

Sábado de Juan Villegas, o la primera película dirigida por un amante

El gran debut

\$50 | ISN 150636 |

El atentado según Zizek

LA VERSION COMPLETA

NO LOGO EL LIBRO DEL MOMENTO

LAS MEJORES PELICULAS DE LOS 90 SIGUE LA PELEA

CON ESTE EJEMPLAR DOS ENTRADAS PARA VER EL PREESTRENO DE BELLA TAREA



Esmeralda 779 6°A (1007)

Buenos Aires, Argentina.

Teléfonos (5411) 4326-4471/4326-5090

Fax (5411) 4322-7518

E-mail amantecine@interlink.com.ar

EDITORIAL

Estrenos 2 Entrevista a Juan Villegas

- 6 Sábado
- 9 El lenguaje en el nuevo cine argentino
- 10 Sábado en Venecia
- 12 Bella tarea
- 14 Historias de Argentina en vivo
- 16 Los otros
- 18 Corazón de caballero
- 19 La pareja del año Tu mamá también
- El diario de Bridget Jones Krámpack
- 21 julien donkey-boy
- 22 Réquiem para un sueño Cuba feliz Rush Hour 2 La marca del dragón Chopper, retrato de un asesino
- 23 Como perros y gatos Déjala correr Golpeando las puertas del cielo Mirada de ángel El placard
- 24 Del 1 al 10
- 26 Zizek sobre el atentado
- 31 Los medios argentinos y el atentado
- 34 Desventuras de un consumidor
- 37 Por qué hay que leer No logo
- 38 La concentración en las editoriales
- 39 Picado
- 40 Tomás Abraham
- 44 Las 100 mejores películas de los 90
- 48 Sobre "El crítico ofendido"
- 50 Festival de Karlovy Vary
- 54 Festival de Locarno

Guía de El Amante

- 56 Video
- 60 Cine en TV
- 64 DVD

De las muchas espadas de Damocles que penden sobre nuestra cabeza -una de ellas, una fantasmática e imprecisa Tercera Guerra Mundial-, elegimos hablar en este editorial de la aplicación del IVA a revistas que, como la nuestra, no se rigen por los mismos parámetros que una publicación comercial. Con el total acuerdo del secretario de Cultura y a partir de una iniciativa motorizada por ARCA (Asociación de Revistas Culturales de la Argentina), las revistas culturales fueron incluidas en la Ley del Libro, recibiendo la misma categoría de excepción para ese impuesto. De ahí en más, todo lo que se necesitaba para efectivizar esta excepción era una resolución explícita de la DGI que, como el mañana y la justicia, nunca llega. En las dos últimas liquidaciones, nuestros distribuidores han actuado como agentes de retención, con lo cual nuestros ingresos se han reducido en una forma difícil de soportar. Nuestra existencia misma está en peligro, en serio peligro, como nunca antes lo estuvo. Sería extraordinariamente cruel que se cerrara este canal de pensamiento alternativo por la demora en aplicar una ley que fue sancionada con el acuerdo del Gobierno y de todos los partidos políticos.

No es un tema menor, las revistas culturales sencillamente no pueden sobrevivir con esa carga impositiva. Su función excede las regulaciones del mercado: no se trata de revistas comerciales que no han tenido éxito, sino de emprendimientos alternativos cuya desaparición llevaría a una tenebrosa uniformidad de opiniones y de estéticas. Todavía estamos a tiempo de resolver esta situación pero los plazos se acortan angustiosamente. A

STAFF

Directores

Eduardo Antin (Quintín) Flavia de la Fuente Gustavo Noriega

Asesora periodística

Consejo de redacción 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 Roias, Federico Karstulovich, Marta Almeida, Slavoj Zizek, Alma Acher v Tino y Norma Postel

Secretaria Natasha Alimova,

mirada de ángel Cadete con Bianchi Gustavo Reguena Johnson. uba feliz El banquete del año

Tortillas canónicas

por la noche Gabriela Ventureira, Venecia rojo shocking Meritorio de corrección

de viaje Traducción del esloveno Lisandro de la Fuente, un hitchcolacaniano de ley Gente de cierre

