con extraordinaria fidelidad las figuras humanas. Ofendidos, algunos gritaron que los actores nunca podrán ser reemplazados. Más allá de que eso es discutible, lo curioso es que consideren un avance tecnológico como una amenaza contra el cine y no como un progreso. Claro que los conceptos de actuación, gestualidad y otras cosas por el estilo tienen que volver a pensarse. ¿Por qué esto habría de ser malo? Además, la animación digital permite ejercer un control sobre las imágenes que no debería subestimarse. En *Final Fantasy*, la construcción de los personajes es clásica y el interés por ellos está vinculado con la historia y con la puesta en escena. ¿Qué tiene de malo que sean virtuales? ¿Acaso el ciudadano Kane es real? No, es un actor maquillado, filmado, editado, posproducido. Sin duda, estamos frente a una novedad y es importante discutirla, pero rechazarla solo por tratarse de imá-

genes digitales revela una visión miope sobre el cine. *Final Fantasy* presenta un guión complejo e interesante, y aunque es claramente deudor de otros films, la historia se impone por sí sola. Aki Ross, la doctora protagonista, es una heroína triste y melancólica. Posee un secreto que puede salvar a la Tierra, pero corre el riesgo de perder la vida en el intento. Un equipo (semejante al de *Aliens*) la acompaña en su aventura. El grupo está compuesto por personajes fantásticos y encantadores, incluido un personaje igual a Ben Affleck (con la voz es de Alec Baldwin, otro mérito de la digitalización), que será la pareja romántica de la doctora Ross. A favor de los actores, hay que decir que el villano tiene la voz de James Woods, y aunque físicamente no se parece en nada al actor, logra una serie de matices que hacen al personaje mucho más interesante. Por supuesto que los realizadores aprovechan los avances tecnológicos para crear imágenes que hasta ese momento solo podían ser soñadas. El sueño se terminó, se abren nuevas puertas para el cine y hay que estar atentos a los cambios. **Santiago García**

## LOS CUENTOS DEL TIMONEL

## La belleza a la izquierda

ARGENTINA

2001, 83'

DIRECCION Eduardo Montes-Bradley  
 PRODUCCION Contrakultura Filmes  
 PRODUCCION GENERAL Soledad Liendo  
 PRODUCTORA ASOCIADA Sara Kaplan  
 FOTOGRAFIA Raúl Domínguez



*Los cuentos del timonel* es el primer documental de Eduardo Montes-Bradley referido a un intelectual vivo. Los dos anteriores, *Harto the Borges* y *Soriano* (más el que está terminando sobre Cortázar y probablemente se llame *Modelo para armar*), están contruidos con un conjunto de testimonios, la mayor parte de las veces contrapuestos, que van delineando un perfil del personaje central alejado de los lugares comunes. Osvaldo Bayer, en esta película, es el único narrador. Si en sus anteriores retratos el director buscaba que la multiplicidad iluminara de una forma diferente a personajes muy conocidos, aquí lo que hace esa diferencia tiene que derivar de Bayer mismo. Del anarquista puro y duro que polemiza en la contratapa de *Página/12* asoma un costado con más sombras (y por lo tanto, más relieve). Como si el ejercicio de la polémica lo obligara a presentar un frente sólido, homogéneo, sin fisuras. Esa severidad de la escritura de Bayer se mantiene en el relato de su vida que hace frente a la cámara de Montes-Bradley, pero matizada por su propio humor y por la mi-

rada del director. La vida de Bayer va de Argentina a Alemania varias veces. El costado "alemán" de Bayer es lo que lo convierte (al menos en la película) en algo anómalo con respecto al panorama habitual del intelectual que se identifica con la izquierda. Bayer es culto, refinado, tiene un refugio adonde escapar en tiempos sombríos (que puede ser Alemania tanto como la música) y no tiene empachos en sacudirse a las vacas sagradas. La anécdota cubana en donde el régimen revela su faz burocrática y el Che su, digamos, romanticismo voluntarista, es reveladora de varias cosas: de los esfuerzos de Montes-Bradley por darle una forma compleja a una persona compleja y de la falta de prejuicios de Bayer con respecto a lo que se puede decir y a lo que no. Hay otra forma en la que la película introduce una novedad en lo que se espera de la semblanza de un intelectual de izquierda: es la belleza. La música, los lugares nevados por donde camina, la formalmente perfecta manera de relatar del escritor ponen el énfasis en otro lugar que el esperado. **Gustavo Noriega**

## ALEXANDER Y NATALIA

*The Luzhin Defence*

GRAN BRETAÑA-ITALIA-HUNGRÍA, 2000, DIRIGIDA POR Marleen Gorris, CON John Turturro, Emily Watson, Geraldine James, Stuart Wilson, Peter Blythe.



Para cantar las loas a esta película basada en Nabokov y dirigida por Marleen Gorris (la misma de ¡ay! *Memorias de Antonia* y ¡uy! *Mrs. Dalloway*), la vanguardia en la defensa del CEA (cine europeo abominable) echó mano a las comparaciones con el ajedrez como "jaque mate al amor". En fin, más allá de la magnética y grácil Emily Watson, esta "partida de ajedrez filmica" (el protagonista es ajedrecista) es un soberano bodrio y se impone seguir con alguna comparación con el juego como "se podría haber dado en el cine Alfíl". Cuando esa sala todavía existía, era moneda corriente defender estos films truculentos, reiterativos y que incluyen una especie de suicidio –o muerte motivada por un recuerdo contado mediante un torpe flashback– que habría que condenar por pertenecer al universo del tan mentado "mal gusto", de existir tal cosa. **Javier Porta Fouz**

## SWORDFISH: ACCESO AUTORIZADO

*Swordfish*

EE.UU., 2001, DIRIGIDA POR Dominic Sena, CON John Travolta, Hugh Jackman, Sam Shepard, Don Cheadle, Halle Berry.

Fácil: un thriller de hackers del director de *60 segundos*. Más fácil: la película es complicada en su argumento, por lo que automáticamente pasa a ser confusa. Regalada: su ideología es bastante retorcida y provocadora, y es violenta con desparpajo. En síntesis, *Swordfish* viene con manual de instrucciones para el gargajo. Pero si uno se aclara un poco la garganta, la mirada y el oído, descubrirá la brillante autoburla del director a su obra anterior en un momento en el que el protagonista descifra un código complicadísimo mientras es objeto de una violación oral y le disparan en la cabe-

za. También se pecará de que cada secuencia de acción está concebida en planos bien ordenados, con ingenio e impacto (Travolta disparando a diestra y siniestra desde el techo de un auto mientras su pelito Colón apenas se balancea) y no está cargada de temor al ridículo. Si uno estuviera dispuesto a pensar un poco más en *Swordfish*, en realidad un perturbador thriller sobre el terrorismo, podría compararla con *Traffic*, evidente y pelele thriller sobre el narcotráfico. Y allí donde *Traffic* también era intrincada argumentalmente, grave y, en definitiva, imbécil, *Swordfish* es liviana, veloz y, en lugar de parecerse a un mal telefilm, hace juego con un pochoclo crocante (alimento que, en un alarde de tolerancia, todavía muchos identifican con un espectador descerebrado). Y hay más para comparar entre Soderbergh y *Swordfish*, pero antes hay que debatir sobre el popcorn (en especial sobre sus tres primeras letras).

**Javier Porta Fouz**

## EN LA PUTA CALLE

ESPAÑA, 1997, DIRIGIDA POR Enrique Gabriel, CON Ramón Barea, Luis Alberto García, Magalis Gainza.



Gabriel estuvo en Buenos Aires presentando esta película, la segunda que hizo en España, luego de *Krapatchouk* y antes de *Las huellas borradas*, estrenada el año pasado. En una entrevista publicada en *El Amante 96*, el realizador argentino-español desmenuza su trilogía donde se mezclan el desarraigo, el dolor, la ausencia de afectos y una crítica al desempleo en un país del primer mundo. *En la puta calle*, síntesis de la bronca y el malestar de Gabriel en su intento de encontrar un lugar en el mundo (del cine), refleja la historia de un par de marginales que duermen en las calles de Madrid. Anárquica y con bienvenidos momentos de humor, las putas calles españolas se parecen a otras más cercanas, a aquellas sometidas al manotazo económico y al salvavidas de último momento. Pero no

hay que consolarse al ver el hambre de un país primermundista: entre un espejo impecable y otro hecho añicos, hay grandes diferencias. **Gustavo J. Castagna**

## DULCE NOVIEMBRE

*Sweet November*

EE.UU., 2000, DIRIGIDA POR Pat O'Connor CON Keanu Reeves, Charlize Theron, Greg Germann, Jason Isaacs.

El film se apropia de ciertos tópicos de la comedia romántica clásica (personaje femenino desestabilizando el universo masculino) y obliga a nuestro héroe al papel más incómodo de su carrera, al menos durante la primera mitad de la película, en la que falla todo atisbo de comedia. ¡Qué bello es morir (en San Francisco)! Un film especular en el que los favores recibidos de un lado se devuelven por otro. La heroína –neohippie liberada y liberal– cambia el modo de vida aburrido y materialista de Reeves, un exitoso publicitario que "se ha olvidado de vivir". Las minorías sexuales reciben su tratamiento políticamente correcto. La gente rara, al gueto; total, entre ellos se entienden, y si sirven al sistema, bienvenidos sean, nos dicen las imágenes. En la segunda mitad –imaginable– nuestro héroe se verá rescatando de un cáncer avanzado y terminal a la otrora chica de los sueños. Otra exaltación/estetización de la muerte, con el grado de banalidad usual. "Vieron, vieron, eso pasa por alejarse de la familia", nos sermonean desde la pantalla.

**Federico Karstulovich**

## LUNA DE OCTUBRE

ARGENTINA-BRASIL-ESPAÑA-URUGUAY-CHILE, 2000, DIRIGIDA POR Henrique de Freitas Lima, CON Marcos Winter, Alberto de Mendoza, Beatriz Rico, Paulo Silva, Elena Lucena, Sirmar Antunes.

Tiempos de Mahárbiz. O cómo justificar el presupuesto. El film excede su ideología retrógrada (las formas típicas del machismo para descalificar a las mujeres consisten en tildarlas de locas o putas; este film se encarga de conjugar ambas) con su nulo concepto de narración cinematográfica (un montaje hecho literalmente a los hachazos y pegado de apuro), su aire a telefilm y a jugarreta rápida para sacar el producto al mercado. Su concepción de producción multinacional implica otra lectura que, amparada por el "aire localista" de la historia, denota el fin de explotación desmedida de los fondos del cine en favor de proyectos carentes de identidad.

Sin riesgos estéticos ni económicos, este film forma parte del sinnúmero de películas que duran una semana en cartel para luego ir a video y continuar el juego del mainstream nacional: la desaparición lenta y progresiva del cine alternativo al comercial apelando a cifras reales que justifiquen la imposibilidad de apoyar al cine alternativo porque "no dura una semana en cartel". *Luna de octubre* no solo no es un film alternativo, sino políticamente complementario al discurso imperante. La libertad de elección es todavía una lucha.  
**Federico Karstulovich**

#### TODO SOBRE ADAM

*About Adam*

IRLANDA-EE.UU., 2001, DIRIGIDA POR Gerard Stembridge, CON Stuart Townsend, Frances O'Connor, Kate Hudson y Charlotte Bradley.



Enésima variante chejoviana con toques libres del mejor cine de Woody Allen, *Todo sobre Adam* fue distribuida por Miramax, más específicamente por un sector comercial de la empresa al que se podría denominar "transgresión autorizada". Stembridge cuenta la historia de una familia compuesta por tres hermanas, un hermano tonto y una madre semidescontrolada en sus emociones, que desean y admiran (es lo mismo) al simpático Adam. La película está narrada desde el punto de vista de los "admiradores", y ese es el único

riesgo estético que Stembridge asume (o le dejaron asumir) dentro de los tópicos de una comedia con mujeres insatisfechas. Discreta, menor y sin vuelo, *Todo sobre Adam*, además del plano final, canchero y misógino, tiene una contra mayor: Kate Hudson. Como su mamá Goldie Hawn, sonríe, ríe, vuelve a sonreír... y dados sus antecedentes familiares, lo seguirá haciendo una y otra vez. **Gustavo J. Castagna**

#### LOS PASOS PERDIDOS

ARGENTINA-ESPAÑA, 2001, DIRIGIDA POR Manane Rodríguez, CON Federico Luppi, Luis Brandoni, Concha Velazco e Irene Visedo.

"Todo está bien pero nada está en orden", dijo alguna vez Godard. La frase bien podría aplicarse a la película de Manane Rodríguez, que se preocupa por elaborar un guión prolijo, limpia y sinceramente planificado para ejemplificar la mentira y el acoso que sufre una joven hija de desaparecidos argentinos que vive con sus secuestradores —que ofician de padres— en España. El problema tal vez sea ese, la prolijidad, el orden de un mundo frío que no parece dar lugar a las pasiones, ni siquiera las de los monstruos de la represión travestidos en ciudadanos comunes. Manane Rodríguez —víctima ella misma de la dictadura— parece no poder superar la frialdad y el profesionalismo que caracterizan a su película. La mayoría de su elenco tampoco, excepción hecha de la protagonista Irene Visedo. La corrección, en todos los órdenes, puede ser enemiga de la verdad. **Eduardo Rojas**

#### EL JARDIN DE LA ALEGRIA

*Saving Grace*

REINO UNIDO, 2000, DIRIGIDA POR Nigel Cole, CON Brenda Blethyn, Craig Ferguson, Martin Clunes, Tchéky Karyo.

En la línea de *El divino Ned*, *El jardín de la alegría* intenta probar que los ingleses —o irlandeses, o británicos en general— pueden

ser feos pero simpáticos. Aquí el gancho es una señora experta en jardinería que, para salvar su casa, cultiva marihuana a gran escala. Tal como ocurría en *El divino Ned*, en esta película también hay algunas situaciones graciosas (cinco tal vez) y hay mucho esfuerzo —efectivo a medias— puesto en que los personajes sean *really lovely*. Sin embargo, tal como ocurría en *El divino Ned*, nada salva a una comedia con tantos chistes rancios, usados y abusados. Por otro lado, es tanta la confusión sobre lo que se está contando que hacia el final queda de manifiesto que el film carece de lógica interna, ingrediente esencial del género. Y en cuanto al género, masculino en este caso, todos los ingleses que aparecen en pantalla son tan feos que la protagonista termina con un francés (el mismísimo y otrora despreciado *continent*). **Javier Porta Fouz**

#### EL ULTIMO CONTRATO

*The Last Contract*

SUECIA, 1997, DIRIGIDA POR Kjell Sundvall, CON Mikael Persbrandt, Bjorn Fløberg, Pernilla August y Michael Kitchen.

¿Existe el género testimonial y político en el cine sueco? Sí, cuando se trata de la aún no aclarada muerte de Olof Palme. *El último contrato* es un viaje en el tiempo a los años de *El día del Chacal* y a la mejor época de Costa Gavras (*Estado de sitio*, *Z*, *La confesión*), antes de que se transformara en un director políticamente correcto. Con una estructura parecida a la de los thrillers políticos de los años 60 y 70, el film describe minuciosamente los días previos al asesinato de Palme. Sundvall no es talentoso, pero jamás se aleja de la prolijidad y la corrección narrativa. El desmesurado franco-tirador (que hace añorar al Edward Fox del atentado contra De Gaulle) queda disimulado por el bienvenido anacronismo de este film que pertenece más al periodismo de denuncia que al cine. **Gustavo J. Castagna**

## El C.I.C en Canal (á)

Historias y anécdotas  
de nuestro cine  
contadas por  
sus protagonistas

Idea y Producción general  
Marcelo Trotta - Vivian Imar

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

encuentrosdecine@cinetic.com.ar

Todos los  
Jueves 21.00 hs.  
y Domingos 14.00 hs.

www.cinetic.com.ar

# DE UNO A DIEZ

LOS ESTRENOS DEL MES SEGUN LOS CRITICOS

	GUSTAVO NORIEGA EL AMANTE	MARTIN PEREZ PAGINA 12	JORGE CARNEVALE NOTICIAS	JORGE BELAUNZARAN 3 PUNTOS	MARCELO PANOZZO EL AMANTE	MOIRA SOTO RADIO MITRE	DIEGO LERER CLARIN	GUSTAVO J. CASTAGNA EL AMANTE	MARIA NUÑEZ SIN CORTES	PABLO SCHOLZ CLARIN	
LA VIRGEN DE LOS SICARIOS	8	8	8	8		8	7	8	9	6	7,78
CUENTAME TU HISTORIA				6	8	8	7	7		9	7,50
UNA HISTORIA DE ENTONCES			7	6		9	5	9	7		7,17
MOULIN ROUGE	9	4	3	7	10	10	8	7	7	6	7,10
EL SASTRE DE PANAMA				8	5	7	7		8	7	7,00
CALLE 54		7		8	6	8		4		7	6,67
EL HIJO DE LA NOVIA	3	7	9	6		7	7	4	8	8	6,56
LADRONES DE MEDIO PELO	6		6	7		7	6		7		6,50
EL PLANETA DE LOS SIMIOS	5	6	5	8	5	8	6	5	8	5	6,10
PREMONICION	7	6	5	5	7	6			5	6	5,88
EN LA PUTA CALLE		5		4		6		7	6	5	5,50
SWORDFISH		5	5	6	7	4	5		6	6	5,50
LOS PASOS PERDIDOS			5	5		6			6	5	5,40
ALEXANDER Y NATALIA		4	4	6		7			5		5,20
FINAL FANTASY		5	5	4	5	3	6		7	6	5,13
ARREGUI			3	4		5	4	3	5	4	4,00
UNA PELICULA DE MIEDO 2		7	2	4						2	3,75

# ¡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

Sin miedo al ridículo ni a la ira de los dioses cinéfilos, es posible (justo y necesario) defender hoy un tipo de películas rabiosamente contemporáneas que por audacia, belleza y vitalidad nos aseguran que hay cine para rato. **por JAVIER PORTA FOUZ**

VERTIGINOSO **ELOGIO DEL PRESENTE**

# El cine está vivo

I. La injusticia sobrevolaba nuestras páginas en diciembre de 2000, en el número 105. En dieciséis líneas se defendía una película que –quizá sin ser una de las mejores del año– era de las más estimulantes y novedosas: la italiana *Ahora o nunca* (*Come te nessuno mai*, 1999), de Gabriele Muccino. Mientras tanto, cuatro páginas de ese número estaban dedicadas a una entrevista a Miguel Marías y Juan Cobos, dos críticos españoles de importante trayectoria. Al no estar interesado en los estrenos, Cobos decía dedicarse casi exclusivamente a revisar clásicos. Por su parte, Marías, al hablar de los cineastas más importantes de fin del siglo, nombraba a Godard, Straub, Erice, Pialat, Kiarostami y Rohmer. Prácticamente sin cambios, estos apellidos podrían haber sido mentados también en 1990 o 1980, o quizás antes. Entre la virtual negativa de Cobos a ver cine actual y la elección de ultraconsagrados por parte de Marías, se llegaba a la conclusión de que todo tiempo pasado había sido mejor. De ahí a sumarse al coro fúnebre que repite que el cine está muerto, que nada es tan excelso como las cosas que se hacían en el pasado, y dirigirse al “sufrido espectador” no hay más que un paso, o medio.

II. Esta nota se escribe contra todo eso, contra las letanías, la abulia, el desinterés y los dictámenes que afirman que prácticamente todo el cine actual es igual y festejan solo algunos estertores del pasado. Entre las tantas

vertientes válidas que tiene el cine del presente (ver “Con los tapones de punta” en el número anterior o la defensa de *Dulces y peligrosas* en el 108) hay una que está delineándose con fuerza y que justifica el entusiasmo de todos aquellos que se lo permitan. Se trata, afortunadamente, de un cine que no tiene un centro geográfico: sopla donde quiere.

III. Hace algunos años, en un corto lapso, se estrenaron en Argentina varias películas de un director que, como tantos otros, pasó inadvertido: Deran Sarafian. Los films se estrenaron en desorden y el ciclo de lanzamientos se cerró con *Caída libre* (*Terminal Velocity*, 1994). En el cine de Sarafian se advertía un sobrevuelo berreta e ingenioso de los géneros de acción y aventuras y –característica que me llamó la atención inmediatamente– una sana, veloz y expansiva falta de miedo al ridículo. Antes de ponerse a dirigir exclusivamente para televisión, Sarafian filmó *Gunmen* (también de 1994), que con el título de *Búsqueda fatal* fue la primera de las cuatro en estrenarse aquí; las otras fueron *Conspiración en Rusia* (*Back in the U.S.S.R.*, 1992) y *The Road Killers* (1994). Nadie se lo tomó demasiado en serio (¿habrá algún peligro en tomarse las cosas en serio?) pero una de las secuencias de *Caída libre* fue valorada incluso por quienes no estaban especialmente interesados en el film (y el verdadero peligro está en tomarse las cosas en serio): ella (Nastassia Kinski) está atrapada

en el baúl de un auto que cae al vacío arrojado desde un avión en movimiento, él (Charlie Sheen) debe rescatarla en caída libre y no tiene en sus manos las llaves del baúl. Ese solo fragmento, pariente de *Punto límite* (*Point Break*, Kathryn Bigelow, 1992), valía por una película completa (o dos).