Mariela Sexer, estás nominada Natalia Lardiés, mi valiente Marcelo Panozzo, échale la culpa a Rio

Diseño gráfico Corazón de caballero

Correspondencia a

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

Teléfonos

(541) 4326-4471 / 4326-5090 ax (541) 4322-7518 E-mail amantecine@interlink.com.ar

En Internet

El Amante es propiedad de Ediciones Tatanka SA. Derechos reservado 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

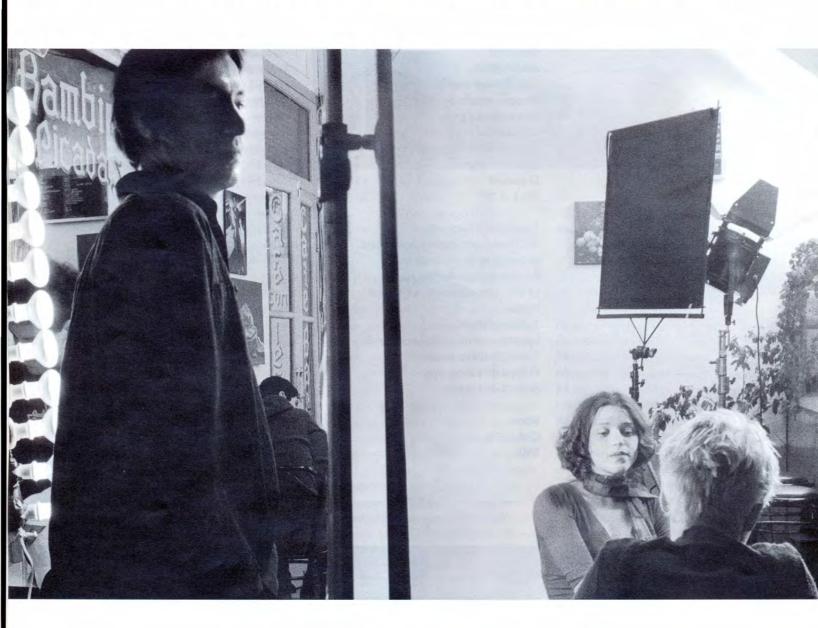
Distribución en Capital Vaccaro, Sánchez y Cía. SA. Moreno 794 9º piso. Bs. As.

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

ENTREVISTA A JUAN VILLEGAS

Los tres berretines



¿Vos buscás con tu cine lo mismo que, como crítico, buscás en las películas?

No, me di cuenta de que no. Y eso es bueno. Porque las películas que más me gustan en el fondo son las que nunca voy a poder hacer. Pero no porque no vaya a tener la oportunidad de hacerlas, sino porque no me saldrían. Incluso la mía, habiéndola terminado, no se parece a ninguna de las películas que me gustan mucho. Y una de las ventajas de tener un gusto cinéfilo amplio es que uno tiene tantas referencias cruzadas que no se notan tanto. Porque lo que hacen muchos es tomar una sola referencia, y eso se nota mucho.

Claro, pero si tomás un elemento de Rohmer, otro de Bogdanovich y otro de Hawks...

Sí, pero traté de olvidarme de todo eso cuando iba llegando el momento del rodaje. Hay una etapa previa en la que tenés que tomar un referente. No sé si copiando, pero ves cosas. Antes de filmar me puse a ver algúnas películas. Surge el miedo de no saber cómo resolver tal o cual situación. Y después me olvidé, no pensaba más en eso.

¿Recibiste algún comentario disparatado sobre tu película?

Sí, un italiano dijo: "Parte de Cortázar, pero evita lo fantástico para terminar en diálogos pinterianos". Después yo hablé con esa persona. Me dijo que le encantaba Argentina y los escritores argentinos, Cortázar y Arlt. Y yo le dije que me gustaban Borges y Puig. Y después hubo como una recurrencia general a relacionarla con Ionesco, Beckett y Pinter. Y uno tiene que explicar que en todo caso la referencia es Hawks. Pero no te creen. Yo confieso que no leí a ninguno de esos autores. ¿Vos los leíste?

No. Los diálogos de ese tipo para mí son de la *screwball comedy*. Buscan las referencias de buenos diálogos en el teatro, parece que no conocen los diálogos en el cine.

Sí, sí, incluso este italiano insistía mucho en saber si yo escribía.

Entonces está claro que tu referencia es la comedia de Hawks.

Sí, pero viendo la película es muy distinta a una comedia de Hawks, y eso es bueno. Además, me di cuenta de que no es una comedia mi película. Los pressbooks siguen diciendo que es una comedia. Después del dossier sobre la screwball comedy de El Amante, me di cuenta de que las comedias son solo películas con chistes, con escenas graciosas. Son películas sobre la felicidad. El final feliz no es porque sí, tienen que tener un final feliz. Si no, no es una comedia. Y si mi película es sobre algo, no es sobre la felicidad. Por eso no es una comedia. Si yo hubiera querido imitar aquellas comedias, me habría equivocado. Lo que no se puede hacer con esas películas es imitarlas. Lo peor que podés hacer con lo clásico es copiarlo; ellos fueron clásicos sin imitar a otro. Inventaron todo. Es buena la idea de partir de cero, esa cosa también me gusta. Aunque ellos tenían detrás menos historia del cine que nosotros.

Es más fácil copiar el cine moderno que el clásico.

Sí, y por eso cierto cine moderno envejece rápido. Pero no pasó lo mísmo con la Nouvelle Vague. Es equivocada la idea de que ellos querían romper con el cine clásico. Ellos amaban el cine clásico. Incluso querían recuperar el mismo espíritu. Aunque no les salía. Yo a veces siento que estoy en ese mismo lugar, aunque han pasado muchos años. Había una intención de que mi película fuera más clásica pero no me salió. Salió otra cosa. Aunque estaba muy preocupado porque la película no fuera aburrida. Que en todas las escenas hubiera algo que divirtiera. Y el humor tiene algo que ver con eso.

¿Te parece que es el final de tu película lo que termina estableciendo que no se trata de una comedia?

La presentación en el Festival de Venecia y el posterior estreno de la primera película dirigida por un miembro de la redacción nos llenaron de orgullo y nos plantearon un problema: ¿cómo cubrirla? Decidimos darle una extensa cobertura y solicitarle la crítica a una persona que no escribiera regularmente en El Amante. Aquí, una charla informal con el director de Sábado sobre lo que alguna vez fueron grandes pasiones nacionales: el cine, el fútbol y el tango. Luego, más notas sobre la película de nuestro pequeño Truffaut.

por SANTIAGO GARCIA

Sí, las últimas escenas. A mí la última escena es la que más me gusta. Pero nadie me habló mucho de ella. En el guión casi no está. ¿Cómo lo contás en el guión? Son cuatro líneas. Esa fue la escena más difícil. Pero los actores tomaron los tiempos exactos. Discutí bastante con los actores el tema de cuánto debían acercarse los personajes en ese final. En un momento se iban a besar, pero solo quedó que ella le tocara el hombro. Ellos querían más. Yo quería que, a pesar de un leve acercamiento, se notara que estaba todo mal. Otra escena difícil era la del comienzo, pero con esa no quedé tan contento. Está muy elaborada pero le falta mayor velocidad, no mantiene el mismo ritmo todo el tiempo. Eso era lo que más me preocupaba, era lo más importante en esta película, el ritmo de los diálogos. Odio esas películas donde tardan tanto en decir los diálogos. Por eso nos gusta Hawks.

¿Quedó alguna herencia de Hawks en el cine actual? Dijimos que lo clásico no era copiado, aunque en realidad Hawks no era tan clásico.

Tal vez hay que hacer una diferencia entre lo clásico y lo académico. El cine creó un academicismo y algunos confunden eso con lo clásico y lo toman como algo peyorativo. Y estos tipos justamente eran lo contrario. Ford o Hawks no eran académicos. Y también hay un academicismo en el cine moderno. Siempre es mala la idea de que existe una forma previa para hacer una escena o escribir un guión. ¿Dónde están los tres actos en ¡Hatari!? Cuesta mucho hacer entender eso.