IV. El desatendido germen berreta de Sarafian tiene actualmente brotes mucho más elaborados: existe hoy un cine que, como decía la nota sobre *Ahora o nunca*, “se enfrenta al ridículo y no lo evita sino que lo trasciende” y que también trasciende los géneros. En este más allá de lo cursi y lo ridículo (¿importa tanto si se vuelve o no de él?) reside buena parte del poderoso atractivo de películas como *Misión: Imposible 2*, *Moulin Rouge* y en el cine del italiano Gabriele Muccino que pudimos ver en Argentina: *Ahora o nunca*, estrenada e ignorada en y por la Argentina, y su ópera prima *Ecco Fatto* (1998), exhibida en agosto en cable. Otros dos directores transitan orgullosos esos caminos: Robert Rodríguez y su brillante turismo psicótico por los géneros, y Oliver Stone, un verdadero temerario ante el ridículo, que en *Un domingo cualquiera* reventaba varias piñatas rellenas de planos papel picado. Varios más trascendieron de una u otra manera el ridículo en los noventa: Resnais en *Conozco la canción*, Peter Jackson en *Criaturas celestiales* y alguna otra, Wong Kar-wai con su ánimo dispuesto para congelar planos,



Moulin Rouge, Misión: Imposible 2 y Ahora o nunca

Malick y su ambición en *La delgada línea roja*, Medem con su fanatismo romántico, Tarantino con sus diálogos, Spike Jonze en la cabeza de John Malkovich.

V. Para ponerle un cerco a un modo de hacer cine que no está interesado en encerrarse, hagamos eje en *M: I 2*, *Moulin Rouge* y las dos películas de Muccino. Un cine pensado y planificado en detalle pero que, solo en apariencia, no tiene tiempo para pensar en lo ridículo de sus procedimientos. Trabaja por hipervelocidad, es un cine de vientos antes que de brisas. Un cine remolino. Los adolescentes de las películas de Muccino son huracanos, envueltos en el vértigo de la cámara que los hace correr o quizá solo los esté siguiendo, transformados por voces y pensamientos que son demasiado veloces como para que los contengan los códigos de los géneros y la velocidad máxima permitida por la crítica en

serie. Muccino pega las imágenes sin pudor, el objetivo es que nada se detenga.

VI. Con el fin de añadir otras características de este cine vital y que pide oxígeno a veces en el vacío, habrá que volver a citar a Marías. Al ser consultado sobre el "boom" del cine asiático, el español dijo que le parecía "un camelo". Pues bien, para avanzar en un sentido crítico biológico antes que forense, necesitamos más del Far East que del Far West. En Corea del Sur se está desarrollando un cine que, como Woo o Luhrmann, sabe que el realismo y la uniformidad estilística no son los únicos caminos posibles. Sabe también que puede haber cosas más interesantes por otros senderos. Y que la velocidad de movimiento y el uso del color tampoco tienen por qué ser constantes, y que no hay razones para considerar las mezclas, los excesos, la desmesura, el pastiche y el patchwork como perniciosos a priori. Tomemos la película surcoreana *The Foul King* de Kim Jee-won, exhibida en el último Festival BA y un gran éxito en su país. En este film hay una pelea de catch de quince minutos sin elipsis, montada por enlaces de movimiento y que usa la repetición y el ralenti sin reprimirse. En esa pelea, toda una fiesta física, el director utiliza cuanto recurso artificiose se le cruza, incluso procedimientos opuestos (intensificar el sonido ambiente, eliminarlo por completo) para generar el mismo sentido: la furia creciente de los luchadores. Esta y otras películas coreanas (por ejemplo *Nowhere to Hide*, de BA 2000) son eclécticas en estilo, inquietas en su búsqueda, sorprendidas en sus cambios y surfeadoras de los géneros. Todo eso va en contra de la unidad clásica, exigencia que si se aplica a todo lo proyectado se convierte en un concepto policial. El cine oriental no es un camelo (ni un camello español) y las películas coreanas no son un invento.

VII. "El trabajo de Tarantino con la historia del cine resulta un ejemplar ejercicio de arqueología. Es el primer director contemporáneo que comprende que el verdadero homenaje al cine del pasado es la recreación y no la repetición: no se trata de usar pasivamente lo que el cine parece haber forjado sino de ponerlo en cuestión. Tarantino, de la mano de su voracidad narrativa y de su poder de observación, hace lo que hicieron sus remotos antecesores: inventar. Los gánsters de *Tiempos violentos* no salen de ninguna película. En la competencia de cinefilia en la que se

ha convertido el cine actual, Tarantino es el único corredor aventajado porque comprendió que la única enseñanza que deja el mirar películas es que el cine está siempre por hacerse, un hecho que el cine mismo se encarga de ocultar." La cita de Quintín —modelo marzo de 1995 (número 37, crítica de *Pulp Fiction*)— ayuda a seguir defendiendo *Moulin Rouge*, película de recreación, invención, que sabe que el cine puede hacerse y que mover la cámara, marcar con el ritmo del universo pop la cultura más amplia y tomar elementos del videoclip no está prohibido. El mismo día que *Moulin Rouge*, se estrenó *Una historia de entonces*, de José Luis Garcí, película —con niño español sensible a la ópera y cinéfilo en los cuarenta— que predica que todo el cine ya se hizo, que cita películas para seguir hablando de lo mismo y ahuyentar, prohibir toda posible novedad. Que repite en lugar de crear, para hacernos creer que el cine ha muerto.

VIII. Un plano secuencia no es ontológicamente mejor que una secuencia hecha en un millón de planos, el clasicismo no es lo único que existe, el realismo no es la única vía del cine y Bazin murió antes de ver la Nouvelle Vague. No se puede seguir pensando el cine exclusivamente desde las viejas batallas cinéfilas que, cuando mueran los directores de más de setenta años, tendrán solo muertos como objeto de discusión. Es mejor arriesgar y equivocarse en la tierra de los vivos que jugar todo el tiempo en el Olimpo de los dioses o en el cementerio.

IX. Esta nota no es contra la cinefilia. Así como no deberíamos pensar al cine en serie, tampoco deberíamos hacerlo con la cinefilia. La cinefilia mortuoria es un mal amor que quiere a su objeto solo para hacerle monumentos. La cinefilia vital es aquella que desea ver y escuchar (del pasado y del presente), sorprenderse, esperanzarse, decepcionarse y maravillarse por lo que vendrá. Y vaya uno a saber si Baz Luhrmann —o algún otro australiano— hará otra cosa tan genial como *Moulin Rouge* (una película tan perfecta que molestan los subtítulos porque arruinan el valor de cada imagen). Por suerte, no todo el mundo está condenado a repetirse, el cine tampoco. La mirada pop, en su voluntad renovadora entre otras cosas, puede hacerlo vivir. *El pop mueve al mundo*, un mundo que no puede poner todo en el pasado, quejarse todo el tiempo, y que no debería renunciar definitivamente a ser un lugar de verdad, belleza, libertad y amor. ■

La profesión de crítico es envidiable, es cierto. No muchas personas reciben dinero por hacer lo que harían en sus ratos libres si se dedicaran a otra cosa. Aceptamos que no tenemos derecho a quejarnos y que, más allá de las dificultades que atravesamos en conjunto con la población de nuestro país, lo nuestro es envidiable. Una vez concedido esto, permítasenos detallar algunas dificultades. Como a todo el mundo, ver una película nos provoca sensaciones de placer o displacer. Pero luego debemos dar razones de esa sensación o, en casos más extremos, cuestionar ese mismo sentimiento, llegando por el razonamiento a lo contrario de lo que nuestro corazón nos dijo en un primer momento. Nada de todo esto es tarea sencilla si uno cuenta con un Pepe Grillo llamado "Honestidad Intelectual" que no permite mentir ni esconderse detrás de un análisis anodino de atributos técnicos. A menudo, uno reemplaza la agonía de enfrentarse a la pantalla de la computadora sin ideas claras con una sensación mucho más cómoda: la indignación. Indignarse es un placer sensual, brutal. Uno se entrega a sus brazos y todo resulta más fácil. Solo

hay que gritar: "¡conservadora!", "¡machista!", "¡misógina!", y la película ya es nuestra. Pensando en esto estaba cuando leía algunos argumentos del último número (y rememoraba varios artículos que yo mismo había escrito amparado en mi sacrosanta indignación), y me vino a la cabeza el artículo de Adrian Martin, publicado en el site Senses of Cinema y que me hizo conocer Eduardo Russo. Martin se descubre a sí mismo haciendo el truco del "crítico ofendido" y, a partir de ahí, analiza diversos modos de la crítica cinematográfica de los últimos años. No deja de tener gracia percibir que, a lo largo de estos diez años, hemos incurrido en todos los modelos que Adrian Martin señala. Pero, al mismo tiempo, su propuesta de la "sensibilidad", que él ofrece para resolver una tensión entre la crítica contenidista y el academicismo formalista, nos resulta familiar, como si fuera el camino que buscamos desde nuestros primeros números. Traducimos especialmente este ensayo de Adrian Martin, con la generosa autorización de su autor y esperando que abra un debate sobre nuestra envidiable, y a veces incómoda, profesión. Gustavo Noriega

por ADRIAN MARTIN

# El crítico ofendido

LA CRITICA DE CINE COMO COMENTARIO SOCIAL



*Showgirls*, Paul Verhoeven (1995),  
de película ofensiva y mentirosa  
a obra de cristalina sabiduría

*El odio, no debemos olvidarlo, es un sentimiento moralizado a conciencia.*

William H. Gass (1)

En la isla griega de Hidra funciona solamente una sala de cine, y en la época del año en que estuve allí no se encontraba abierta al público. Para un espectador de cine obsesivo como yo, solo un televisor podía ofrecerme algún solaz. Durante cierta noche en la que parecía haber una sola proyección en la levemente borrosa pantalla del televisor de mi habitación, me encontré con una película norteamericana con subtítulos en griego. Se trataba de *Showgirls*, dirigida por Paul Verhoeven y escrita por Joe Eszterhas, y lanzada internacionalmente en 1995.

Cuando el film se estrenó, escribí una reseña extensa y negativa que posteriormente entregué al éter en Radio National. Como suele ocurrir con tantos críticos y comentaristas, me las ingení para canalizar mis "malas vibraciones" y dirigirlas hacia la película (¿cuántas veces hemos leído que un film es "confuso" cuando resulta más que obvio que es el crítico quien experimenta la confusión?). En aquel momento argumenté, esencialmente, que *Showgirls* era un film muy malo. Aunque en realidad me sentía un poco incómodo al hacerlo, ya que todos los críticos del mundo parecían decir exactamente lo mismo; el caro y ostentoso melodrama de Verhoeven fue condenado universalmente, y apareció en innumerables listas de "la peor del año" (tampoco anduvo demasiado bien en la taquilla). Por lo tanto, me acerqué a *Showgirls* con la esperanza de efectuar un salvataje ante tanto crítico conservador y previsible. Pero no cumplí mi misión y terminé convirtiéndome en algo muy particular: El Crítico Ofendido, declarando al mundo mi intelectualizada ofensa. No es que estuviera ofendido por las sensoriales y supuestamente impactantes características de la película (podía tolerar mucho más de eso), sino por lo que interpretaba como la esencial hipocresía del film, su conservadurismo oculto, su doble discurso.

Aquí un pequeño fragmento de mi reseña de *Showgirls*:

"No creo haber visto jamás un film que proponga una distinción tan absolutamente dualista entre la corrupción maligna por un lado y la decencia moral por el otro. En el lado malo de esa ecuación, la película apila lesbianismo, perversión, codicia, fama en el mundo del espectáculo, engaño, puñaladas en la espalda en pos de una mejor posición, incluso una inofensiva noche de sexo casual. En el lado bueno, encontramos amor, amistad, independencia y un feroz compromiso con el trabajo artístico. A las cosas malas el film las llama 'prostituirse'. A las cosas buenas las llama 'conocerse a uno mismo', 'amarse a uno mismo', 'aferrarse a los propios principios

morales'. Cuando una película norteamericana de alto presupuesto comienza a denunciar lo esencialmente 'prostituyente' del capitalismo decadente resulta obvio que nos encontramos en franca zona de patrañas". (2)

Tres años y medio después, frente a un televisor en Grecia, recordé esa crítica y me pregunté, súbitamente, qué diablos había estado pensando en aquel entonces. *Showgirls* ya no me parecía una película ofensiva; los fundamentos de mi indignación político-moral habían desaparecido simplemente. Lo que alguna vez había considerado torpe, moralizante e insidioso me parecía ahora divertido, ligero, energético y exuberante.

*Showgirls* es un film inteligente, juguetón e intrincado de una manera que no pude o no quise ver (o disfrutar) en 1995. Como tal, se ha incorporado ahora al ejército de películas populares multifacéticas –todas ellas chillonas y con características *trash*– que me encantan y que he celebrado y defendido públicamente a lo largo de los años. Cuando reseñé *Showgirls* en 1995 pensé que había conseguido ver a través de sus trucos, sus seducciones, su prestidigitación, su pernicioso ideología, y aislado el film en su misma esencia. En 1999, en la isla de Hidra, aprendí la lección: *Showgirls* era más sabia que yo.

El tipo de juicio apresurado que apliqué a *Showgirls* es algo a lo que, creo, ninguno de nosotros es absolutamente inmune. Sentir la ofensa y hacer un espectáculo de ella es un gesto peculiarmente teatral, melodramático e histriónico, que forma parte de los anales de la crítica. Es un gesto atractivo –atractivo para la audiencia, así se trate de oyentes o lectores, y particularmente halagador para quien lo pone es escena– porque parece tan orgulloso, firme, fuerte y cierto. De hecho, la mejor imagen de este teatro de la ofensa probablemente sea Elizabeth Berkeley, la protagonista de *Showgirls*, desplazándose de un lugar a otro descaradamente, tirando una línea de diálogo o haciendo el ofensivo gesto con el dedo medio, antes de alejarse (como suele hacer constantemente) a grandes zancadas, orgullosas y magníficas, de cualquier situación que ha comenzado a molestarla, por lo general un asunto de lentejuelas que ella, de pronto y mágicamente, ha desnudado en su sórdida y corrupta esencia.

Hoy en día leemos y escuchamos muchos juicios políticos e ideológicos acerca del valor –o la peligrosidad– de algunas películas. Las reseñas y comentarios editoriales determinan, utilizando un tono estruendoso, si un film es sexista, misógino, homofóbico, o bien si se trata de un film progresista, que promueve identidades sexuales fluidas; si es regresivo o represivo, o bien liberador; si sostiene valores familiares conservadores o los subvierte; si es militarista o pacifista; si fortalece los estereotipos y caricaturas de ciertas

razas y naciones o los expande; si perpetúa un punto de vista exclusivamente burgués de la experiencia o lo critica; si nos muestra de forma saludable el vacío materialista y sin alma del mundo moderno, o bien si es indulgente y se revuelca en ese mismo vacío. Estamos ante la crítica de cine como comentario social, una mutación que ocurre especialmente cuando un film se convierte en algo más que un simple film, adquiriendo rango de caso, evento o fenómeno mediático, como *Lolita* (Adrian Lyne, 1997), *La vida es bella* (Roberto Benigni, 1997), *Felicidad* (Todd Solondz, 1998), *Rescatando al soldado Ryan* (Steven Spielberg, 1998), *Belleza americana* (Sam Mendes, 1999) o *Romance* (Catherine Breillat, 1999). Tales comentarios involucran, inevitablemente, un juicio definitivo, taquígrafado, acerca de la política, la moral cívica o (de forma más abstracta) la ideología subyacente expresada por una película. No nos equivoquemos, esa clase de comentario social se ha convertido en un modo tan popular de etiquetar y calificar a las películas en los medios como los tan anticuados comentarios sobre los actores, la historia o los efectos especiales.

¿Qué sucede cuando esos comentarios sociales e ideológicos se vuelven condenatorios, es decir, manifiestan un sentimiento de ofensa? Mi impresión es que la crítica de cine o el comentario cultural que exhibe un sentimiento de ofensa es, en casi todos los casos, débil y poco satisfactorio, y comienza a aparecer a medida que nos alejamos del primer chispazo de candor en el debate público acerca de una película.

Los críticos ofendidos y las declaraciones de ofensa aparecen actualmente en todos lados, incluso en los lugares menos esperados. Los detractores de la nueva *Lolita* parecen creer que por el mero hecho de llevar a la pantalla la historia de Humbert y Lolita, el film automáticamente perdona y hasta alienta la pedofilia, empeorando de paso las actitudes de explotación social hacia los niños. De manera similar, *Belleza americana* se les presenta a algunos como una simple, amoral apología para hombres de mediana edad en crisis y con deseos lujuriosos por las muchachas adolescentes.

El *Herald Sun* de Melbourne lanzó una pequeña campaña en contra de la producción australiana *Redball* (Jon Hewitt, 1999), acusando al film de sugerir irresponsablemente que todos los miembros de la Victorian Police Force son corruptos, pervertidos y excesivamente coercitivos. Para empeorar las cosas, la película fue producida en parte con dinero de un subsidio gubernamental (la vieja y familiar ofensa del "abuso del dinero de los contribuyentes").

*La vida es bella* puso los pelos de punta a quienes consideran que el Holocausto jamás podrá ser abordado desde el género de la co-



Artefactos Mediáticos  
Volumen Uno, de arriba a  
abajo: *Belleza americana*  
(1999), *Felicidad* (1998)  
y *Lolita* (1997)



media sentimental, utilizando un sofisticado razonamiento ético-estético que sostiene que tan monumental terror solo debe mostrarse de manera oblicua, humildemente (como Primo Levi en literatura, Claude Lanzmann en cine o Serge Daney en sus textos críticos).

Toda vez que un personaje muere –por ejemplo, la lesbiana interpretada por Kathy Bates en la sátira política *Colores primarios* (Mike Nichols, 1998)–, el hecho es instantáneamente condenado como una flagrante bajada de línea ideológica por parte del film, un gesto de exclusión violento: “Maten a la tortillera” (o al negro, o al árabe, o a la mujer). Un último ejemplo: en un matutino suburbano de Melbourne apareció una reseña firmada por Deb Verhoeven que acusaba a *The Matrix* (la taquillera película de ciencia ficción de los hermanos Wachowski, 1999) de ser “socialmente convencional”, frase reveladora que, en el contexto de la reseña, significa que en el film no hay roles importantes para las mujeres o los negros; o en todo caso, ningún rol para mujeres o negros interpretado por Keanu Reeves.

De seguro algo ha enloquecido cuando cada personaje individual de un film –que posee un sexo particular, una determinada orienta-

ción sexual, un color, una nacionalidad, una edad– es considerado representativo de la categoría en su totalidad. Esto hace que las películas deban aferrarse a una restrictiva “política de representación”, que implícita o explícitamente exige una “imagen positiva” del grupo en cuestión y el reflejo de una dinámica social progresista en sus argumentos. No es extraño, entonces, que tantos críticos se hayan asombrado con *Romance* –el propio Verhoeven lo llama “un film bastante conservador”–, película que en realidad discurre tanto acerca de la alienación sexual femenina, la degradación y la culpa, como acerca de la liberación, la autonomía y el autodescubrimiento. Esta penosa situación me recuerda una mala película de John Sayles, en la cual el argumento y los personajes parecen haber surgido de un proceso cerebral y esquemático muy similar a una audiencia de arbitraje en la Comisión para la Igualdad de Oportunidades. Cuando los Críticos Ofendidos aparecen con las más radicales y generalizadoras demandas, instintivamente me resisto a sus gestos políticos porque, al menos, algo de la realidad cotidiana que es el hecho de mirar películas ha sido eliminado sin piedad: por ejemplo, el artificio, la superficialidad, la abstracción, las cualidades “de fórmula” de muchos (quizá la mayoría) de los films populares de género, donde los Malos y los Buenos serán, por supuesto, extraídos trilladamente de algún grupo de estereotipos disponible. Todas estas “interpretaciones improductivas” (según palabras de Stanley Cavell) (3) son suficientes para hacerle a uno denostar los funestos efectos de la “corrección política” en la crítica de arte, incluso cuando, en pleno año 2000, sabemos perfectamente que este término es ya completamente trivial y/o carente de significado.