Hace décadas que los diálogos están muertos en el cine argentino. No sé de dónde proviene ese problema.

A mí me molesta mucho la idea de que el pensamiento del director tiene que estar puesto en los diálogos de los personajes. Me parece una idea muy pobre. Me molesta mucho, aunque algunos puedan hacerlo mejor que otros. Peor aun, si la idea del director es mala. Pero aunque sea interesantísima, si el concepto de la película es ese... Quizá por eso yo lo llevé a un extremo exagerado. Los personajes no dicen nada que yo pueda suscribir. Incluso cuando discuten, yo me paro en un lugar en el que ambas partes puedan tener razón. Es un defecto grave no hacer eso y ponerse del lado de uno de los dos. Que

uno tenga razón y otro no. Así no se puede hacer un diálogo. Ya sabés desde el principio quién tiene razón y quién no. Por eso los diálogos de Rohmer son buenos, todos tienen razón.

¿Les caía bien a los actores no tener diálogos de importancia?

Sí, son otra generación de actores. Alguna vez me gustaría que algún personaje pudiera decir algo concreto sobre lo que está sintiendo. Uno elige hacer las cosas de una forma pero existen infinitas maneras de hacerlas. Y hay películas que se colocan en un lugar desde donde parecen decir: esta es la única forma de hacer cine. Yo intento que la mía no tenga esa característica. Bresson sería la excepción a todo, una estética marcadísima que no parece querer imponerse por encima de otras.

A Bresson sólo se lo usa para mandar preso a los que hacen películas ascéticas. Aunque no intenten copiarlo.

Aunque siempre me quedé afuera de su ideología. La fe, la gracia, nunca le entendí. Aunque seas ateo, aunque la gracia sea desconocida para uno, las películas de Bresson son apasionantes. Provocan un estado de gracia cinematográfico, no religioso.

No creo que él pretendiera que la gente se volviera religiosa. Tampoco habló mucho sobre eso.

Antes los directores hablaban menos.

Pero actualmente nadie te obliga. Es terrible cómo los americanos pasan horas y horas perdiendo el tiempo con entrevistas. En Venecia decían: Rohmer es uno de los tres directores que menos prensa hace, pero acá va a hablar. Dio una pequeña charla y no dejó que le sacaran fotos. Los otros directores que se mencionaron son Malick y Kubrick. A Rohmer lo buscan desde hace poco; hace unos años no sé si hablaban tanto de él. En cualquier momento le dan el Oscar.

Cuando se habla de la grandeza del Hollywood clásico, no todos recuerdan que había muchos extranjeros.

Como con el equipo de fútbol que inventaron: el Cosmos, pero ahí no les salió (*risas*). Es cierto, el Cosmos no funcionó. ¿Por qué

habrá sido? El Hollywood clásico no tenía una histo-

ria previa tan grande. En cambio, la tradición futbolística era mucho más grande cuando quisieron inventar ese seleccionado de fútbol. Y ellos no tenían fútbol. Habla bien del fútbol. Es un deporte que no se puede inventar de la nada. Y además no se

se puede inventar de la nada. Y además no se lo puede filmar. Yo me creo el resto de los deportes en el cine, pero el fútbol no.

A mí los clips antes de los partidos no me interesan. Solo me creo la puesta en escena del partido. No se pueden hacer películas con el fútbol. Una vez imaginé una película que durara 90 minutos, durante el transcurso de un partido de fútbol.

¿Sólo dentro de la cancha?

Puede haber cosas afuera del estadio.

Ya la arruinaste (risas).

No, está bien. Pasan muchas cosas adentro del campo de juego. Podés contar eso sin contar nada de afuera. Hay algo en el fútbol relacionado con la solidaridad de los jugadores que es muy fuerte.

Hace un rato vimos en televisión cómo todos le daban la pelota a Takahara para que hiciera el gol. Eso no pasa muy seguido.

Solo en los partidos homenaje.