No es difícil elaborar un discurso en contra de esos comentarios sociales tan mordaces y enojosos sobre ciertas películas. Por lo general, estos contra-comentarios provienen de académicos cinematográficos o críticos que, sencillamente, se han cansado de ver cómo el cine es discutido por gente –sobre todo aquellos columnistas-estrella que en los principales diarios realizan comentarios autorizados sobre cualquier cosa que suceda en la sociedad– que a veces parece conocer tan poco

el medio y su historia, y que sin embargo se pronuncia tan segura acerca del último evento cinematográfico.

De hecho, me animaría a plantear que uno de los principales impulsos que han motorizado la disciplina del análisis cinematográfico durante los últimos treinta años ha derivado de un ferviente ataque a la sociología y el método sociológico, o al menos, de un ataque contra una caricatura de lo que es y hace la sociología cuando pretende hablar de cine. Como todas las caricaturas, esta versión de la sociología es un espejismo. Pero nuevamente, y como todas las caricaturas, también contiene un grano de verdad.

Nada puede disparar a algunos académicos cinematográficos a niveles paroxísticos de ira y fastidio como el comentario “una ventana al mundo”. Esta expresión refiere al hecho de que un film puede considerarse un reflejo inmediato de la gente, los lugares, los sucesos y los problemas del mundo real; una ventana abierta hacia ciertos asuntos problemáticos y de actualidad; o un disparador para la discusión pública.

Se suele considerar a estos comentarios, despectivamente, como acercamientos realistas al cine. Por supuesto que este “realismo” resulta una postura relativa: nadie cree, en rigor, que las películas de ficción sean simples reflejos documentales de la realidad (incluso el propio cine documental se encuentra bajo fuertes sospechas en estos momentos). Pero tales comentarios pasan rápidamente al punto conceptual donde se puede proponer, observar y determinar el vínculo entre las imágenes en pantalla y los fenómenos de la realidad (el vínculo, en suma, entre el cine y la realidad). Las respuestas a este estado de las cosas por parte de enojados estetas cinematográficos, académicos y conocedores de la cultura popular son muchas y variadas, pero todas comparten un reflejo fundamental. El cine no es la realidad, dicen a viva voz, no es un reflejo, no es un espejo; en cambio, es un texto, una meditación, una manufactura, una ficción o una fantasía. Las películas no pueden ser abstraídas o disueltas dentro de la agenda de los problemas reales, las tendencias sociales o los eventos históricos, como fragmentos documentales de comportamientos y estilos de vida (y así continúa el argumento); tienen su propia materialidad, su ▶



Grandes éxitos del Asalto a los Sentidos, de izquierda a derecha: *América X* (1998), *El amor y la furia* (1994) y *Taxi Driver* (1976)

propio lenguaje, sus propios códigos, convenciones e historia y, por supuesto, sus propias e internas agendas.

Algunos años atrás, en una provocativa charla dirigida a maestros secundarios en Hong Kong, el académico australiano Sam Rohdie aconsejó no utilizar las películas como meros disparadores para la discusión de temas como el apartheid, el medio ambiente o los sin-techo. "Así como los films incitan fantasías y deseos, también pueden incitar nuestros secretos, nuestras inmoralidades, lo que nos gusta pero no es lícito tener o hacer. Frecuentemente, los temas sociales de las películas son meras coartadas para lo que realmente nos interesa." Tomando *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993) como ejemplo, Rohdie recalcó: "El hecho de discutir los temas que se tocan en el film no ilumina particularmente los mecanismos del film". (4)

Otra notable oposición al comentario social o sociológico acerca de algún evento cinematográfico controvertido puede hallarse en el ejemplar de la revista *Metro* que contiene un dossier sobre el film neocelandés *El amor y la furia* (Lee Tamahori, 1994). Geoff Mayer sostiene allí que "la mayoría de los neocelandeses (...) consideraron al film dentro de una estructura 'realista', aparentemente dependiente de la capacidad, o incapacidad, de la película para capturar la 'verdad' o 'realidad' de la vida de los maoríes en South Auckland", poniendo el énfasis especialmente en temas como la violencia doméstica y la masculinidad. Mayer concluye diciendo que "*El amor y la furia* merece verse por muchas razones aunque no debería nunca –como cualquier otro film– confundirse con la realidad". (5)

Sylvia Lawson, una aguda observadora de los medios, resumió elocuentemente la frustración de muchos críticos cuando protestó: "Es imposible hablar sensiblemente de cualquier film sin discutir acerca de los sonidos e imágenes de los cuales está compuesto". (6) Se refería específicamente a los debates generados alrededor del ensayo documental de Dennis O'Rourke *The Good Woman of Bangkok* (1991). En esos debates el film mismo, cualquier atisbo de su materialidad, parecía perdido en los acalorados intercambios de opiniones acerca de los hombres australianos que explotaban a las mujeres asiáti-

cas. En el apuro por defender o condenar la manera en que la película elegía mostrar esa situación, demasiados niveles filmicos y extrafilmicos se condensaban, colapsaban y entraban en cortocircuito.

La tendencia de estos movimientos antisociológicos es mantener la autonomía del cine más allá del "asunto real" que esté tratando. Las diversas escuelas y métodos de la crítica que eligen una "lectura directa" de los films entienden que su atractivo principal radica en el "texto mismo", y no tanto en aspectos sociales más amplios. Hay toda una batería de teorías y estratagemas que sustentan esta discusión aparentemente más elaborada y centrada en el cine mismo. El género, por ejemplo, es uno de los recursos a los que se apela: *Rescatando al soldado Ryan* es considerado un venerable film de combate que activa ciertas convenciones y tradiciones, y no tanto un registro al estilo "usted está ahí" en el cual el espectador puede sentir cómo es realmente recibir un balazo en la propia carne (la fijación realista de muchos críticos que comentaron el film, y de hecho el punto de partida del propio Spielberg a la hora de hablar favorablemente de él).

Muchas veces el tema principal de un film –la guerra de Vietnam, la lucha entre pandillas, el debate religioso– es alegremente desechado por considerárselo irrelevante, un mero pretexto, una metáfora que disfraza lo que los críticos piensan que es realmente, profundamente, incluso inconscientemente la película en cuestión en su "imaginario": por lo general, algo relacionado con el sexo, el género sexual o la institución de la familia patriarcal. Hasta no hace mucho tiempo, una de cada tres películas era diagnosticada como una lectura sobre las sucias maquinaciones del complejo de Edipo, tal y como se desarrolla entre los hombres (padres, figuras paternas, hijos, figuras filiales) en un sistema patriarcal amenazado; y de hecho creo que *América X* (Tony Kaye, 1998), un film acerca del pánico moral hacia la figura neonazi, serviría perfectamente como el último ejemplo de este particular desplazamiento de la ansiedad social. En más de un sentido, esta es la versión neofreudiana de la atracción de generaciones anteriores hacia las verdades eternas junguianas de un "inconsciente colectivo" subyacente en cualquier expresión cultural.

Otra tradición más literaria dentro de los estudios cinematográficos pone el énfasis en la intencionalidad artística, el punto de vista estético y el tono preciso de un drama o una comedia; en otras palabras, en qué medida (siempre desde la lectura del crítico) se nos pide que nosotros, como espectadores, consideremos y reflexionemos sobre lo que estamos viendo. La última *Lolita*, por ejemplo, se ofrece como un objeto fácilmente "rescatable" por la crítica. Difícilmente el film sea un sutil o complejo logro artístico, pero sin duda posee un punto de vista dramático y estético. Es claro que no nos está pidiendo que amemos, nos identifiquemos o emulemos los deseos perversos de Humbert, sino que los veamos como algo engañoso, llamativo, patético, sensiblero. Una perspectiva similar mitiga los acontecimientos amorales de *Belleza americana*.

Estos argumentos antirrealistas, muchas veces anticontenidistas, se han llevado hasta el extremo en discusiones acerca de la violencia en la pantalla. Los críticos que estiman –o incluso aman– el cine más violento en sus diversas formas y que quieren defenderlo del pánico moral que regularmente lo rodea, han elaborado una respuesta contra quienes consideran determinadas películas –desde *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) hasta *Terminator 2* (James Cameron, 1991)– como influencias culturales deshumanizadoras y capaces incluso de insensibilizar. Tarantino lo dice, los referentes contra la censura de todo el mundo lo dicen: la violencia en pantalla no es la violencia real, y nunca debe confundirse con ella. La violencia en las películas es diversión, espectáculo, un engaño; es metáfora dramática, o una catarsis necesaria similar a la del teatro jacobino; pertenece al género, es pura sensación, pura fantasía. Tiene su propia historia, sus códigos y precisos usos estéticos.

Sin embargo, a esta altura, me temo que estos argumentos –el recurso del género, el "imaginario", la sutileza artística de la pura fantasía– utilizados diversamente por críticos, estudiantes culturales y seguidores del *pop trash*, se han convertido en algo demasiado oportunista y simplista, en una manera de detener el debate en lugar de elaborarlo. Son menos una defensa razonada que el signo de una ansiosa actitud defensiva, o lo



que Paul Willemen llama un “nudo nervioso” en el discurso público. (7)

¿Cómo deshacer ese nudo? Personalmente, me inclino a ver otro significado más enigmático en la advertencia de Mayer de no confundir *El amor y la furia* con la realidad. No pensemos en la confusión entre film y realidad como un acto ingenuo, o un simple error. Pensemos en ello como un proceso complejo, proyectivo y dinámico, y en algo más bien intermitente, que no sucede con la totalidad de los films. Existen momentos (todos los conocemos) en los que nos sentimos extremadamente afectados por lo que vemos en pantalla, en los que nos tomamos las imágenes muy seriamente, así sean adulatoras, insultantes, seductoras, o un asalto a los sentidos. En esos momentos, las películas tocan precisamente la parte de nosotros que queremos —o no queremos— ver, cierto reflejo de nosotros mismos allí arriba en la pantalla, alguna construcción mental de nuestro estilo de vida, nuestro comportamiento, nuestro mundo, nuestra comunidad. En esos momentos (le guste o no a nuestro costado racional, teórico o estético), realmente queremos que el cine se comporte como un espejo, como si fuéramos la madrastra malvada de Blancanieves. Esto no tiene ninguna relación con el llamado realismo, sino con la política pública de la crítica cinematográfica, incluyendo sus manifestaciones de ofensa.

Existe, naturalmente, una intensidad, una irracionalidad y una histeria potencial en este proceso cotidiano de confundir el cine con la realidad, ya que toca y pone en movimiento cada uno de nuestros —íntimos, psíquicos, conscientes e inconscientes— mecanismos de defensa, vanidad, deseo y aspiración. No me refiero solamente a las emociones intensas relacionadas con nues-

tras propias experiencias sobre el amor, la belleza o el envejecimiento; estoy hablando también de nuestras pasiones políticas, de las diversas identificaciones y valorizaciones que están absorbidas y afectadas por las triquiñuelas, estrategias, dudas y terrores latentes en lo más profundo de nuestro ser. Willemen está en lo correcto al afirmar (en su libro *Looks and Frictions*) que no tiene sentido utilizar a la psicología como una teoría sobre el placer, el deseo, la satisfacción y la liberación de la represión (la idea de Rohdie: “Creo que el cine trata esencialmente sobre la fantasía, por lo tanto sobre el placer y el deseo” (8), a menos que también se esté dispuesto a utilizarla, al mismo nivel, como una teoría de los mecanismos de resistencia y transferencia, con todas las complejas e inconscientes confusiones, sublimaciones y negaciones que estos procesos implican. (9) Muchas veces, nuestra relación especular con las películas nos transforma en espectadores con relaciones extremadamente disociadas respecto de la forma y el contenido de un film. Podemos hallarnos admirando o defendiendo el estilo de determinada película a la vez que defenestramos su supuesto mensaje; es allí donde nos topamos con el molesto problema de la separación clara y limpia del “cómo” y el “qué” del cine, aunque sepamos que esto es, en última instancia, imposible. En el cine, como en la vida de todos los días, la “forma” de cualquier cosa que nos encontremos determina por completo su efecto sobre nosotros.

Estas complejidades inherentes a la experiencia de ver cine se me aparecieron en 1999 cuando participé en un debate radial sobre *Felicidad*, el film “independiente” de Todd Solondz. Creí haber encontrado un buen punto de partida cuando sugerí que la gente (como Robert Manne) a la que le había gus-

tado y defendía la película (por muy perturbada o compleja que pareciera) la interpretaba precisamente como un reflejo, una instantánea de lo que el mundo occidental (o al menos la sociedad americana) es realmente hoy en día, con su alienación, humillación, perversidad y miseria. Sí, nuevamente estaba haciendo alarde de la vieja “crítica del realismo”, el bastión de los estetas contra el simplista comentario social.

Más tarde, durante esa misma discusión, saqué a relucir una de mis citas favoritas de los anales de la literatura crítica: el comentario, a fines de la década de 1970, del cineasta y docente Jean-Pierre Gorin, según el cual cada personaje cinematográfico de Rainer Werner Fassbinder era “un encefalograma plano. Cada línea, cada vida es dibujada de manera recta y lisa, y no pasa demasiado tiempo hasta que se derrumba sobre sí misma”. Gorin agregaba: “El problema de Fassbinder es que una vez que ha construido sus primeras ideas visuales ya ha dicho todo. No mantiene nada en reserva a excepción de los obvios golpes deprimentes” (10). Para mí, y a la luz de los comentarios de Gorin, Solondz calificaba como un neo-Fassbinder.

Fuera del aire, Graham Little, otro de los participantes en la discusión, me preguntó educadamente si, dados mis comentarios, no estaba siendo un poco realista a fin de cuentas y a pesar de mis protestas en contra. Y tenía razón: si digo que no me gusta *Felicidad* porque muestra gente dibujada linealmente y que solo puede moverse en una dirección —hacia abajo—, y si públicamente expreso que prefiero las películas en las cuales los personajes demuestran más vida, locura y resistencia, ello es, fundamentalmente, porque tengo en mi cabeza y en mi corazón cierta imagen del mundo que quiero ver expresada en la pantalla, así sea porque pienso que el mundo funciona de esa manera, o porque así es como desearía que funcionara. Y creo que muchas de nuestras más intensas reacciones de amor u odio hacia las películas tienen que ver con eso. Tal vez Barbra Streisand tenía razón, a fin de cuentas, cuando afirmaba en *El espejo tiene dos caras* (1996) que “las opiniones académicas son puramente subjetivas”.

El proceso proyectivo ayuda a explicar por qué la ofensa es una postura tan preponderante dentro de la crítica. Sin embargo, no creo que sea una excusa para todos los crímenes contra la razón cometidos por los Críticos Ofendidos en el contexto actual, y tampoco creo que le dé validez a cualquier viejo comentario social. La crítica antirrealista nos ayudó un poco, pero a la vez generó sus propios problemas: actualmente, la postura principista de separar al cine de la realidad es tan molesta e insatisfactoria como la tendencia sociológica a confundirlos.

En cierto sentido, muchos de los críticos y ▶

Artefactos Mediáticos  
Volumen Dos, de aquí  
para allá: *The Matrix*  
(1999), *Romance* (1999)  
y la serie televisiva *Los  
expedientes secretos X*



cinéfilos de la actualidad se las han arreglado para, inadvertidamente, volver a dar el mismo paso hacia atrás que dio François Truffaut hace cuarenta años, cuando dejó de creer (como crítico) que “todo buen film debe expresar simultáneamente una idea sobre el mundo y una idea sobre el cine”, y adoptó la mucho más simple fe (como director) de que las películas solo deben “vibrar” con la alegría o la agonía de “hacer cine”, un credo que influyó profundamente en la Nouvelle Vague y en todos los movimientos cinematográficos posmodernos subsecuentes creados a su joven imagen y semejanza. (11)

¿Cómo salir de este callejón sin salida? Sin dudas, debe hacerse un esfuerzo por volver a conciliar la forma y el contenido en alguna clase de matrimonio, aunque más no sea un matrimonio progresivo, en algo un poco más grande e importante que “la forma encuentra el contenido”; recuperar esa “idea del cine” recombinada con la “idea del mundo”, por muy distintas que sean esas ideas. Y junto a todo eso, un sentido del drama intrincado, psíquico, de vida y muerte que subyace en cualquier evaluación de un film, no importa cuán objetiva parezca.

En lugar de separar la forma del contenido, la idea del cine de la idea del mundo, sugiero que consideremos la categoría de sensibilidad; la sensibilidad de un film u obra de arte, que es siempre individual para un objeto estético particular, aunque invariablemente incorpora una miríada de impulsos, convenciones y tradiciones que a su vez traen consigo el bagaje de sus propias historias.

Cuando se reacciona frente a una película, se reacciona frente a su totalidad, al conjunto de la forma y el contenido; de la misma manera se reacciona con la totalidad del ser, el cuerpo y la mente, las emociones y la historia personal combinadas. Todo lo que se encuentre en la categoría de “elemento formal” dentro de un film, todos los elementos considerados erróneamente por encima o por debajo del guión –los colores, los ritmos, la sensación del sonido y su ambiente, la elección de la música, la manera característica y particular en la que la gente es filmada y los gestos e incidentes transmitidos, las formas de la estructura narrativa– disparan en nosotros sensaciones intensas de agrado y desagrado, ligadas a todos los complejos meca-

nismos de deseo y defensa. Esta intensidad es completamente personal y completamente cultural, todo al mismo tiempo; es caprichosa y también histórica.

En lugar de reducir un film a una serie de ejes insignificantes –personajes, estereotipos, giros argumentales, “mensajes”– y de juzgarlos según una serie de sentencias políticas, es posible argumentar, políticamente, desde la sensibilidad y acerca de la sensibilidad. Y todo ello sin la necesidad de caer en la ligeramente elitista trampa literaria de poner el énfasis en la intencionalidad artística, la ironía dramática, la atmósfera sugerente o el punto de vista camuflado del autor. La sensibilidad abarca todo eso, pero además se relaciona con la sensación inmediata y superficial de una obra, ese “erotismo del arte” al que Susan Sontag nos recomienda prestar atención en un nivel “más allá de la interpretación”. Muchas veces, nuestra reacción más visceral hacia un film –esa sensación arrolladora de que algo es intensamente cierto, o irremediamente falso– es en realidad un más que razonable punto de partida (siempre y cuando no se despliegue como un absoluto o como un punto de congelamiento), ya que surge de la formación política y personal que denomino “sensibilidad”.

¿Cómo puede una categoría como la sensibilidad ayudarnos a navegar sobre esa división entre el cine como un mundo y el mundo real? De hecho, la sensibilidad tiene mucho y todo que ver con la realidad, en especial con la realidad de las expresiones culturales, de los estilos e idiomas que encarnan las actitudes, valores y estilos de vida. Mantengo mi desagrado por *Felicidad*, por ejemplo, pero ya no porque quiera atacar a los supuestos “realistas”, sino porque me di cuenta de que realmente detesto la sensibilidad de ese film, su mezcla de superioridad tonta, crueldad casual y humor nihilista. Y también detesto, dentro de lo anterior, la perezosa y poco inspirada narrativa de Solondz; y su esquemático e inerte acercamiento a un estilo cinematográfico refuerza la desolación superficial de su visión. No creo que Solondz vea el mundo como es realmente, y tampoco creo que yo vea el mundo como realmente es; pero sí creo que debería haber una oportunidad para enfrentar y discutir estas distintas visiones especulativas.

*La vida es bella* presenta otra interesante *cause célèbre*. Dudo que sea posible argumentar en contra de este film desde la posición *a priori* de que una comedia sobre el Holocausto –incluso una representación convencional o descriptiva del Holocausto– es una imposibilidad ontológica, o un travestimiento cultural. La historia del cine popular, y de la cultura popular en general, nos muestra que cualquier forma –la comedia del absurdo, el cine de horror de explotación, la ficción *pulp-trash*, la parodia de mal gusto– puede ser (y probablemente será) aplicable a los acontecimientos de nuestra historia colectiva en la vida real; y que toda clase de improbables ideas pueden generarse a partir de estos bizarros experimentos. Para mí, *La vida es bella* expresa muy poca cosa –con su desesperada determinación por mantener a la estrella y el chico en primer término todo el tiempo, incluso dentro del campo de concentración–, pero tampoco me pondría en la posición retórica de “no admitir” el film, como lo hicieron algunos espectadores ofendidos.