A Maradona y a Menem (risas).

O los dejan patear el penal, pero eso es feo. Hay un paralelismo entre la personalidad de los jugadores y la forma de actuar en cine. Los hay arrogantes y sobreactuados, y los hay más clásicos o incluso bressonianos. Riquelme deja que el espectador se emocione cuando contiene su merecido festejo.

A mí no me gusta que los jugadores se enojen cuando hacen un gol. Y otra cosa que hace Riquelme es que nunca se tira. Nunca está en el piso. Le hacen más fouls de lo que parece. Hay otros jugadores que me emocionan. Aquellos que no son tan talentosos pero consiguen jugar por encima de su capacidad.

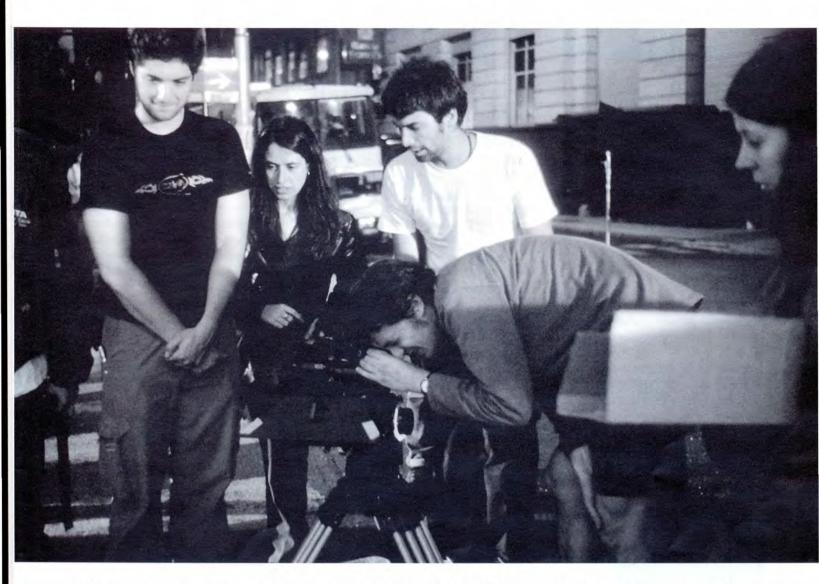
Ahora el festejo viene con un cartel explicativo debajo de la camiseta.

A mí no me gustan las dedicatorias en general. No me molestan pero me parecen inútiles. Esos que dedican la película al padre. Si está muerto no se va a enterar, y si está vivo llamalo y decíselo. Habrá excepciones, aquellas que son una reivindicación. Cuando Eastwood le dedica *Los imperdonables* a Don Siegel y Sergio Leone tiene una función concreta.

Bueno, hablemos de Nelly Omar. ¿Por qué no hay un tema interpretado por Nelly Omar en la película?

Es todo un tema. La música que a mí más me gusta no pega con las películas que yo





puedo llegar a hacer. Imaginate que ponga un tango. No funciona.

Sí, claro, no pega. ¿Por qué la música que te gusta no encaja en tu película?

A mí me gustan algunas cosas actuales. Pero poner un tema de Nelly Omar en los títulos... Si yo digo que me gustan Gardel, Nelly Omar y Troilo con Florentino, así suelto suena esnob. Tendría que dedicar un esfuerzo para que no sonara falso. No es algo que surgió recién ayer, realmente me gustan mucho y hace tiempo. Tampoco quiero que se vea como una característica nacionalista. No lo escucho porque sea argentino. Yo escucho tango porque me parece la mejor música del mundo y no porque es argentino.

Sería ridículo, uno no admira a Maradona porque es argentino.

No, claro, el pelado Monner no me gusta. Y me gusta Zidane, que es francés. Tal vez es por eso. Hay quienes se enojan, y tienen razón, porque se nota que muchos fuerzan la inclusión de tangos en sus cortometrajes o incluso en largos. Yo lo entiendo como algo adolescente, como descubrir algo y creer que uno es el primero en hacerlo. A propósito de Nelly Omar, el otro día leí una entrevista que le hicieron porque cumplió años. No se le da la importancia

que merece. Se vende toda la World Music y nadie se preocupa por Nelly Omar.