Algo similar ocurrió con las reacciones de ofensa provocadas por *La lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993): ¿cómo es posible que alguien transforme el Holocausto en una espectacular y voyeurística película de Hollywood de gran presupuesto, y la centre en un héroe santo salvador de vidas? Bueno, aquí tenemos un claro caso de moralismo ofendido, de suposiciones a la defensiva, incluso antes de ingresar en el mundo de la película. Me resultó mucho más interesante la postura de Camille Nevers, crítica de *Cahiers du cinéma* –en su contribución al dossier “*La lista de Schindler*: ¿más allá de la discusión?”–, cuando deslizó la idea de que es bueno que Hollywood produzca películas sobre el Holocausto, films de gran espectáculo y thrillers como *La lista de Schindler*, porque producen un intenso y expresionista “miedo ficcionalizado” en el cual “el suspenso es igual al miedo a la muerte, un fantasma de la muerte”. (12) Según esta propuesta, las técnicas de suspenso hitchcockianas pueden ofrecer una artísticamente cierta y válida insinuación de pavor (tanto personal como histórica) que nos ayude a apreciar la enormidad e importancia del terror real. Gracias a mi encuentro con la salvaje especulación de Nevers, sigo considerando cierto



episodio de *Los expedientes secretos X* –acerca del descubrimiento de cadáveres alienígenas en un laboratorio experimental abandonado– como la más grande e interesante contribución de la cultura popular a la reflexión artística e intelectual sobre el Holocausto.

El crítico de arte norteamericano Dave Hickey ofrece un rico resumen de lo que significa relacionar los trabajos culturales de manera completa y simultánea como forma y contenido, sensibilidad e ideología. Un estudiando capítulo de su *Air Guitar: Essays on Art and Democracy* relata la historia de cómo, mientras era un alumno primario en los años cincuenta, el autor fue entrevistado por un investigador sociológico que intentaba probar, a cualquier costo, los perniciosos efectos ideológicos de los dibujos animados (el Pato Lucas, Tom y Jerry) sobre los niños; y de cuán traicionado se sintió Hickey, como niño, luego de esta experiencia en manos de la autoridad institucionalizada. En el texto él habla tanto por el adulto que ahora es como por el niño que alguna vez fue, y afirma que los dibujos animados trabajaban en dos niveles para los niños que disfrutaban de ellos: “Los intimidados, abusados y traicionados niños de la Santa Monica Elementary, a comienzos de la década de 1950, sin el beneficio de Lacan o Lukács, se las arreglaban para comprender un axioma de la representación que todavía se les escapa a los graduados en estudios culturales; a saber, el hecho de que hay una enorme y por lo general dialéctica diferencia entre lo que deseamos ver y lo que deseamos ver representado, que las respuestas provocadas por las representaciones son absolutamente dependientes de su estatus como representaciones y de nuestro conocimiento de la diferencia entre realidad y representación”. (13)

El breve pero profundo libro de Hickey *The Invisible Dragon: Four Essays on Beauty* se cruza en más de un punto con nuestro régimen actual de ofensa crítica. Hickey detesta la manera en la que nuestras instituciones artísticas –no solo las grandes galerías públicas, sino también la cultura de los espacios de arte pequeños y alternativos subsidiados por el gobierno– consiguieron hacer del arte y sus efectos algo sensato, burocratizarlo, transformarlo en algo que es, ante todo,

“bueno para usted”, saludable, educativo y edificante. A su vez, este código de bien cultural y estético siempre se enlaza con lo que Hickey llama sarcásticamente la “más alta política de la expresión”, un “canon puritano de los atractivos visuales desposado con la institución terapéutica”. Estos pensamientos encuentran un eco en la crítica cinematográfica de Willemen, quien celebra el cine más radical, que siempre resulta “contradictorio, nunca puro, inocente o políticamente correcto o incorrecto”. (14)

Hickey describe cómo, cuando la institución artística respalda algunas obras de arte supuestamente escandalosas o transgresoras, efectivamente merma su impacto y significado al separar forma de contenido, estilo de sensibilidad. Toma el ejemplo de las fotografías pornográficas de circulación privada de Robert Mapplethorpe (conocidas como el *Portfolio X*), que fueron reclasificadas por las instituciones como arte propiamente dicho –como trabajos que involucran una segura distancia crítica, un abarcador punto de vista moral, cierto discurso sobre la sociedad y sus tendencias– a partir del momento en el que realmente lograron escandalizar a alguien más allá del cuarto trasero, del confinamiento artístico que anteriormente las había contenido. Hickey escribe: “Pero era la idea de celebración, y no la marginalidad, lo que hacía peligrosas a estas imágenes, y fue justamente su belleza lo que encendió la acusación”. (15)

La belleza de estas imágenes extremadamente explícitas, pornográficas, era persuasiva, argumenta Hickey, y por lo tanto festivas. Y lo que celebraban, sin ninguna ambigüedad, era su propio contenido. Estas fotografías invitaban a mirar con admiración, a venerar, quizás en última instancia a emular, a unirse a la celebración, o al menos a considerar esto último como una seria posibilidad. No estaban creadas –utilizando el peor cliché de la crítica de arte contemporánea– para “perturbar”, o para provocar un astuto escalofrío respecto del lado perverso, vil u oscuro de la naturaleza humana (como suele decirse de muchos film de horror). Tampoco pueden interpretarse (espero) como laboriosas reflexiones sobre la falta de moral o espiritualidad de nuestra sociedad, que es la manera en la cual algunos comentaristas decidieron leer algunos trabajos contemporáneos profundamente amorales, como *Crash* (David Cronenberg, 1997). Las imágenes de Mapplethorpe nos ofrecen algo para ver, y algo para ver representado, y nos desafían a que unamos ambas cosas en una.

Hickey sugiere que, una vez atraídos por el barroco llamado sadomasoquista de la imagería de Mapplethorpe, “debemos confiar en alguien, rendirnos de alguna manera ante una posición o la otra” (16), aunque sea solo en nuestra imaginación. Tal reacción

puede ayudarnos a escapar del momento defensivo de la ofensa que clasifica todo en blancos y negros, en dualidades morales de bien y mal, en progresistas y reaccionarios. Muchos trabajos culturales, si somos sinceros acerca de su efecto en nosotros, nos ponen en una situación contradictoria, y nos hacen sentir agudamente ambivalentes. Incluso *Showgirls* lo logra.

Confundir las películas con la realidad, en el sentido positivo, puede ser un asunto resbaladizo, un encuentro embarazoso. Porque es solamente a partir del momento en que dejamos que algo nos conmueva –de una manera perturbadora más que tranquilizadora– cuando nuestras sensibilidades pueden cambiar, adaptarse y crecer. Y cuando hablamos de nuestros precarios y preciosos fundamentos como individuos –o como ciudadanos– nuestras sensibilidades son casi todo lo que tenemos. ▣

© Senses of Cinema 2000

Traducción: Diego Brodersen

(1) *Finding a Form*, William H. Gass, Ithaca, Cornell University Press, 1996, p. 289.

(2) *The Week in Film*, Adrian Martin, ABC Radio National, 28 de octubre de 1995.

(3) *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Stanley Cavell, Chicago, The University of Chicago Press, 1996, p. 36. El contexto en el que aparece el término es la respuesta de Cavell a una crítica a su trabajo (y a su “tendencia emersoniana”) elaborada por Tania Modleski:

“¿Cómo puede ayudar a la causa de las mujeres, o a cualquier otra emancipación, el escuchar, por ejemplo, a Emerson el tiempo suficiente para encontrar una interpretación beneficiosa de lo que dice?”.

(4) *Sixth Form Film Teaching in Hong Kong*, Sam Rohdie, *Metro Education* N° 4, 1995, p. 5. Véase también un comentario de Meaghan Morris sobre este ensayo en “Learning from Bruce Lee: Pedagogy and Political Correctness in Martial Arts Cinema”, *Metro* N° 117, 1998, pp. 6-15.

(5) *Going Home: Once Were Warriors*, Geoff Mayer, *Metro* N° 101, 1995, p. 6.

(6) “Letters”, Sylvia Lawson, *Modern Times* (Australia), agosto de 1992, p. 14.

(7) “Letter”, Paul Willemen, *Screen*, vol. 25, N° 1, enero-febrero de 1984, pp. 82-83.

(8) “Sixth Form Film Teaching”, Rohdie, p. 11.

(9) Cf. Willemen, *Looks and Frictions: Essays in Cultural Studies and Film Theory*, Londres, British Film Institute, y Bloomington, Indiana University Press, 1994, especialmente el capítulo 12.

(10) Jean-Pierre Gorin citado en “From Caligari to Hitler”, Raymond Durgnat, *Film Comment*, julio-agosto de 1980, p. 67.

(11) Cf. Charles Tesson, “Idée du cinéma, idée du monde: André Bazin et la Nouvelle Vague”, *Nouvelle Vague: une légende en question*, *Cahiers du cinéma hors-série*, 1999, pp. 8-13.

(12) “*Schindler’s List: One + One*”, Camille Nevers, *Cahiers du cinéma* N° 478, abril de 1994, p. 53.

(13) *Air Guitar: Essays on Art and Democracy*, Dave Hickey, Los Angeles, Art Issues Press, 1997, p. 48.

(14) “*Passion 3*”, Paul Willemen, *Framework* N° 21, verano de 1983, p. 6.

(15) *The Invisible Dragon: Four Essays on Beauty*, Dave Hickey, Los Angeles, Art Issues Press, 1993, p. 22.

(16) *Ibid.*, p. 34.

# El cine de los caminos cruzados

Durante agosto, la Sala Lugones fue el escenario de una verdadera ceremonia. Allí se pudo ver una parte importante de la fundamental (y en general poco accesible) obra de Mizoguchi y constatar su mítica dimensión magistral. **por EDUARDO A. RUSSO**



*En tu guión debes incluir todo lo concerniente al hombre; lo que permanece, lo que cambia, su condición social, lo bueno y lo miserable.*

*Pero es preciso que sea bello.*

Kenji Mizoguchi

(a su guionista Yoshikata Yoda)

## ENTRE REVISIONES Y DESCUBRIMIENTOS.

Presentar aquí a Kenji Mizoguchi (1889-1956) resultaría en cierto modo redundante. No hace mucho –en el número 95 de *El Amante*, febrero de 2000– dedicamos un extenso texto a presentar su biografía y algunos lineamientos esenciales de su cine, con la excusa de una crítica del lanzamiento en el video local de *Los leales 47 ronin*. Por otra parte, darlo por presentado también resulta algo injusto, ya que el artista es todavía entre nosotros alguien cuyo acceso se presenta muy problemático y fragmentario. El reciente ciclo organizado por la Cinemateca en la Sala Lugones permitió, no obstante, reducir la brecha; entre el 7 y el 19 de agosto se proyectaron 12 de sus películas. Un acontecimiento histórico, si consideramos que solo dos de ellas –*La vida de O'Haru* (1952) y *Ugetsu* (1953)– podían verse esporádicamente en salas, y junto con ellas unas pocas más están disponibles en edición video. Aunque distante de ser completo, el ciclo configuró una muestra representativa de su producción, en un arco que fue desde *Elegía de Osaka* (1936), film que usualmente es conside-

rado su primera obra característica, hasta *Calle de la vergüenza* (1956), concluida poco antes de su muerte en ese mismo año. A los títulos citados, la retrospectiva sumó *Hermanas de Gion* (1936); *La historia del último crisantemo* (1939); *Los leales 47 ronin –parte I y II–* (1941-42); *Una geisha* (1953); *La vida de O'Haru* (1952); *Ugetsu* (1953); *Sansho, el gobernador* (1954); *Amantes crucificados, una historia de Chikamatsu* (1954) y *Princesa Yang Kwei Fei* (1955). A pesar de estar muy distante de la totalidad de películas de Mizoguchi hoy conservadas –unas 30– y de que en el conjunto faltaron algunas consideradas entre sus obras mayores, como *Cinco mujeres en torno a Utamaro* (1946) y *La honorable señora Oyu* (1951), la muestra fue altamente representativa de su trayectoria y permitió, a la vez de corroborar esa dimensión magistral, trazar algunas conjeturas y revisar conceptos largamente instalados sobre su cine.

**LA MISTICA DE LA PUESTA EN ESCENA.** Los enunciados laudatorios de los que varias generaciones cinéfilas se nutrieron en su imagen de Mizoguchi estuvieron amparados, al menos en su formulación, en lo que puede denominarse una mística de la puesta en escena. Considerando que su obra es una de las mayores manifestaciones de esta instancia formadora del cine, por lo común el reconocimiento de la maestría fue unido a la contemplación extática de sus films como ►



*Sansho, el gobernador*  
(1954): obra clave del  
comienzo del fin de una  
carrera única



A la izquierda: *Mi geisha*, uno de los films menos conocidos del realizador. Página siguiente: *La calle de la vergüenza*, última película de Mizoguchi, y *La princesa Yang Kwai Fei*, su primera obra en color

objetos revelatorios, al borde de lo inefable, muestra de una otredad mayúscula que remitiría a la esencial condición japonesa –presuntamente radical e incontaminada– de su estilo y visión del mundo. Nada más pernicioso para una comprensión cabal de Mizoguchi que esta reducción de su puesta en escena a un factor misterioso, celebrado pero frecuentemente no analizado más allá de la descripción técnica y presuntas relaciones con esotéricas cualidades.

Lo que tradicionalmente se designó como un estilo Mizoguchi se ha basado, fundamentalmente, en su respeto de la consigna: “una acción, un corte”. La renuencia a analizar los sucesos en varios planos pareció consustancial a su manejo del tiempo, donde precisos movimientos de cámara describen el espacio y muestran u ocultan porciones decisivas de lo que pasa en la pantalla mediante el desencuadre. A la vez, el uso de elementos separadores entre los sujetos de la acción y el punto de vista, unidos a una explotación decidida de la profundidad de campo, hace que en los momentos cruciales de sus films el espacio cinematográfico se habite, por parte del espectador, de una manera atípica, consciente a la vez del valor pictórico de la imagen y el efecto de inmersión que la disposición de esos lugares convoca. Por otro lado, la renuncia a los poderes del primer plano, vigente en películas donde plantea ese sistema al extremo como *La historia del último crisantemo* o *Los leales 47 ronin*, hizo a muchos pensar que el estilo Mizoguchi fue básicamente originado en valores ancestrales de la estética japonesa –el teatro kabuki y el arte de marionetas *jōruri* o

*bunraku*, la estampa *ukiyo*– y llegó a su punto culminante en la etapa de su carrera anterior a la guerra. Luego, en los 50, muchos argumentan que este fue deteriorándose en academicismos y concesiones a la planificación clásica del cine occidental. Desde esta perspectiva, habría un Mizoguchi destilando su idea del cine en forma más pura desde *Elegía de Osaka* hasta *Los 47 ronin*, y luego cediendo, por desgaste o –arguyen los más severos– por simple oportunismo ante un lenguaje más “actualizado”.

Es interesante observar que, a los promotores de la mística de la puesta, se agregó desde los 70 –en una segunda ola de lecturas de su cine, entre las que fue clave la del muy atendido Noël Burch– una generación de críticos que lo descifraron en clave modernista. Para ellos, las maniobras formales de Mizoguchi fueron la oportunidad para desarrollar un modelo alternativo a la planificación de tiempo y espacio del cine de Hollywood. Desde este ángulo, la evolución de su cine en los 50 sería un retroceso hacia las fórmulas de un modo de representación hegemónico. Pero recorriendo la continuidad de los veinte años de cine mizoguchiano, lo que crece es la evidencia de un conflicto constitutivo de su obra: no dos Mizoguchi, sino un mundo dividido entre dos orientaciones en combate, dos caminos que insisten en cruzarse.

**COMPROBACIONES, SORPRESAS, CONJETURAS.** *Elegía de Osaka* y *Hermanas de Gion* fueron, luego de las más de veinte películas que había filmado hasta ese momento, el punto de partida de lo que Mizoguchi consideró como una mirada propia

sobre un universo que le era muy cercano, el del *ukiyo*, el riesgoso “mundo del goce efímero”. Hacia 1936, sorprende la casi nula utilización de planos de acercamiento. En algunas secuencias, largos y complejos planos preparan el terreno de lo que sería la manifestación más rotunda de ese estilo visual, a partir de la impresionante *La historia del último crisantemo*. Ahora bien: en este movimiento, Mizoguchi, lejos de apartarse del cine americano, parece más bien sintetizar la cultura del grabado japonés (como lo demuestra Donald Kiriara en *Patterns of Time: Mizoguchi and the 30s*) con el encuadre de maestros como Joseph von Sternberg, del que era confeso admirador –al igual que lo fue de King Vidor, otro monumental artista del espacio cinematográfico– y a quien llegó a conocer personalmente. A lo largo de los años, también se manifestó íntimo conocedor del cine de John Ford e interesado por los planos profundos de William Wyler.

Temáticamente, los films citados muestran claramente ese núcleo mizoguchiano que se anuda en torno de figuras femeninas. Sus connacionales lo consideraron desde entonces como *feminisuto* (feminista), aunque el término japonés describe más una tendencia a la celebración –y hasta la idolatría– de la mujer antes que a la promoción de sus derechos. La mujer en Mizoguchi asume tres figuras fundamentales: la princesa, la prostituta y la sacerdotisa. La primera es aquella de procedencia aristocrática y condenada a la caída, vista como prostitución o miseria. La segunda es una rebelde que debe ganarse dolorosamente la vida y promueve una protesta individual que por lo general no lleva a salida alguna. Respecto de la tercera –acaso la más fascinante para Mizoguchi– es aquella que ama a un hombre hasta el autosacrificio, convirtiéndose en su guía o hasta salvadora. Si *Elegía...* y *Hermanas* examinan la primera forma, *La historia...* explora la tercera acaso de modo insuperado. En cuanto a la segun-



da modalidad, la manifestación suprema de esta figura en su cine es tal vez *La princesa Yang Kwei Fei*.

**MIZOGUCHI O LA AMBIVALENCIA.** En nuestro artículo de *EA 95*, hicimos referencia a la prolongada –y errónea– querrela entre facciones pro Mizoguchi y pro Kurosawa en la generación crítica que intentó procesar el impacto del cine japonés en Occidente durante los 50. Tal vez sea oportunidad de ensayar algo más al respecto, con la inclusión de un tercero no aludido en aquel momento. En su imprescindible *Japanese Cinema*, Donald Ritchie propone entender a Mizoguchi como el vértice de un triángulo, en el que los restantes serían Akira Kurosawa y Yasujiro Ozu. El argumento es el siguiente: si instalamos a esta suerte de tríada mayor del cine japonés, resulta que en el extremo más tradicionalista –decir “a la derecha” podría cargar la ubicación con una connotación inadecuada– estaría Ozu, con la consciente autorrestricción de su estilo y su universo signado por la nostalgia de un orden familiar y la crónica de su resquebrajamiento. A la “izquierda” estaría Kurosawa, con su humanismo y la atención a la individuación moderna como rasgo revolucionario, junto a un estilo atento a la incorporación de recursos novedosos, afín a la apropiación y la experimentación constante. En el tercer vértice, y en cierto modo en el medio, queda Mizoguchi: entre la tradición y la innovación. Entre Oriente y Occidente, más que Kurosawa, de quien la apropiación –de fuentes, de procedimientos– resulta una maniobra constitutivamente japonesa (cf. nuestro artículo sobre su cine, “Paisaje después de la lluvia”, en *EA 80*). Mizoguchi representa un caso tal vez único en el cine japonés por la riqueza del balance entre lo tradicional y lo contemporáneo, entre estilos orientales y occidentales, tanto en lo visual como –lo que siempre nos resulta algo menos evidente en el cine, hasta que nos dedicamos a percibirlo– en lo acús-

tico. Escuchar a Mizoguchi es la puerta a memorables revelaciones, como ocurre en el caso de *Amantes crucificados* o en su último film, *Calle de la vergüenza*. En el primero, los efectos de los instrumentos musicales que acompañan a las performances de kabuki reemplazan los sonidos realistas, con resultados que a la vez bordean lo experimental, y evocadores de códigos tradicionales. En cuanto al segundo, la música de inspiración contemporánea compuesta por Toshiro Mayuzumi –en la que se destacan las ondas crispantes del legendario The-remín, el abuelo de los instrumentos electrónicos– construye un clima de angustia y malestar que hace de esa despedida filmica un manifiesto mayor sobre la alienación y un retorno a sus *keiko eiga* (films de protesta) de los 30.

Algo que no frecuentemente se ha destacado en la recepción crítica de su cine es que en el mismo trío de obras mayores de los primeros 50: *Vida de O'Haru*, *Ugetsu* y *Sansho, el gobernador*, la confrontación de estilos es parte de su estructura. Incluso *Ugetsu*, vista en el conjunto, crece en excepcionalidad por sus cruzamientos de historias y su ambiente sobrenatural. El clima mítico se sostiene –aunque a partir del exotismo histórico, ya que está ambientada en la China del siglo VIII– en *La princesa Yang Kwei Fei*, uno de sus dos films rodados con el sistema Daieicolor (la restante es *El héroe sacrilego*, ausente en este ciclo) y en *Sansho, el gobernador*, con su lejano siglo XI.

**LOS CAMINOS FLUCTUANTES.** En nuestro anterior artículo aludimos, desde el mismo título, a la cualidad *shibui* –elegancia pausada– que el cine mizoguchiano manifiesta como rasgo característico en sus obras más logradas. A lo largo del ciclo, se pudo comprobar el peso de las modalidades por las que ese estilo se hizo efectivo, más allá de tendencias divergentes y a menudo en conflicto *dentro* de sus películas. Emergió a la vez otra marca de Mizoguchi, acaso más

desconcertante para el espectador contemporáneo, y que hace a cómo habitar un film e involucrar a los espectadores con la presencia y el destino de sus personajes. La de Mizoguchi es una de las obras más plenamente instaladas en el mundo del melodrama de la historia del cine, y enfrenta al espectador con el estado de tensión constante padecida por sus héroes y heroínas. Se ha objetado la construcción enrarecida de sus ficciones, las elipsis audaces justo en los momentos en que parecería advenir la máxima intensidad dramática, o la fragilidad de los estados de sus criaturas. En ese sentido, al carácter *shibui* debe agregarse la inclinación por lo que el crítico japonés Tadao Sato ha postulado como “postura inestable”. Las películas de Mizoguchi no buscan delinear una tesis terminante –a pesar de plantear denuncias siempre problemáticas– ni se prestan fácilmente a la sinopsis precisa, ni arman dramas de construcción férrea. Son más la crónica de un proceso que la edificación de un estado. Cuando parecen arribar a cierto sentido, se deslizan hacia otro. Uno de los mayores especialistas en su cine, Dudley Andrew, lo puso de esta manera: sus películas no son objetos a ser observados, sino actos significativos, sucesos que ponen en movimiento la respuesta del espectador. La relación que el cine de Mizoguchi propone, en última instancia, consiste –y allí reside su íntima originalidad– no tanto en una identificación con los personajes y sus desventuras, sino que asistimos a ellas en una posición que emociona al mismo tiempo que reclama interpretación, como convoca en *Calle de la vergüenza* el enigmático primer plano de la niña prostituta que cierra su filmografía. Un doble movimiento que se aleja tanto de la identificación al modo occidental como del distanciamiento que algunos han considerado occidental, y otros el prototipo del modernismo: así enriquece nuestra experiencia y nos asoma al misterio que no deja de renovar el interrogante y hace revisitarse ese mundo que se ensancha a cada mirada. ▀



Tuyo es mi corazón



Un día en Nueva York



El navegante

## OTRAS 100 MEJORES DEL CINE AMERICANO

# Listados, cánones y otras yerbas

Nuestro especialista en el Hollywood clásico se enfrenta a las 100 mejores películas del American Film Institute y también a la lista de Jonathan Rosenbaum, para ofrecer su propio canon privado. Y aquí elige un centenar de films en el que no entra ni un solo título de los canonizados anteriormente, cantidad que, dice, podría ampliar al doble sin siquiera despeinar sus canas.

por **JORGE GARCIA**

*Cuando voy ahora a la cancha las cosas que veo ya las vi antes, pero tengo que decir también que antes veía cosas que ahora no las veo.* Adolfo Pedernera, 1990

La cita —un prodigio de síntesis en su aparente tautología, pergeñada por alguien que nunca se caracterizó por su poder de síntesis— que encabeza esta nota no es antojadiza. Pedernera está hablando de fútbol, pero lo que dice es perfectamente aplicable al cine de estos días y muy en particular al cine norteamericano. (Por otra parte, como cinéfilo y futbolero, creo que desde hace tiempo en ambos terrenos se desarrollan situaciones paralelas, que de manera muy simplista podrían caracterizarse como un desmesurado desarrollo de la tecnología —en el fútbol expresada en el crecimiento de todo aquello que tiene que ver con la preparación física— en detrimento de la creatividad y la imaginación.)

La reciente lectura de *Las guerras del cine*, el libro de Jonathan Rosenbaum editado por el Buenos Aires III Festival Internacional de Cine Independiente, que se comentó en las páginas de esta revista, y en particular el capítulo dedicado a cuestionar la lista del American Film Institute de “las 100 mejores películas norteamericanas de todos los tiempos” —en el cual Rosenbaum presenta cien películas alternativas—, me motivan a terciar en el asunto. Como ferviente y apasionado defensor del llamado cine clásico

de Hollywood, a la vez que intransigente detractor —con las esperables honrosas excepciones— del cine norteamericano que se hace en estos días, voy a dar rienda suelta a mi manía por la enumeración y presentar mi propia lista de películas, a las que llamaría predilectas, que no tal vez mejores, de esa cinematografía.

Desde luego que no cabe otra actitud que la del acuerdo con Rosenbaum en cuanto a su cuestionamiento de la lista propuesta por el American Film Institute en 1998, un compendio esporádicamente acertado, en la mayoría de las ocasiones torpe y siempre previsible en cuanto a los títulos elegidos, entre los cuales hay por cierto cinco films de origen inglés. No se trata de que las películas elegidas sean en su totalidad malas (1) —aunque hay varias que ciertamente lo son—, sino del criterio utilizado para la elección, que parece haberse guiado por el éxito comercial y la cantidad de premios obtenidos por los films antes que por sus valores estéticos. Desde ya que algunos de los títulos incluidos no los colocaría ni entre los 10.000 mejores films americanos, y me producen la misma reacción de ahogo que a Rosenbaum, aunque debo decir que también siento esa sensación al leer que JR considera, dentro de la filmografía de Scorsese, a la insostenible *Kundun* superior a *Toro salvaje*. De todos modos, hasta el academicismo del AFI parece haber tomado conciencia de la decadencia del cine americano en las últi-



Héroes olvidados



Tener y no tener

mas décadas, ya que hay muy pocas películas de los ochenta y los noventa en su insulso listado. A propósito de este tema, una rápida evaluación podría atribuir esa crisis a la carencia de auténticos directores noveles audaces y/o provocativos en los últimos años (lo que es cierto), pero es indudable que la razón también hay que buscarla en la degradación de la llamada "producción media", esos films de segunda línea que cimentaron durante décadas el prestigio y el éxito del cine norteamericano, que hoy son productos de casi imposible digestión para el espectador mínimamente exigente. Mucho más interesante que la soporífera acumulación de títulos del AFI es la lista alternativa de Rosenbaum, aunque, para mi inicial sorpresa (o no tanta, ya que tengo la sensación de que mi valoración de muchos directores norteamericanos no tiene muchos puntos de contacto con la suya), solo coincido con la cuarta parte de la misma, (2) e incluye algunos films –no demasiados– que ni ebrio ni dormido se me ocurriría colocar en mi listado. Más allá de las eventuales divergencias, es de todos modos una muestra atractiva que da cuenta de manera mucho más acabada de la riqueza y variedad del cine norteamericano, esencialmente expresada en el período que va de 1930 a 1960. En lo que hace a mi propia lista, aunque –como la de Rosenbaum– está basada más en el principio del placer que en el de la importancia histórica, creo que refleja cuáles son mis preferencias (no casualmente más de la mitad de los títulos corresponden a las décadas del cuarenta y cincuenta). Y la señalada preeminencia de lo placentero sobre lo importante se puede apreciar en el hecho de que haya en la lista cuatro películas de diferentes géneros de Don Siegel –todas ellas excelentes–, un director que, a priori, es menos relevante dentro de la historia del cine que Lubitsch, Lang o Minnelli, representados por menos films, así como también aparece mi predilección por algunos realizadores. Además incorporo títulos de directores bizarros y/o no demasiado valorados como Tod Browning, Joseph Lewis, André de

Toth, Jack Arnold, Randal MacDougall, Herk Harvey y Leonard Kastle (los dos últimos, directores de una sola película). Asimismo, reflejando mi poco aprecio por el cine norteamericano de las últimas dos décadas, casi no hay títulos de ese período, y en el caso de los tres de los años noventa, hay uno que, no casualmente, no tuvo distribución comercial. Por último, quiero decir que para mi lista –a diferencia de la lista del AFI, que está presentada en un presunto orden de preferencia, y la de Rosenbaum, realizada en orden alfabético– elegí un criterio cronológico y que, además, no incorporé ninguna de las cuarenta películas comunes con la del AFI y la de Rosenbaum, como una manera de ratificar la riqueza del cine norteamericano clásico en los diversos géneros. Además, ante los seguros cuestionamientos de amigos por las numerosas omisiones, debo decir que no tendría inconveniente, dada la cantidad de títulos valiosos que me quedaron afuera, en confeccionar una segunda lista para reseñar mis 200 películas americanas preferidas. **A**

La lista de Rosenbaum y la del AFI pueden consultarse en [www.chireader.com/movies/](http://www.chireader.com/movies/)

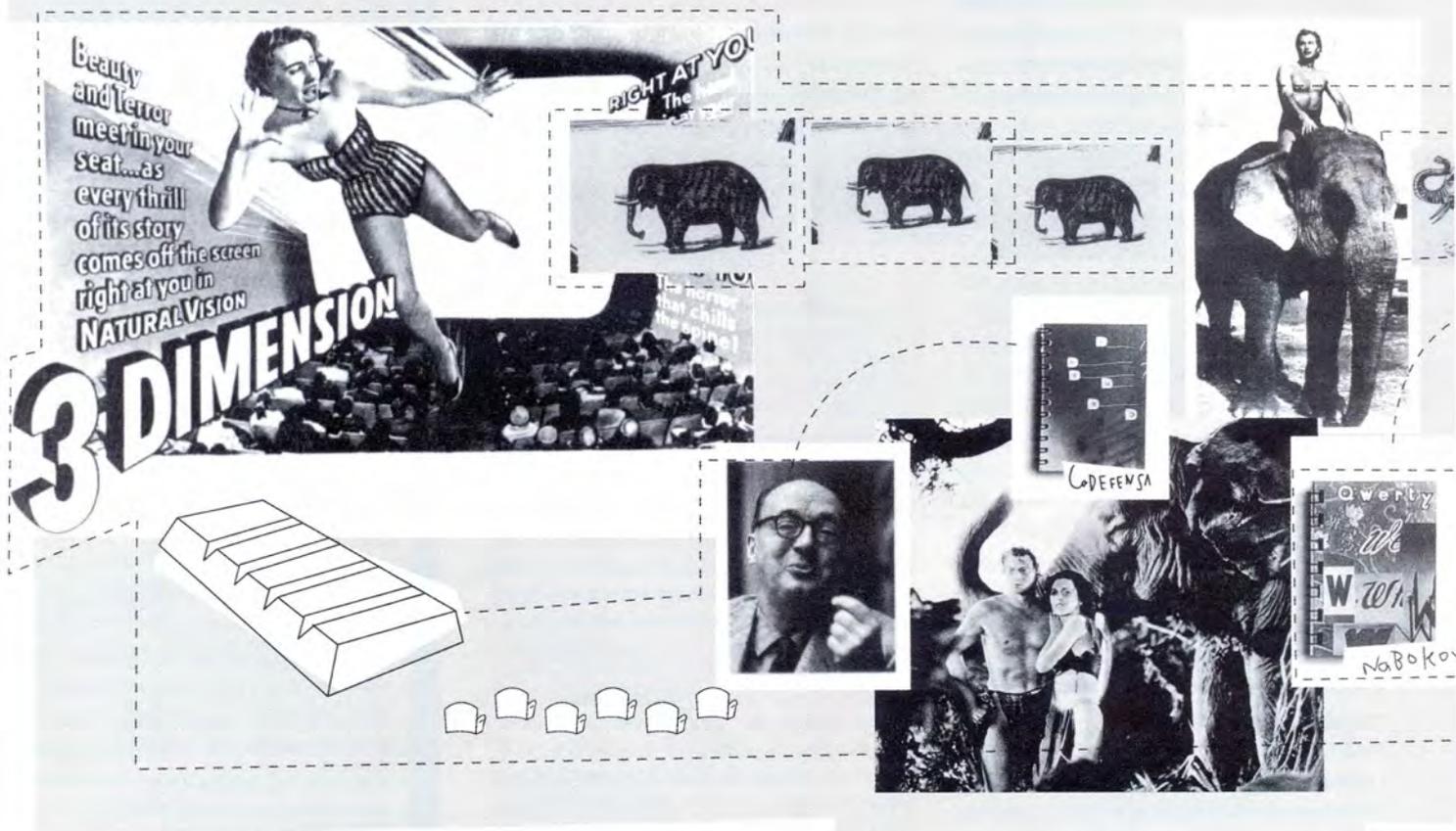
(1) A pesar de su disgusto con la lista del AFI, Rosenbaum asegura que incluiría sin problemas en su propio listado veinticinco películas de la misma. Por mi parte, solo quince de los títulos del AFI podrían formar parte de mi lista (*El ciudadano*, *Cantando bajo la lluvia*, *El ocaso de una vida*, *La malvada*, *Intriga internacional*, *La ventana indiscreta*, *King Kong*, *Vértigo*, *Más corazón que odio*, *Toro salvaje*, *Una Eva y dos Adanes*, *Psicosis*, *El padrino 2*, *Pacto de sangre* y *La adorable revoltosa*), de los cuales los cinco últimos no los comparto con Rosenbaum. (No incluyo aquí los films en los que Rosenbaum coincide con el AFI, para no abrumar al lector.)  
 (2) De la lista de JR, son apenas veinticinco los films que incluiría gustosamente en mi centenar de preferencias (*Amanecer*, *Bésame mortalmente*, *Capricho imperial*, *Cartas de una enamorada*, *Codicia*, *El audaz*, *El gato negro*, *El mundo marcha*, *El profesor chiflado*, *El terror de las chicas*, *Fenómenos*, *Johnny Guitar*, *La mujer pantera*, *La noche del cazador*, *La novia de Frankenstein*, *Los diablos del aire*, *Los muelles de Nueva York*, *Mala mujer*, *Pimpollos rotos*, *Río Bravo*, *Scarface*, *Sherlock Jr.*, *Sombras*, *Un tiro en la noche* y *Wanda*).

- EL NAVEGANTE BUSTER KEATON, 1924
- EL TRIO INFERNAL TOD BROWNING, 1926
- UNDERWORLD JOSEF VON STERNBERG, 1928
- TABU FRIEDRICH MURNAU/ROBERT FLAHERTY, 1930
- EL AMARGO TE DE GENERAL YEN FRANK CAPRA, 1933
- LAS MUÑECAS DEL DIABLO TOD BROWNING, 1936
- LA HISTORIA SE HACE DE NOCHE FRANK BORZAGE, 1937
- LA PICARA PURITANA LEO MCCAREY, 1937
- SOLO VIVIMOS UNA VEZ FRITZ LANG, 1937
- VIVIR PARA GOZAR GEORGE CUKOR, 1937
- TRES CAMARADAS FRANK BORZAGE, 1938
- HEROES OLVIDADOS RAUL WALSH, 1939
- SOLO LOS ANGELES TIENEN ALAS HOWARD HAWKS, 1939
- TORMENTA MORTAL FRANK BORZAGE, 1940
- SI NO AMANECIERA MITCHELL LEISEN, 1941
- SER O NO SER ERNST LUBITSCH, 1942
- EL CABALLERO AUDAZ RAUL WALSH, 1942
- LA SOMBRA DE UNA DUDA ALFRED HITCHCOCK, 1943
- EL DIABLO DIJO NO ERNST LUBITSCH, 1943
- YO CAMINE CON UN ZOMBIE JACQUES TOURNEUR, 1943
- TENER Y NO TENER HOWARD HAWKS, 1944
- QUE EL CIELO LA JUZGUE JOHN STAHL, 1945
- AMOR QUE MATA ROBERT SIODMAK, 1945
- FUIMOS LOS SACRIFICADOS JOHN FORD, 1945
- EL MEDALLON JOHN BRAHM, 1945
- LOS ASESINOS ROBERT SIODMAK, 1946
- PASION DE LOS FUERTES JOHN FORD, 1946
- TUYO ES MI CORAZON ALFRED HITCHCOCK, 1946
- EL EXTRAÑO AMOR DE MARTA IVERS LEWIS MILESTONE, 1946
- EL CALLEJON DE LAS ALMAS PERDIDAS EDMUND GOULDING, 1947
- RETORNO AL PASADO JACQUES TOURNEUR, 1947
- PERSEGUIDO RAUL WALSH, 1947
- NACIDO PARA MATAR ROBERT WISE, 1947
- EL RETRATO DE JENNIE WILLIAM DIETERLE, 1948
- RIO ROJO HOWARD HAWKS, 1948
- ATRAPADOS MAX OPHÜLS, 1948
- UNO CONTRA TODOS KING VIDOR, 1949
- GUN CRAZY JOSEPH LEWIS, 1949
- UN DIA EN NUEVA YORK STANLEY DONEN/GENE KELLY, 1949
- ALMA NEGRA RAUL WALSH, 1949
- MIENTRAS LA CIUDAD DUERME JOHN HUSTON, 1950
- DONDE TERMINA EL CAMINO OTTO PREMINGER, 1950
- WINCHESTER 73 ANTHONY MANN, 1950
- LA MENTIRA CANDENTE MITCHELL LEISEN, 1950
- LA MUERTE EN UN BESO NICHOLAS RAY, 1950
- EL PRECIO DE LA GLORIA JOHN FORD, 1952
- LA MUJER CODICIADA NICHOLAS RAY, 1952
- EL MUNDO EN SUS BRAZOS, RAUL WALSH, 1952
- CAUTIVOS DEL MAL VINCENTE MINNELLI, 1952
- CINCO DEDOS JOSEPH MANKIEWICZ, 1953
- PASION EN LA NIEBLA KING VIDOR, 1953
- LOS SOBORNADOS FRITZ LANG, 1953
- EL RATA SAMUEL FULLER, 1953
- SUBLIME OBSESION DOUGLAS SIRK, 1954
- HOMBRE SIN MAÑANA KING VIDOR, 1955
- SIEMPRE HAY UN DIA FELIZ STANLEY DONEN/GENE KELLY, 1955
- LA ABEJA REINA RANDAL MACDOUGALL, 1955
- EL SECRETO DEL PIRATA FRITZ LANG, 1955
- LA INVASION DE LOS CUERPOS TRASPLANTADOS DON SIEGEL, 1956
- UN GRAN DIA EN LA MAÑANA JACQUES TOURNEUR, 1956
- PALABRAS AL VIENTO DOUGLAS SIRK, 1957
- HOMBRES EN GUERRA ANTHONY MANN, 1957
- EL HOMBRE INCREIBLE JACK ARNOLD, 1957
- LA MENTIRA MALDITA ALEXANDER MACKENDRICK, 1957
- EL TREN DE LAS 3.10 A YUMA DELMER DAVES, 1957
- TIEMPO DE VIVIR, TIEMPO DE MORIR DOUGLAS SIRK, 1958
- DIOS SABE CUANTO AME VINCENTE MINNELLI, 1959
- LA PANDILLA MALDITA ANDRÉ DE TOTH, 1959
- ESTACION COMANCHE BUDD BOETTICHER, 1960
- EL ASCENSO Y CAIDA DE "LEGS" DIAMOND BUDD BOETTICHER, 1960
- VECINOS Y AMANTES RICHARD QUINE, 1960
- EL INFIERNO ES PARA LOS HEROES DON SIEGEL, 1962
- CARNIVAL DE LAS ALMAS HERK HARVEY, 1962
- PISTOLEROS AL ATARDECER SAM PECKINPAH, 1962
- UNDERWORLD USA SAMUEL FULLER, 1962
- ¡HATARI! HOWARD HAWKS, 1962
- LOS PAJAROS ALFRED HITCHCOCK, 1963
- LILITH ROBERT ROSSEN, 1964
- EL ESTRANGULADOR DE BOSTON RICHARD FLEISCHER, 1964
- EL DEPORTE PREDILECTO DEL HOMBRE HOWARD HAWKS, 1964
- POR DINERO CASI TODO BILLY WILDER, 1966
- A SANGRE FRIA RICHARD BROOKS, 1967
- ROSTROS JOHN CASSAVETES, 1968
- SE ALQUILA UNA MODELO JACQUES DEMY, 1969
- EL ULTIMO SECRETO DE SHERLOCK HOLMES BILLY WILDER, 1970
- LOS ASESINOS DE LA LUNA DE MIEL LEONARD KASTLE, 1970
- EL ENGAÑO DON SIEGEL, 1971
- LA ULTIMA PELICULA PETER BOGDANOVICH, 1971
- CIUDAD DORADA JOHN HUSTON, 1972
- CALLES PELIGROSAS MARTIN SCORSESE, 1973
- LA CONVERSACION FRANCIS COPPOLA, 1974
- EL TIRADOR DON SIEGEL, 1976
- FEDORA BILLY WILDER, 1978
- SAINT JACK PETER BOGDANOVICH, 1979
- HONKYTONK MAN CLINT EASTWOOD, 1981
- VICTOR/VICTORIA BLAKE EDWARDS, 1982
- CRIMENES Y PECADOS WOODY ALLEN, 1989
- CRUMB TERRY ZWYGOFF, 1994
- EL FUNERAL ABEL FERRARA, 1996
- EN COMPAÑIA DE HOMBRES NEIL LABUTE, 1997

Vuelven dos clásicos: el nuestro filósofo fue al cineplex y se entretuvo a lo grande con *Alexander* y *Natalia*, película puntualmente aniquilada en otro sector de la revista. El resultado: nuevos chispazos en la relación cine & literatura, impulsados por un curioso lazo que estaría uniendo a Nabokov, Turturro, Emily Watson y *La noche de las narices frías*. **por TOMAS ABRAHAM**

EL AMANTV

# El culo del elefante



No hay como ir al cine de un barrio cercano un domingo a la noche en alegre compañía de mi esposa para ver una amable película. No trago pochoclo porque no me gusta, a mí, veterano ex degustador de helados en cuadraditos, maní de chocolate antes que los plastificara Shot, y pebetes de salame y un par de mandarinas que llevaba mi abuela cuando íbamos al cine Pueyrredón de Flores. De todos modos una salida así es como palomitas de maíz para el espíritu. Lo hago una vez cada dos meses, cuando la cartelera me exige salir de mi casa y apagar el control remoto.

El anuncio de la película que ni sabía cómo se llamaba en la que actúa Turturro me entusiasma porque la novela *La defensa* es de las buenas de Nabokov. De todos modos la relación cine-literatura está lejos de garantizar un placer suplementario al del libro; por el contrario, las más de las veces la irritación nos infla más aún si la pieza literaria fue de nuestro interés y agrado.

Pero esta vez nada me irritó, para sorpresa mía y de los escasos espectadores en la sala, sino que una sana y sonora carcajada se me repitió los últimos minutos de la película. La pasé bomba, por eso quiero transmitirles mi experiencia de felicidad.

Se me habían disipado un poco las imágenes de la novela ya que perteneció a una larga serie de lecturas que el año pasado sobrellevé con altibajos en un estudio sobre Nabokov y su amistad con Edmund Wilson. Pero sí recordaba que junto con *Pnin* y, en menor medida, con *Risa en la oscuridad*, pertenece a una saga expresionista en la obra de Nabokov.

El personaje central de *La defensa* –traducción del original ruso *Zaschita Luzhina*, de 1929–, Luzhin, como los de las otras novelas mencionadas, Albinus y Pnin, tiene el porte y la consistencia del profesor Unrat de *El ángel azul* de Josef von Sternberg –que sí fue una maravillosa conversión cinematográfica de la novela de Heinrich Mann–; es decir, un hombre torpe, desaseado, pringoso, ensimismado, único habitante de un mundo sellado, temeroso de sus semejantes, de encantamientos secretos, a quien un día se le cae la choza vital cuando aparece un aura femenina que lo saca de sí y lo envía a un infierno del que saldrá o muerto o humillado.

Puede haber variantes como en la novela de Kennedy Toole o en esta de Nabokov, pero las líneas de fuerza se reconocen y aprecian en cada nuevo escenario.

Decía que hacer una película de una obra literaria con las alucinaciones de baja intensidad de toda lectura muda constituye una aventura de conversión que pasa por el guión y la adaptación. Leer es imaginar de la mano del autor, nuestro Virgilio, quien nos guía por nuestras profundidades. El cine, por su lado, es un fenómeno alucinatorio de alta intensidad que carece de virgilio ya que inhibe hasta cierto punto nuestra capacidad de pensar, es decir, de imaginar. En el cine vemos, en el libro leemos, no solo varía la energía alucinatoria desplegada –ver los estudios de Imra Rostas, el semiólogo húngaro, en especial su ensayo *Imi ish latoni* (*Escribir y mirar*)–, sino que la exigencia sobre nuestro córtex y los hemisferios correspondientes varía de mayor a menor. Mayor es la exigencia en la lectura al ser un fenómeno menos impresionante.

De ahí ciertas dificultades en las adaptaciones. En el cine hay acción visual y en el libro palabras a descifrar. En la ficción nove-

lada por supuesto que también suceden cosas, pero estas cosas se llaman “hechos”, así los llama la escritora Mary McCarthy, son los datos de la intriga que una novela aporta junto a la composición de los personajes. La misma McCarthy tuvo que soportar el duro traspie de la adaptación al cine de su novela *The Group*, una obra de ficción en la que los dramas de ocho mujeres se suceden hasta un desenlace trágico, y en la que, además, nos informamos sobre la importancia del mundo de las cosas, de los usos domésticos, de la tecnología cotidiana y de los esnobismos culturales de la primera época de Franklin Delano Roosevelt, que llevados a la pantalla nos dan una pichincha clase B que ni resiste la comparación con *Pero es mamá quien manda* protagonizada por Donnah Carroll.

¿Cómo hacer la adaptación de *La defensa* para una película que aquí en nuestro país se nos ocurrió llamar *Alexander y Natalia*? ¿Cuántos intervinieron en la adaptación, el casting, la dirección y la edición del film? ¿Ciento cuatro personas? ¿Seiscientos doce? Nabokov escribió la novela él solo, esa es otra diferencia con el cine.

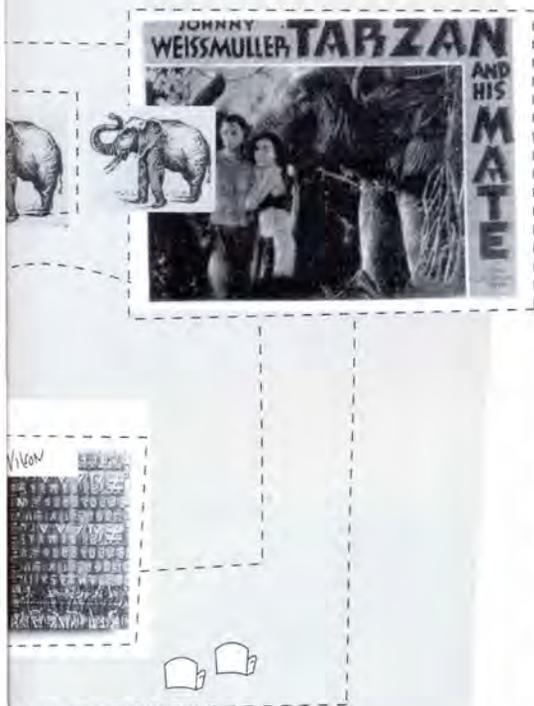
No sabía cómo iba a hacer Turturro para dar el perfil de aquel autista obeso pero me di cuenta de que hacía sus esfuerzos para lograrlo aunque los guionistas se saltaron la gordura. No importa, no voy al cine para constatar si respetaron el libro sino para ver qué hicieron con la historia y estar receptivo a un mundo nuevo y diferente del literario. Y lo obtuve gracias a la sabiduría de la industria cinematográfica, que por algo nos tira los baldes de pochoclos y gases envasados con azúcar y cafeína.

Hasta la mitad de la película la pasé bien porque me encantan los hoteles de fines de siglo en las orillas del lago Di Como, y Turturro con su cara de “¿no la vieron a mi mamá?” no estaba tan mal. Me chocó un poco, eso sí, la expresión de la actriz, que no sé cómo se llama, esa de la película... ¿era noruega? A propósito de Noruega, mejor lo llamo a Noriega...

–¡Hola! ¿Gustavo? Habla Tomás.

–Qué hacés querido...

–Escuchame –hay ruidos de calle que dificultan la comunicación por su celular–, ayer fui al cine a ver *Alexander y Natalia*, esa con Turturro y no sé cómo se llama la actriz, una que me parece haberla visto en una película noruega, de una isla, un faro, no sé...



ILUSTRACIONES MARTA ALMEIDA



## CINENACIONAL.COM

Hace unos años se publicó *Un diccionario de films argentinos*. Sus autores, Raúl Manrupe y Alejandra Portela, habían creado no solo uno de los libros más importantes y necesarios sobre cine argentino, sino también un entretenimiento ilimitado para cinéfilos. Ahora Cinenacional.com ocupa un lugar parecido en internet. El libro de Manrupe y Portela es irremplazable pero carece de una característica privativa de internet: el "linkeado". Este IMDB argentino (más pequeño y más confiable) es un vicio. Sus funciones son varias, y la de entretener es una de ellas. Cualquier excusa referida al cine o la televisión sirve para buscar filmografías insólitas y descubrir datos sorprendentes. La página está en continuo crecimiento y su columna vertebral son las fichas técnicas de todas las películas argentinas sonoras. Poco a poco se van agregando sinopsis y biografías. Además, incluye las críticas de todos los estrenos nacionales, y de algunos más viejos, aunque pocos; notas de actualidad con opiniones definidas y siempre firmadas, y además el gracioso juego *Todos los caminos conducen a Ulises Dumont*, una versión argentina del famoso juego norteamericano *A seis pasos de Kevin Bacon*.

Este esfuerzo titánico que contribuye al conocimiento de nuestro cine está hecho a pulmón, y su desarrollo y perfeccionamiento dependen del apoyo que reciba Cinenacional.com. Los lectores han hecho su aporte, y a cualquiera que le interesa mínimamente saber algo de cine argentino la página le resulta una fiesta. Las fotos que acompañan las filmografías permiten asociar rostros muy conocidos con sus nombres. Por ejemplo: acabo de poner el canal Volver y al mismo tiempo abro la página de Cinenacional.com. Pongo el Manrupe-Portela al lado de la computadora (bah, siempre está ahí). Justo está empezando una película. La dirige Agustín Navarro pero no vi el título (esto es real, no estoy inventando). No es una película difícil, se trata de *Una jaula no tiene secretos* (aquella en la que, un 31 de diciembre, un grupo de personas se quedan atrapadas en un ascensor). Pero no recordaba el nombre del director ni sabía que era uno de los dos films que hizo en Argentina. Olmedo es el ascensorista de la película. En el Manrupe-Portela leo los fragmentos de críticas y la opinión de los autores. En Cinenacional.com veo la ficha técnica. Elijo un nombre del elenco, el último: Carlos Pamplona.



Trabajó en pocas películas. Entre ellas, *El salame*. Entro. La dirigió Fernando Siro, pero hoy no quiero meterme por ahí. Así que leo los nombres del elenco de *El salame*. Entro por Juan Carlos Galván. Doble clic en *Invasión*, de Hugo Santiago. De Siro pasamos a Santiago. Me pongo serio y sigo por Jorge Luis Borges. Nada de cine berreta. Me meto en *Guerreros y cautivas* porque sé que de ahí saldré a cualquier lado. Está Leslie Caron; me acuerdo de Perla Caron y quiero ver su filmografía. Entonces la hago fácil: Federico Luppi. Luppi es como tomar la autopista. Busco *Mosaico* de Néstor Paternostro (nadie preguntó, pero me gusta mucho esa película). Las opciones se reducen: pienso en ir a *El gordo catástrofe* o *Pasión dominiguera*, entre otros títulos. *Pasión dominiguera* es la elección lógica. Cada vez que paro en una película, voy al Manrupe-Portela. Uy, está Oscar Bonavena. Me voy a *Los chantas* y con Angel Magaña me voy al cine clásico. Allí las filmografías son más extensas y uno puede pasarse días investigando. Una diferencia importante entre Cinenacional.com y sitios tales como IMDB es que la información es más confiable y está chequeada. Algunos pequeños errores que encontramos y señalamos fueron velozmente corregidos. Cinenacional.com es una página extraordinaria, y aunque todavía le falta muchísimo por hacer, lo que ha ofrecido hasta el momento ya merece figurar en la historia de aquellos que han contribuido a la difusión del cine argentino. La página le otorga espacio al cine clásico, a los estrenos, al cine independiente y a los productos de la tele. Al cine "bizarro" y a la animación. Las críticas son serias e independientes. Quizás en el futuro deberían agregarse links con los comentarios de estrenos en los medios masivos y en los especializados. La lista de pedidos es inmensa. Y hay que pedirles, porque si ya cumplieron un sueño, no hay por qué dudar de que puedan cumplir muchos más.

Santiago García

## directo a video

DUDE, ¿DONDE ESTA MI AUTO?, *Dude, Where's My Car?*, EE.UU., 2000, dirigida por Danny Leiner, con Ashton Kutcher, Sean William Scott, Jennifer Garner. (Gativideo)

Como diría Jonathan Rosenbaum, una película ideal para ver con algo de THC en el sistema sanguíneo. Y una cerveza en la mano. Y cierta calculada predisposición hacia el disfrute de las situaciones ridículas y las humoradas tontas. Los protagonistas son dos adolescentes algo tardíos, bastante estúpidos y con la sexualidad a flor de bragueta –como Beavis y Butt-head, pero de carne y hueso– que luego de una noche de juerga no recuerdan absolutamente nada de lo sucedido, ni siquiera dónde dejaron estacionado su auto. De ahí en más, la búsqueda del medio de transporte perdido se transforma en una excusa de sus verdaderos objetos de interés: el Transmutador Continuo –un artilugio con poder suficiente para destruir el universo, detrás del cual se encuentran diversos grupos de humanos y alienígenas–, la abstracta promesa de “placer oral”, cierto “tratamiento especial” que podrían brindarles sus novias gemelas si recuperan los regalos de aniversario, y una buena pitada del cigarrillo preferido de Cheech y Chong. Hay chistes con avestruces y con perros –el can drogón es un hallazgo–, chistes sobre travestis, chistes sobre tetas y hasta una pizca de incorrección

política con los chistes en la escuela para ciegos. Con un nivel de producción subestándar y una estructura de sketches hilvana da a duras penas, esta película de *chabones* –la editora local no se animó a traducir el *dude* original– resulta una buena pieza de compañía para *A Night at the Roxbury* y *Little Nicky*: haciendo un *mix* con los momentos más inspirados del trío, obtendríamos como resultado un buen ejemplar de comedia disparatada. **Diego Brodersen**

LOS HERMANOS, *The Brothers*, EE.UU., 2001, dirigida por Gary Hardwick, con Morris Chestnut, Shemar Moore, D. L. Hughley. (LK-Tel) Productos altamente codificados como *Los hermanos* permiten analizar el estatus de los personajes y actores negros dentro del cine norteamericano dirigido a un público “afroamericano”. Si hace unas tres décadas estos eran los protagonistas de films donde el sexo, las drogas y la violencia más visceral acompañaban cada uno de sus movimientos, actualmente la sordidez se ha visto reemplazada por trajes y autos carísimos, y la lucha por la supervivencia por reflexiones más o menos superficiales acerca del amor, la fidelidad y la amistad. Este último es el caso del film de Hardwick, en el que cuatro amigos se debaten entre el altar y un buen pedazo de trasero con un nivel de madurez solo superado por *Pelito*. Buenas actuacio-



## Dude, ¿dónde está mi auto?

Aventuras de chabones aptas básicamente para ser apreciadas bajo influencia

## ahora en video

nes, buen nivel de producción, buena iluminación, pero ni una pizca de *soul*. **DB**

LOS MAFIOSOS, *The Crew*, EE.UU., 2000, dirigida por Michael Dinner, con Richard Dreyfuss, Burt Reynolds, Dan Hedaya, Seymour Cassel. (LK-Tel)

Cuatro mafiosos jubilados dejan pasar sus días en una pensión de Miami, hasta que cierto entuerto generacional vuelve a transformarlos en "buenos muchachos". Comedia de viejitos piolas en la senda que supieron transitar Jack Lemmon y Walter Matthau en estos últimos años, vale la pena por el despliegue histriónico de los protagonistas, aunque la obviedad de la trama y el suplemento melodramático que entrega la historia de Dreyfuss y su hija perdida –Carrie-Anne Moss, la mujer policía encargada del caso– agotan la frescura rápidamente. Producida por Barry Sonnenfeld. **DB**

BUSQUEDA DESESPERADA, *Do Not Disturb*, Holanda, 1999, dirigida por Dick Maas, con William Hurt, Jennifer Tilly, Denis Leary, Francesca Brown. (SBP)

¿Alguien recuerda a Dick Maas, el director de aquel pequeño éxito conocido en nuestro país con el sencillo título de *El ascensor*? A pesar de transcurrir en Amsterdam, aquí todos hablan inglés, y la trama gira alrededor de una pareja de norteamericanos en viaje de negocios cuya pequeña hija –muda pero no sorda– es testigo de un asesinato. El interés central de esta pequeña producción europea resultan las persecuciones, en particular las automovilísticas, realmente excitantes. El resto, pura rutina. William Hurt no fabrica robots, pero se cuelga del borde de un ómnibus en movimiento. **DB**

REPLICANT, EE.UU., 2001, dirigida por Ringo Lam, con Jean-Claude Van Damme, Michael Rooker, Ian Robison. (SBP)

Una de las mejores películas del atlético actor belga, lo cual no es mucho decir. El director asiático Ringo Lam agrega adrenalina a las escenas físicas de esta cruzada de ciencia ficción con film de acción, en la cual un asesino de mujeres (Van Damme) es perseguido por su clon y un policía de los duros. El clon está mejor que el asesino, quizá porque habla poco, y en determinado momento se enfrentan mano a mano, en una nueva versión de un clásico cinematográfico: mismo intérprete en dos papeles diferentes en el mismo plano. **DB**

EL LADO OSCURO DEL CORAZÓN 2, dirigida por Eliseo Subiela. (Gativideo)

Dicen que segundas partes nunca fueron buenas, pero la excepción confirma la regla. No es el caso, en realidad. Bueno, ya saben, salió en video. Comentario en contra y nota extra en la misma línea en EA N° 113.

ANTIGUA VIDA MIA, dirigida por Héctor Olivera. (Gativideo)

Hubo una época en que Olivera hacía la película correcta en el momento correcto, independientemente del resultado artístico. Pero desde hace un tiempo no consigue dar en el blanco. ¿Quiéren ver un duelo de actrices? Alquilen *¿Qué pasó con Baby Jane?* Comentario en EA N° 111.

LA COMUNIDAD, dirigida por Alex de La Iglesia. (LK-Tel)

Como no podía ser de otra manera, la panza de Alex de la Iglesia dejó de un lado a una parte de la redacción y del otro lado de su ombligo al resto. Quizás exageren los de ambos bandos. Mientras tanto, la hitchcockiana comunidad tiene momentos de ingenio y de sana y grotesca diversión. Comentario a favor con entrevista en EA N° 109.

EL DOCTOR T Y LAS MUJERES, *Dr. T and the Women*, dirigida por Robert Altman. (Transeuropa)

Richard Gere hace de ginecólogo en una película de Robert Altman. El elenco (que cobró menos por trabajar con Altman... y bla, bla, bla) femenino es numeroso. Pero la mirada es la de un viejo chocho y verde que ya no logra sorprender a nadie. Comentario en contra en EA N° 111.

AL CALOR DE LAS ARMAS, *The Way of the Gun*, dirigida por Christopher McQuarrie. (Gativideo)

En esta revista, alguien a quien no identificaremos (Brodersen, Diego) defendió esta película, mientras que algunos otros quedaron indiferentes. Luego llegaron los que odiaron este nefasto neoclásico que intenta copiar a *La pandilla salvaje* y está basado en una ingeniería de guión cuyos planos estaban torcidos y el puente se derrumbó por los cimientos. Pero Diego disparó primero, que quede claro. Comentario de Diego Fast Brodersen en EA N° 112.



Carmen Maura en *La comunidad*

SNATCH, CERDOS Y DIAMANTES, *Snatch*, dirigida por Guy Ritchie. (LK-Tel)

El director de *Juegos, trampas y dos armas humeantes* –pero más famoso por ser el marido de Madonna– vuelve con su cine cool de gánsters retardados. Esta vez con más ritmo, chistes menos obvios, más plata y Brad Pitt en el papel de su vida, como si fuera el de *El club de la pelea* pero bien, si algo así es posible. Bueno, los maridos de Madonna son nuestros amigos. Comentario en EA N° 110.

LA NODRIZA, *La balia*, dirigida por Marco Bellocchio. (Transeuropa)

Bellocchio, un nombre semilegendario del cine italiano, estrenó nuevamente una película en Buenos Aires. El resultado es un film un tanto más optimista que su carrera previa, menos anárquico pero manteniendo su interés por los temas políticos y la identidad sexual. Valeria Bruni-Tedeschi se luce, como siempre. Comentario y perfil de Bellocchio en EA N° 111.

SUNSHINE, dirigida por István Szabó. (AVH)

Tres horas de saga familiar húngara mientras Ralph Fiennes interpreta un árbol genealógico completo. Momentos de emoción deportiva, también de alguna que otra ridiculez, otros románticos, otros muy tristes, no muchos graciosos y alguna otra cosa. Sin embargo, todo fluye, y son tres horas. Eso debe ser un mérito. Comentario en EA N° 111.

EL AMOR Y EL ESPANTO, dirigida por Juan Carlos Desanzo. (AVH)

Aunque deben haberla realizado con muchísimo amor, la película da la sensación de que solo la hicieron a partir del espanto que les produce un genio de la literatura a quien no logran comprender. Comentario en EA N° 111.

## clásicos

LOS INADAPTADOS, *The Misfits*, EE.UU., 1968, dirigida por John Huston, con Marilyn Monroe, Clark Gable, Montgomery Clift, Thelma Ritter, Eli Wallach. (Epoca)

Igual que muchas de las obras de Cassavetes, algunas de las de Herzog con Klaus Kinski como protagonista y, por citar otro ejemplo al azar, *Apocalypse Now* de Coppola, *Los inadaptados* es una película que desnuda abiertamente la humanidad de sus protagonistas. El enfermizo y decadente ambiente del film se debe tanto al guión escrito por Arthur Miller como a la realidad que vivían en el momento del rodaje Clark Gable y Marilyn Monroe, que se despidieron del cine con este trabajo.

Marilyn, con unos cuantos kilos más que en su época de oro, interpreta a una stripper recién divorciada que sale en busca de aventuras y las encuentra de la mano de dos oscuros cowboys que cazan caballos salvajes para convertirlos en alimento para perros. El choque entre esa mujer inestable, casi siempre al borde de la histeria, y el viejo lobo encarnado por Gable, en permanente estado de furia controlada, funciona como combustible de una historia cruzada por el viento de la nostalgia.

Con *Los inadaptados*, Huston narra el fin de una época, la de los cowboys del Viejo Oeste (el Gay Langland de Gable), y el comienzo de otra, la de los "hijos del rodeo" (simbolizada en el Perce Howland encarnado por Montgomery Clift). Y lo hace con el dramatismo que envuelve a sus personajes, en permanente y desesperada búsqueda de amor. La descontrolada actuación de Marilyn Monroe, brillante por momentos y excesiva en otros, es equilibrada por el magnífico trabajo de Gable, cuyo canto de cisne conmueve. Lamentablemente, la copia en video no ayuda a apreciar el excelente trabajo de Russell Metty en la fotografía. **Alejandro Lingenti**

TRAGEDIA DE UN HOMBRE RIDÍCULO, *La tragedia d'un uomo ridicolo*, Italia, 1981, dirigida por Bernardo Bertolucci, con Ugo Tognazzi, Anouk Aimée, Laura Morante, Vittorio Caprioli, Renato Salvatori. (SBP)

Luego de la extraordinaria *La luna* y antes del galardonado academicismo de *El último emperador*, el gran Bertolucci realizó su película maldita. *Tragedia de un hombre ridículo*, premiada en algún festival por el trabajo de Tognazzi, contiene más de una paradoja. Es un Bertolucci introspectivo, intimista y alegóricamente politizado. También, una his-



## Tragedia de un hombre ridículo

Un Bertolucci maldito, introspectivo, intimista y alegóricamente politizado. Todo eso.

toria que narra las vivencias de una familia luego del secuestro de su hijo.

Por esos años, el veterano Mario Monicelli realizó *Un burgués pequeño, pequeño*, protagonizada por Alberto Sordi, otro retrato sobre el terrorismo de las Brigadas Rojas en Italia y sus efectos en un grupo familiar de clase media acomodada. Entre Monicelli y Bertolucci, cabe recordar, existen claras diferencias ideológicas y estéticas. Y es por ese motivo que, mientras que en *Un burgués pequeño, pequeño* la mirada del director critica con ferocidad el accionar terrorista, la postura de Bertolucci sobre el tema plantea otra clase de cuestiones. El personaje de Ugo Tognazzi, un viejo combatiente parmesano, excluye cualquier rasgo emotivo en relación con el conflicto familiar para circunscribirse a una reflexión ética y reflexiva sobre el asunto. Temáticas similares pero tratamientos diferentes, como se hacía en aquel cine italiano de hace dos o tres décadas.

*Tragedia de un hombre ridículo* no es el mejor Bertolucci y hasta me atrevo a decir que es inferior a sus obras maestras (*Ultimo tango en París*, *Novecento*, *Cautivos del amor*, *La estrategia de la araña*, *El conformista*) y a otros títulos más que interesantes de su obra (*Refugio para el amor*, *La commare secca*, *Stealing Beauty*). La voz en off introspectiva de Ugo Tognazzi resulta molesta, más aun para un

film no experimental como las primeras obras del realizador (*Partner*, *Antes de la revolución*). A ello se suma una morosa narración que sorprende en un director que siempre recurrió a una puesta en escena operística y a la cámara en constante movimiento. Sin embargo, aun con su carga simbólica, esta tragedia de un hombre común que debe vender su quosería para pagar el rescate de su hijo, no difiere demasiado de ese cine político militante, utópico y personal que caracteriza al director. En ese final fantasmal, abierto a cualquier interpretación posible, en esa mirada de Tognazzi, que cree ver a su hijo luego del secuestro, en esa ambigüedad tragicómica que muestra los rostros de una familia burguesa mezclada con jóvenes terroristas, Bertolucci transmite otra señal de una declarada derrota ideológica. *Tragedia de un hombre ridículo* representa, en gran medida, una coda, una pequeña tercera parte de aquel film monumental que conformaron las cinco horas de *Novecento*. **Gustavo J. Castagna**

CITA DE AMOR, *Love Affaire*, EE.UU., 1939, dirigida por Leo McCarey, con Irene Dunne y Charles Boyer. (Epoca)

*Cita de amor* es una de las películas más románticas jamás filmadas y a la vez es una de las más trágicas. La historia es simple pe-





## sábado 1

FITZCARRALDO (1982, Werner Herzog). Space, 14.15 hs.

FURYO, *Merry Christmas, Mr. Lawrence* (1983, Nagisa Oshima). Film & Arts, 24 hs.

## domingo 2

TORO SALVAJE, *Raging Bull* (1980, Martin Scorsese). Space, 22 hs.

CELULOIDE, *Celluloid* (1996, Carlo Lizzani). Cineplaneta, 23.40 hs.

EL BUENO, EL MALO Y EL FEO, *The Good, the Bad and the Ugly* (1966, Sergio Leone), con Clint Eastwood y Eli Wallach. Space, 8.35 hs.

Sergio Leone está considerado el máximo exponente del spaghetti-western, subgénero que proliferó en la década del sesenta y del que este film sería uno de los ejemplos más conspicuos. Sin embargo, sus mejores títulos en ese terreno (como este) exceden largamente las premisas del mencionado subgénero para convertirse en cínicas reflexiones sobre la vida cotidiana en el Oeste americano en el siglo pasado. Un gran divertimento tratado con el tempo y la ritualidad de un film japonés.

## lunes 3

TRES SON MULTITUD, *Rushmore* (1998, Wes Anderson). HBO Plus, 13.45 hs.

MIENTRAS LA CIUDAD DUERME, *The Asphalt Jungle* (1950, John Huston). Film & Arts, 22 hs.

## martes 4

EL JOVEN FRANKENSTEIN, *Young Frankenstein* (1974, Mel Brooks). The Film Zone, 16 hs.

LO OPUESTO DEL SEXO, *The Opposite of Sex* (1998, Dan Roos). HBO Plus, 18.30 hs.

## miércoles 5

SUEÑOS DE AMOR, *The Man in the Moon* (1991, Robert Mulligan). Cinecanal, 16.05 hs.

LA BIBLIA DE NEON, *The Neon Bible* (1995, Terence Davies). Cinemax Este, 23.45 hs.

## jueves 6

RIO DE LOS MUERTOS, *Rio das Mortes* (1970, Rainer Werner Fassbinder). Film & Arts, 22 hs.

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

LOS PUENTES DE MADISON, *The Bridges of Madison County* (1995, Clint Eastwood), con Clint Eastwood y Meryl Streep. HBO, 22 hs.

Dentro de su constante recurrencia a los di-

versos géneros del cine clásico americano, Clint Eastwood incursiona aquí en los territorios del melodrama romántico, en la historia de la relación entre un fotógrafo y una mujer bloqueada afectivamente. Un relato de terso y depurado clasicismo narrativo, que evita cuidadosamente el sentimentalismo y los golpes bajos, con una notable utilización de la banda de sonido, que incluye la inimitable voz de Johnny Hartman.

## viernes 7

LO QUE RESTA DEL DÍA, *The Remains of the Day* (1993, James Ivory). Cinemax Oeste, 18.15 hs.  
MAXIMA VELOCIDAD, *Speed* (1994, Jan de Bont). Cinecanal, 19.50 hs.

MAS ALLA DE LA GLORIA, *The Big Red One* (1981, Samuel Fuller), con Lee Marvin y Mark Hamill. Cinemax Este, 22 hs.

Hoy no quedan dudas de que Samuel Fuller es uno de los más notables e influyentes directores del cine norteamericano. Esta crónica bélica de claros tintes autobiográficos (el personaje que interpreta Robert Carradine no es otro que el propio Fuller), acerca de las peripecias de un pelotón de infantería durante la Segunda Guerra Mundial, es una lúcida reflexión sobre el absurdo de la contienda, expuesta en crudas viñetas, que además no excluye en algunos momentos el tono delirante característico del realizador.

## sábado 8

LA ADORABLE REVOLTOSA, *Bringing Up Baby* (1938, Howard Hawks). Cineplaneta, 12 hs.

EL CUERVO, *The Crow* (1994, Alex Proyas). Cinemax Oeste, 19.15 hs.

## domingo 9

EL NADADOR, *The Swimmer* (1968, Frank Perry). Cinemax Oeste, 14.15 hs.

VIAJE AL PRINCIPIO DEL MUNDO, *Viagem ao principio do mundo* (1997, Manoel de Oliveira). Cineplaneta, 23.55 hs.

VIDAS AL LIMITE, *Bringing Out the Dead* (1999, Martin Scorsese), con Nicolas Cage y Patricia Arquette. HBO, 22 hs.

Muchas polémicas suscitó esta película de Martin Scorsese, a primera vista con claros ecos de *Después de hora*, pero que de alguna manera resume —con sus virtudes y defectos— la obra del director hasta la fecha. Un film visualmente poderoso, con una excelente media hora inicial, varias secuencias notables y un final absurdamente redencionista en el que se ve la mano de Paul Schrader, es,

a pesar de sus altibajos, la película más interesante del realizador en la última década.

## lunes 10

BARRIO CHINO, *Chinatown* (1974, Roman Polanski). Space, 22 hs.

RASHOMON (1950, Akira Kurosawa). Film & Arts, 22 hs.

TODO SOBRE MI MADRE (1999, Pedro Almodóvar), con Cecilia Roth y Marisa Paredes. Cinecanal, 22 hs.

En la búsqueda del Oscar y su entrada triunfal en Hollywood, el director español recurre aquí –tras su cada vez más deslucida pátina de director irritante– a los más diversos clisés y convencionalismos y a su extravagante galería de personajes para narrar en tono de melodrama la búsqueda que emprende una mujer del progenitor de su hijo. Un film que, debajo de su aparente tono transgresor, esconde una buena dosis de conservadurismo y moralina.

## martes 11

CUENTA CONMIGO, *Stand By Me* (1986, Rob Reiner). Space, 8.15 hs.

TRAICION PERFECTA, *Red Rock West* (1993, John Dahl). Cineplaneta, 22 hs.

LA NUBE (1997, Fernando Solanas), con Eduardo Pavlovsky y Laura Novoa. Cineplaneta, 20 hs.

El cine de Fernando Solanas, en particular el de sus últimas películas, no deja demasiado espacio para posiciones intermedias: se lo toma o se lo deja (yo sugiero adoptar la segunda postura). En este film impregnado de excesos alegóricos, ambientado en una Buenos Aires inundada por 1.600 días de lluvia, en la que la gente y los relojes andan hacia atrás, un grupo de teatro independiente trata de subsistir ante la amenaza de demolición del edificio donde trabajan. Lo dicho anteriormente: se lo toma o se lo deja.

## miércoles 12

CIELO DE OCTUBRE, *October Sky* (1999, Joe Johnston). Movie City, 22.05 hs.

LA NOVIA DE FRANKENSTEIN, *The Bride of Frankenstein* (1935, James Whale). Film & Arts, 24 hs.

PENN Y TELLER FUERON ASESINADOS, *Penn & Teller Get Killed* (1989, Arthur Penn), con Penn Jillette y Teller. Cinemax Este, 22 hs.

Con una carrera desaparecida en la que no han perdurado demasiados films, Arthur Penn es un caso singular dentro del cine norteamericano. Este es probablemente el título más curioso dentro de su filmografía, una película

## Clásico = Moderno (J.-L. Godard)

*La dicotomía entre fútbol antiguo y moderno es una falacia. Las únicas maneras posibles de jugar al fútbol son hacerlo bien o mal.*

Dante Panzeri (*Fútbol, dinámica de lo impensado*)

Parece que mi vocación futbolera ha aflorado en todo su esplendor y es la segunda nota en este número que encabezo con una cita relacionada con ese juego, cita que, además, tiene que ver con la ecuación acuñada por Godard. Y la doble referencia no es casual, ya que tiene su origen en el estupear que me produjo la asombrosa acumulación de ditirambos proferida por JPF en el número anterior de *El Amante* al último engendro de Baz Luhrmann. No voy a desarrollar aquí una nota que requeriría no solo tiempo y esfuerzo sino también una segunda visión de la película –tarea que de ninguna manera estoy dispuesto a realizar–, por lo que me limitaré a algunas breves impresiones sobre el film. No logro ver en ningún momento lo presuntamente novedoso y revolucionario (“refundación del género musical”, dice Javier) que ofrecería la película, en mi opinión apenas un megavideoclip que ametralla al espectador con un montaje extenuante en el que ningún plano se sostiene por más de cinco segundos, algo que no solo impide “ver” lo que pasa dentro de cada encuadre sino que ratifica la incapacidad del director, ya expuesta en sus films anteriores, para utilizar el espacio cinematográfico. Lo que se ve en la pantalla es un estridente y vulgar pastiche escenográfico-musical ya desarrollado en esos términos, y con mucha más imaginación, hace más de tres décadas por Ken Russell. En cuanto a la “cumbre del artificio” a la que hace referencia Javier, también fue transitada veinte años atrás con más talento por Coppola en *Golpe al corazón*, el film que llevó a la ruina a su productora (entre paréntesis, un título que nunca me entusiasmó demasiado pero que tendré que revalorizar después de ver esta película). Lo concreto es que el “moderno” film del “gran demócrata de la cultura popular” (Javier *dixit*) –a diferencia del para

muchos “antiguo” *You’re the One* de J. L. Garcí que me emocionó mucho– ni siquiera provocó mi irritación, sino que solo me proporcionó un mortal aburrimiento (no faltarán quienes dirán pomposamente que el aburrimiento no es una categoría estética, pero tengo la certeza de que –en el momento de ver cine– es una categoría anímica importante, y sí como en este caso ni la ideología cargada de simplismo –que no de simplicidad– del film, ni su farragoso “estilo” visual me provocan ningún interés acerca de lo que está ocurriendo en la pantalla, no encuentro una palabra más adecuada para definir esa sensación).

Cineplaneta exhibirá este mes en una doble función (5/9 a las 22 y 23.55 hs.) *Cuento de otoño* y *Cuento de verano*, los dos últimos *Cuentos de las cuatro estaciones* de Eric Rohmer, un director octogenario cuya estética, inspirada en el más terso y depurado clasicismo narrativo, se encuentra en las antípodas del cine de Baz Luhrmann (para un estudio detallado del estilo de Eric Rohmer ver *El Amante* N° 42 y N° 91). Aquí solo diré que estamos ante dos films notables: *Cuento de verano*, el tercero de la serie, con una estructura más clásica de comedia y con protagonistas juveniles, esconde una profunda melancolía tras su aparente ligereza, y *Cuento de otoño*, el último, presenta un tono más grave, con los personajes en la madurez de su vida pero con las mismas dificultades afectivas que los jóvenes del otro film (no casualmente las dos intérpretes de *Cuento de otoño*, Marie Rivière y Béatrice Romand, fueron también jóvenes en otras películas del director, algo que no hace más que ratificar la continuidad estilística y temática de Rohmer, un auténtico autor cinematográfico). Por otra parte, a diferencia de la esquemática y simplista visión de Luhrmann, el maestro francés muestra con profundidad la complejidad de las relaciones amorosas. Uno de los directores más modernos del mundo desde su intransigente clasicismo, algo que confirma cabalmente el aserto de Godard. Sí, es cierto, gracias a películas como las de Eric Rohmer, el cine sigue estando vivo, muy vivo. Jorge García

la protagonizada por una exitosa pareja de comediantes y magos especializados en trucos de tono sangriento. Aquí se narra lo que ocurre cuando un espectador de sus programas decide asesinarlos, en un film plagado de un humor negro y lunático, definitivamente no para todos los gustos.

## jueves 13

LOS INTOCABLES, *The Untouchables* (1987, Brian De Palma). Space, 22 hs.

LA SOMBRA DE UNA DUDA, *The Shadow of a Doubt* (1943, Alfred Hitchcock). Film & Arts, 24 hs.

LA LEYENDA DEL JINETE SIN CABEZA, *Sleepy Hollow* (2000, Tim Burton), con Johnny Depp y Christina Ricci. Movie City, 17.25 hs. Adaptación del clásico relato de Washington Irving acerca de un investigador que quiere utilizar métodos científicos para descubrir una serie de asesinatos cometidos por un misterioso personaje en un atrasado poblado rural. El esplendor visual del film (gran mérito, como en otras películas de Burton, de los diseñadores de producción) se contrapone con las falencias narrativas y la carencia general de ritmo del relato, en otro título ambicioso y fallido del realizador.

## viernes 14

CEMENTERIO DE ANIMALES, *Pet Sematary* (1989, Mary Lambert). Space, 23.55 hs.

PACTO DE SANGRE, *Double Indemnity* (1944, Billy Wilder). Film & Arts, 24 hs.

## sábado 15

CUESTION DE SANGRE, *Little Odessa* (1994, James Gray). Space, 18.05 hs.

EL CARTERO, *Il postino* (1994, Michael Radford). Cinemax Este, 22 hs.

MADRE, *Mother* (1996, Albert Brooks), con Albert Brooks y Debbie Reynolds. Space, 11.05 hs.

Otro caso de un director que no es para todos los públicos es el de Albert Brooks, un especialista en el análisis de la conducta de familias disfuncionales. En este film un hombre divorciado dos veces se refugia en la casa de su madre para tratar de resolver sus problemas afectivos con imprevisibles resultados. Lo mejor es la actuación de una muy bien conservada Debbie Reynolds en el rol de la progenitora que trata de solucionar todos los problemas de su hijo.

## domingo 16

LA GUERRA DE LOS ROSES, *The War of the Roses* (1989, Danny De Vito). The Film Zone, 22.10 hs.

EN ESPERA DE LA PRIMAVERA, *Wait Until Spring, Bandini* (1989, Dominique Derudder). HBO Plus, 22.15 hs.

SECRETOS Y MENTIRAS, *Secrets and Lies* (1996, Mike Leigh), con Brenda Blethyn y Timothy Spall. The Film Zone, 0.20 hs.

Seguramente junto a Terence Davies (un director con una estética cinematográfica diametralmente opuesta), Mike Leigh es el realizador británico más interesante de los últimos años. En esta historia de una muchacha negra que, ante la muerte de sus padres adoptivos, decide investigar quién es su verdadera madre, el director continúa con su implacable disección de la sociedad inglesa contemporánea. Un film, como siempre en Mike Leigh, excepcionalmente interpretado y con varias secuencias de gran potencia emocional.

## lunes 17

LA MUSICA DEL AZAR, *The Music of Chance* (1993, Philip Haas). Space, 14.05 hs.

HOMICIDIO POR DEMENCIA, *Murder; By Reason of Insanity* (1986, Anthony Page). The Film Zone, 18 hs.

CIGARROS, *Smoke* (1999, Wayne Wang), con Harvey Keitel y William Hurt. Cinemax Este, 22 hs. El encuentro con el escritor Paul Auster, en su primer guión escrito para el cine, provocó un notable viraje en el director Wayne Wang. Cálido relato ambientado en Brooklyn en el que varios personajes entrecruzan inesperadamente sus vidas, teniendo como centro de reunión una cigarrería, ofrece un sensible microcosmos de la vida cotidiana en un barrio neoyorquino. A continuación se ofrecerá *Humos del vecino*, un film casi totalmente improvisado, que Wang y Auster realizaron con material que les había quedado de la película anterior.

## martes 18

MONERIAS DIABOLICAS, *Monkey Shine: An Experiment in Fear* (1988, George Romero). Space, 22 hs.

YO LE DISPARE A ANDY WARHOL, *I Shot Andy Warhol* (1996, Mary Harron). I-Sat, 23 hs.

## miércoles 19

ROBOCOP, *Robocop* (1987, Paul Verhoeven). The Film Zone, 22.10 hs.

FRANKENSTEIN CONTRA EL HOMBRE LOBO, *Frankenstein Meets the Wolf Man* (1943, Roy William Neill). Film & Arts, 24 hs.

EL INFORMANTE, *The Insider* (1999, Michael Mann), con Al Pacino y Russell Crowe. HBO, 22 hs.

**NEW  
FILM**  
VIDEO CLUB  
CINE ARTE

**CINE  
CLASICO  
Y DE  
AUTOR**

**MAS DE  
8000 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 22 / SABADO, DOMINGO Y FERIADOS: 11 A 22

El sólido oficio artesanal de Michael Mann puesto al servicio de la historia de un científico que, despedido por sus empleadores de una tabacalera, decide entablar, con la ayuda de un periodista, una lucha sin cuartel para denunciar los inescrupulosos manejos de esa industria en detrimento de la salud pública. El mejor trabajo de Al Pacino en años, aunque el film se resiente en la segunda parte por centrarse en su personaje y no en del científico, mucho más interesante y ambiguo.

## jueves 20

NIXON (1995, Oliver Stone). Cinemax Oeste, 20.45 hs.

EL ÚLTIMO EMPERADOR, *Tha Last Emperor* (1987, Bernardo Bertolucci). Film & Arts, 22 hs.

ASESINATO POR DECRETO, *Murder By Decree* (1979, Bob Clark), con Christopher Plummer y James Mason. Space, 15.35 hs.

En los años sesenta el cine inglés ya había imaginado el enfrentamiento entre Sherlock Holmes y Jack el Destripador (*Study in Terror*, 1965, James Hill) y la idea es retomada en este film. Una película imaginativa y ambiciosa, en la cual se fusionan el suspenso, el terror, el estudio de caracteres y la mirada sobre la Inglaterra victoriana, con una formidable actuación de James Mason como Watson, el inefable ayudante de Holmes, en la que solo molesta el personaje del vidente que interpreta Donald Sutherland.

## viernes 21

FLAMENCO (1995, Carlos Saura). Film & Arts, 22 hs.

LA PRUEBA, *Proof* (1991, Jocelyn Moorhouse). Cinemax Oeste, 22.30 hs.

## sábado 22

EXISTENZ: MUNDO VIRTUAL, *eXistenZ* (1999, David Cronenberg). Cinemax Oeste, 2.30 hs.

EL ESPEJO, *Ayneh* (1997, Jafar Panahi). Cineplaneta, 23.40 hs.

## domingo 23

HANNAH Y SUS HERMANAS, *Hannah and Her Sisters* (1986, Woody Allen). Cineplaneta, 14.55 hs.

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

EL RIO, *He Liu* (1997, Tsai Ming-liang), con Shang-Lee Kang y Tien Miao. Cineplaneta, 22 hs.

El taiwanés Tsai Ming-liang es uno de los directores más originales del cine actual. Su

personal cosmovisión se manifiesta en esta historia de un muchacho que trabaja como extra de cine y vive con sus incomunicados padres, e inexplicablemente comienza a sentir un persistente dolor de cuello mientras el techo de su vivienda empieza a erosionarse lentamente por una gotera. Un film que elude los simbolismos facilistas para transformarse en una lúcida reflexión sobre la soledad y las neurosis urbanas.

## lunes 24

LA FIESTA INOLVIDABLE, *The Party* (1968, Blake Edwards). Space, 10.25 hs.

THE JACK BULL (1999, John Badham). HBO Plus, 20 hs.

EL RIO SAGRADO, *The River* (1951, Jean Renoir), con Nora Swinborne y Esmond Knight. Film & Arts, 22 hs.

Así como en el cine de Jean Renoir existe una vertiente de carácter social y humanista, expresada esencialmente en sus películas de los años treinta, hay otra que pone el acento en una mirada lírica y casi panteísta de la vida, cuya máxima expresión es este film. Su visión casi utópica de la India como fuente de la sabiduría humana aparece en esta historia —con un exquisito tratamiento del color, gentileza de su hermano Claude— acerca de los primeros escauceos amorosos de un grupo de adolescentes ingleses que viven en Bengala.

## martes 25

JUGGERNAUT (1974, Richard Lester). Space, 6 hs.

CACERIA MORTAL, *Manhunter* (1986, Michael Mann). I-Sat, 16.30 hs.

## miércoles 26

ESCAPE EN TREN, *Runaway Train* (1985, Andrei Konchalovski). Space, 15.15 hs.

PROFUNDO CARMESI (1996, Arturo Ripstein). Cineplaneta, 24 hs.

LA REINA DE LA NOCHE (1994, Arturo Ripstein), con Patricia Reyes Spíndola y Ana Ofelia Murguía. Cineplaneta, 22 hs.

Atípico *biopic*, ambientado en la década del treinta, sobre los últimos años de la cantante Lucha Reyes, una de las máximas figuras de la canción mexicana, alcohólica y con una torturada vida afectiva. Ripstein aprovecha una vez más esta línea argumental para trazar un crudo y preciso cuadro de la vida en México durante esos años y, a la vez, continuar con su relectura del melodrama clásico de ese

país. Las actuaciones de Patricia Reyes Spíndola en el protagónico y Ana Ofelia Murguía como su dominante madre son notables.

## jueves 27

OBSESION, *Ossessione* (1942, Luchino Visconti). Film & Arts, 22 hs.

TENER Y NO TENER, *To Have and Have Not* (1944, Howard Hawks). Film & Arts, 24 hs.

## viernes 28

LA OTRA MUJER, *Another Woman* (1988, Woody Allen). Cineplaneta, 15.10 hs.

ANGEL DE LAS SOMBRAS, *The Guardian* (1990, William Friedkin). Cinecanal, 23.35 hs.

LA AMANTE DEL REY, *The King's Whore* (1990, Axel Corti), con Timothy Dalton y Valeria Golino. Cineplaneta, 23.40 hs.

Director absolutamente desconocido en nuestro país, el austriaco Axel Corti ha desarrollado una obra muy valorada por algunos sectores de la crítica europea. Aquí narra una historia de amor, codicia y venganza ambientada en las cortes reales europeas a fines del siglo XVII, en la que una hermosa joven francesa, tras casarse con un conde, termina obsesionando al rey con su belleza. Habrá que ver si las referencias mencionadas son justificadas.

## sábado 29

EL OCASO DE UNA VIDA, *Sunset Boulevard* (1950, Billy Wilder), con William Holden y Gloria Swanson. Cineplaneta, 12 hs.

CONOZCO LA CANCION, *On connaît la chanson* (1997, Alain Resnais). Cineplaneta, 19.55 hs.

## domingo 30

LA MANZANA, *Sib* (1998, Samira Majmalbaf). Cineplaneta, 14.15 hs.

VELVET GOLDMINE (1998, Todd Haynes). Cinemax Este, 22 hs.

LA NOVIA POLACA, *The Poolse Bruid* (1998, Karim Traide), con Jaap Spijkers y Monica Hendrickx. Cineplaneta, 23.40 hs.

Interesante obra de este director argelino radicado en Holanda que narra la relación entre un solitario y huraño granjero y una prostituta polaca que, escapando de sus explotadores, se refugia en su casa. El film, excelentemente interpretado, muestra con austeridad y sutileza la relación que se va entablando entre dos caracteres contrapuestos que ni siquiera tienen un idioma común, pero, lamentablemente, en su último tramo deriva en un arbitrario final gratuitamente sangriento y violento.

## ciclos

### EL GUSTO POR LA BELLEZA: EL CANON DE ERIC ROHMER EN LA SALA LEOPOLDO LUGONES

El Teatro San Martín y la Fundación Cinemateca Argentina, con el auspicio y la colaboración del Servicio de Acción Cultural de la Embajada de Francia, han organizado una muestra integrada por clásicos de la historia del cine analizados por el cineasta Eric Rohmer en *El gusto por la belleza* (editado aquí por Paidós), libro que reúne sus textos críticos de distintos períodos. Para Rohmer, la misión del cine no consiste en decir de otro modo lo que las otras artes ya han dicho, sino en decir otra cosa con sus propios medios: "Para mí, en el cine lo importante es la ontología y no el lenguaje, por retomar los términos de André Bazin. Ontológicamente, el cine dice algo que las demás artes no dicen". El ciclo incluye films del propio Rohmer, sobre los cuales el director ha dejado sus reflexiones por escrito, más un tercer film -*Les Rendez-vous de Paris*- que nunca tuvo estreno comercial en Argentina. La agenda de lo que queda del ciclo es la siguiente:

**Jueves 30:** *Amore* (Italia, 1948), dirigida por Roberto Rossellini. Con Anna Magnani, Federico Fellini.

**Viernes 31:** *Estas buenas mujeres* (Francia, 1960), dirigida por Claude Chabrol. Con

Bernadette Lafont, Stéphane Audran.

**Sábado 1° y domingo 2:** *Mi noche con Maud* (Francia, 1969), dirigida por Eric Rohmer. Con Françoise Fabian, Jean-Louis Trintignant.

**Lunes 3:** *14 de julio* (Francia, 1933), dirigida por René Clair. Con Annabelle, Georges Rigaud.

**Martes 4:** *El muelle de las brumas* (Francia, 1938), dirigida por Marcel Carné. Con Jean Gabin, Michèle Morgan.

**Miércoles 5:** *India Song* (Francia, 1974), dirigida por Marguerite Duras. Con Delphine Seyrig, Michel Lonsdale.

**Jueves 6:** *Vértigo* (EE.UU., 1958), dirigida por Alfred Hitchcock. Con James Stewart, Kim Novak.

**Viernes 7:** *La adorable revoltosa* (EE.UU., 1938), dirigida por Howard Hawks. Con Cary Grant, Katharine Hepburn.

**Sábado 8 y domingo 9:** *Les Rendez-vous de Paris* (Francia, 1994), dirigida por Eric Rohmer. Con Clara Bellar, Antoine Basler.

### CORTOS EN LA NAVE DE LOS SUEÑOS

La Nave de los Sueños (Moreno 1379, segundo piso) invita a visitar su espacio dedicado a las artes, compuesto por una galería de arte, una sala de proyecciones y un así denominado Living Pop. Desde allí, durante septiembre, arrancará la tercera edición del festival itinerante de cortometrajes *Sueños cortos*, que más tarde habrá de recorrer



James Stewart más loco y obsesionado que nunca por Madeleine, la maravillosa Kim Novak

las ciudades de La Plata, Morón, Rosario, Mar del Plata, Córdoba, Mendoza, Salta y Ushuaia. De los 200 cortos recibidos, y tras la evaluación de los jurados Raúl Perrone, Jorge Polaco, Daniel Rosenfeld y Claudio Caldini, saldrán los ganadores. Una selección de nueve horas será mostrada a partir del sábado 1° según la siguiente programación de proyecciones + fiestas:

**Sábado 1°:** Fiesta de apertura.

**Lunes 3, martes 4 y miércoles 5:** Proyección de los cortos seleccionados.

**Jueves 6:** Entrega de premios y proyección de las películas ganadoras.

### LA VIGENCIA DE UN CLASICO

Algo extraño ocurre con John Ford. Es, seguramente, el director que mayor unanimidad crítica consigue dentro de la redacción de esta revista y, sin embargo, no hemos sido capaces de dedicarle ningún dossier. Hay, es cierto, una nota de Quintín en el número 50 y alguna otra referencia aislada a su obra, pero hasta la fecha no se ha realizado ningún trabajo orgánico sobre él. Tampoco es muy frecuente la exhibición de sus películas en versiones fílmicas, por lo que el ciclo programado para septiembre por la Cinemateca Argentina en el Teatro San Martín se convierte en una suerte de acontecimiento.

Nacido Sean Aloysius O'Feeney el 1° de febrero de 1895 y decimotercero y último hijo de una familia de inmigrantes irlandeses, siguiendo los pasos de su hermano Francis en 1913 –que trabajaba como director, escritor y actor para la Universal– se dirigió a Hollywood donde, como Jack Ford (recién en 1923 comenzó a firmar sus obras con el apelativo de John Ford), trabajó durante algún tiempo en distintas tareas como asistente hasta que debutó en la dirección en 1917. Sus primeros casi cincuenta films mudos son muy poco conocidos, aunque algunos historiadores destacan la modernidad y el estilo personal de algunos de ellos. A pesar de la cantidad de films realizados en ese período, son pocos los que han adquirido reputación crítica (*El caballo de hierro*, 1924; *Tres hombres malos*, 1926; *Cuatro hijos*, 1928). Se podría coincidir con Andrew Sarris en que si John Ford se hubiera retirado del cine o hubiera muerto en 1938, solo se le habría dedicado un breve párrafo en las historias del cine (seguramente referido a *El delator*, uno de sus films menos importantes), aunque el escaso conocimiento que existe de las decenas de obras realiza-



das en ese período no permite extraer conclusiones definitivas, y no sería raro que una revisión cronológica de las mismas diera lugar a varias inesperadas sorpresas. También, muchas veces, el rico anecdótico de Ford y sus caprichos y berrinches se antepone a su dimensión como realizador (es conocido su desprecio por los guiones, que provocó que alguna vez cortara varias páginas de uno de ellos para terminar a tiempo el rodaje, o su resistencia a las entrevistas y a hablar de sus películas, que lo llevaba a fingir sordeza a fin de no contestar preguntas que lo incomodaban; su defensa de alguno de sus peores films como *El fugitivo*, así como su tendencia a atribuir a la casualidad las mejores escenas de sus películas). Provocador de disputas entre los críticos que valoraban principalmente sus películas anteriores al final de la guerra –entre las que se encuentran algunas de las más premiadas de su filmografía (*Qué verde era mi valle*, *Viñas de ira*)– y los que creían que lo mejor de su obra había que buscarlo des-

John Ford, preferido t-o-t-a-l de la redacción de *El Amante*, tendrá su ciclo en la Sala Lugones

pués de la posguerra (algo sobre lo que, a estas alturas, no quedan dudas). También estaban quienes cuestionaban sus films por su presunto reaccionarismo y militarismo (el mismísimo François Truffaut llegó a decir que a Ford “se le caía la baba ante un par de botas bien lustradas”) o los que solo lo consideraban un creador de buenas escenas aisladas. Por cierto que ya en aquellas películas, las previas a la posguerra, podían encontrarse elementos muy originales –sin ir más lejos, *Viñas de ira*, 1940, anticipa el neorealismo, las *road-movies* y la inclusión de canciones que comentan la acción en la banda de sonido–, pero es innegable que a partir de 1945 sus films van cambiando progresivamente de rumbo, algo que se acentúa desde 1950, cuando Ford comienza a despreocuparse de las escenas fuertes y los picos dramáticos, y a concebir films cada vez más digresivos y menos dependientes del argumento. Es así que películas que no están entre las más prestigiosas de su filmografía, como *Caravana de valientes*, 1950; *Río Grande*, del mismo año, o *El precio de la gloria*, 1952, exhiben hoy una modernidad y una libertad expresiva absolutamente infrecuentes en el cine americano de esos años. Al mismo tiempo en estos films –y a diferencia de los de otros realizadores calificados, como Ford, de “primitivos” que necesitaban que los personajes se definieran siempre a través de sus acciones– van adquiriendo cada vez más valor las pausas, los silencios y los momentos de contemplación, esos gloriosos interludios fordianos en los que parece no ocurrir nada pero que logran transmitir, sin embargo, una profunda emoción. También en estos films los recursos expresivos se hacen más económicos y son cada vez más escasos los movimientos de cámara; se utiliza con frecuencia el fuera de campo, en tanto que los primeros planos solo aparecen para reforzar algunos momentos privilegiados de la acción. Tampoco los diálogos abundan y no es casual que lo que se recuerde casi siempre en estas películas no sean sus parlamentos sino imágenes visualmente muy potentes. Quedará para otra ocasión el análisis detallado de la temática de sus films y de los elementos que convierten en absolutamente distintiva y personal la puesta en escena de las películas de John Ford. Esto apenas ha querido ser una módica aproximación al universo de un realizador cuyas imágenes –en particular, in-

sisto, las de los films de sus últimas dos décadas– encierran ese “misterio insondable” del que alguna vez habló Miguel Marías, que las convierte en visual y emocionalmente únicas e inimitables. Y si no, que alguien me diga –y coloco como excepción que confirma la regla al Peter Bogdanovich, tal vez una de las personas que mejor conocen su obra, de *La última película*–, qué realizador no ha caído en el ridículo cuando se ha calificado de “fordiano” alguno de sus films. El ciclo va del 11 al 23 de septiembre, y al cierre de esta edición los títulos definitivos no estaban confirmados. **Jorge García**

## reapertura

### REAPARECE LA FUNDACION CINETECA VIDA

Fue un duro golpe para los cinéfilos cuando, casi un año atrás, la Fundación Cineteca Vida tuvo que interrumpir los ciclos que, con películas de los más variados orígenes, realizaba en la librería Gandhi. Las dificultades para encontrar rápidamente otro lugar adecuado para la continuidad de sus funciones hicieron temer una suspensión indefinida de sus proyecciones. Pero, como no podía ser de otra manera, e impulsada como siempre por su infatigable fundador Hayrabeth Alakahan, ahora acompañado en su tarea por Pablo Piedra, la Fundación ha encontrado un nuevo ámbito donde funcionar. El lugar, situado en Uriarte 1795 (esquina Costa Rica), en pleno Palermo Viejo, es Un Gallo para Esculapio, un nuevo espacio cultural que, además, cuenta con una librería, una disquería y un bar-restaurant que permanece abierto todos los días hasta bien entrada la noche. Allí también funciona un auditorio con capacidad para cien personas, donde los viernes y sábados, en dos funciones cada día, se realizan las proyecciones del cineclub de la Cineteca. Este mes se ofrece un muy completo ciclo dedicado al realizador alemán Rainer W. Fassbinder (para detalles sobre la programación y horarios llamar por teléfono). Pero las actividades no finalizan allí, ya que la Cineteca Vida cuenta además con una importante videoteca compuesta por alrededor de 1.000 títulos internacionales y –esto es lo más llamativo– más de 1.800 videos de películas argentinas, una cifra verdaderamente apabullante, imposible de encontrar en cualquier videoclub convencional. Por si esto fuera poco, en Bolívar 893, la

Fundación tiene una importante biblioteca de cine con más de 2.000 títulos (el 80% de ellos en español), a lo que hay que sumar un voluminoso banco de datos y un archivo fotográfico, ideal para todos aquellos que quieran hacer consultas sobre películas, directores y toda otra cuestión relacionada con el cine (el horario de la biblioteca es los días miércoles de 12 a 20, y los interesados pueden sacar fotocopias de todo el material que necesiten). La Fundación funciona con el sistema de abonos, tanto para el cineclub como para la videoteca (\$ 10 por cinco funciones o retiro de cinco videos, \$ 20 por once funciones o retiro de once videos), y, para cualquier consulta, los interesados pueden dirigirse personalmente a Uriarte 1795, 2º piso, todos los días de 15 a 21, o llamar al teléfono 4831-0033. Por otra parte, la Fundación cuenta con una página web: [www.cinetecavida.org.ar](http://www.cinetecavida.org.ar), en la que se pueden ver tanto los catálogos de video como el de la biblioteca. Desde ya nuestros mejores augurios a la Fundación Cineteca Vida en esta nueva etapa. **JG**

## correo

Nos llegó por el correo la foto que mostramos acá abajo. Nos la envió Gabriel Daujotas y la única leyenda que tenía era: “Un nuevo amante ha nacido”. No sabemos qué decir, salvo que nos alegramos y que esto es mucha responsabilidad para nosotros. Dos consejos: pañales ultrarreforzados para cuidar la colección y alejénelo de Leonardo Favio lo antes posible.



Como Amante del Buen Cine tu Destino es ver esta Obra de Arte

Charles  
Berling

Emmanuelle  
Béart

Isabelle  
Huppert

# Los Destinos Sentimentales

[www.losdestinos.goodmovies.com.ar](http://www.losdestinos.goodmovies.com.ar)



"Una película de inusitada belleza, donde fluyen en cada tramo la emoción y la sensibilidad bien entendida". Marcela Gamberini, EL AMANTE

*Puesta en Escena de Olivier Assayas*

*("...admiro muchísimo a Visconti...todos me comparan la escena del baile con la de El Gatopardo...")*



GOOD MOVIES

[www.goodmovies.com.ar](http://www.goodmovies.com.ar)

**METRO | VILLAGE RECOLETA | SHOWCASE BELGRANO**

15.000 CINEFILOS YA LA DISFRUTARON EN SUS PRIMERAS 2 SEMANAS

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)