Puede pasar lo mismo que con Chavela Vargas en México y el mundo.

Sí, el público se dio cuenta de que ella era mejor que gran parte de la música actual. Es mucho mejor Nelly Omar que Las Pelotas. Quizás hubo algo que se rompió generacionalmente. En Estados Unidos esa conexión no se rompió. Se pueden hacer versiones de temas viejos y no resulta forzado, acá es distinto. Hubo un período del tango que arruinó la historia del tango. La mirada sobre el tango que se veía en la televisión con *Grandes valores del tango* fue lo que produjo la desconexión.

También la exaltación de ciertos tangos malos hace daño.

Balada para un loco es horrible, bueno, al menos la letra.

O *Cambalache*, el tango más sobrevalorado que existe. Es muy malo.

Cuartito azul es feo (risas). Y después hay muchos que son misóginos. Pero hay muchos más que no son así. En Manzi no vas a encontrar eso. También el humor se fue perdiendo en el tango.

Vos me comentaste que había algo que no te conformaba del todo en tu película.

En pocos momentos filmé cosas que co-

rrían el riesgo de ser un desastre. Fui siempre a lo seguro. Quizá de afuera no se nota. Pero no las saqué del montaje, no las filmé. Quizá no sea tan importante. Podría haber arriesgado un poco más. No me atreví a tener el derecho a arriesgarme en algo que fuera realmente bueno o un rotundo desastre. Hay riesgos de puesta en escena, pero no hay riesgos desde la emoción.

Para mí hay momentos de emoción. Quizá no están anunciados o subrayados.

Me da vergüenza, pero Spinetta dijo una frase que tiene razón: ningún artista se emociona con su propia obra. Hay emociones de distinto tipo. Con el humor pasa algo parecido, hay distintos grados de risa. Las escenas con las que la gente más se ríe en mi película son aquellas que menos me gustan.

¿Alguna cosa más?

Sí, siempre quise decir en *El Amante* cuáles eran mis directores preferidos. ¿Será esta entrevista una buena oportunidad?

1. Rohmer, 2. Truffaut, 3. Hawks, 4. Ford, 5. Fassbinder, 6. Buñuel, 7. Welles, 8. Godard, 9. Bogdanovich, 10. Hitchcock, 11. Bresson, 12. Eastwood, 13. Wilder, 14. Renoir, 15. Carpenter, 16. Walsh, 17. Rossellini, 18. Ozu, 19. Fuller, 20. Ophüls.

SABADO

ARGENTINA

2001.70

DIRECCION Juan Villegas

Tresplanos Cine

GUION Juan Villegas

FOTOGRAFIA Paola Rizzi

MONTAIR Martin Mainoli

ESCENOGRAFIA Y VESTUARIO Luciana Inda

DISEÑO DE PRODUCCION Nathalie Cabiron

INTERPRETES Gastón Pauls, Daniel Hendler, Mariana Anghileri, Camila Toker, Leonardo Murúa, Eva Sola, Federico

Esquerro, Beatriz Kalman.

El último representante de la Nouvelle Vague

por RAFAEL FILIPPELLI



Los amigos de El Amante me han ofrecido escribir sobre Sábado, el primer film de Juan Villegas, que se estrenó en la tercera muestra del Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires y acaba de exhibirse en el Festival de Venecia. He aceptado, aunque no soy un crítico. Necesariamente, entonces, hablaré del film a mi manera. El apuro y cierto empecinamiento nos ha llevado a saludar, cada tanto, la aparición de un "nuevo cine argentino". Esto ocurre en todas las décadas a partir de 1960. En los últimos años, a la fórmula "nuevo cine" se le agregó el adjetivo "joven" señalando algo que, en verdad, está ocurriendo: no se recuerda otro caso en que los directores debutantes fueran tantos y tan jóvenes. Ser joven no es, en sí mismo, un valor. Sin embargo, en un sentido muy positivo algo ha sucedido: llegó el esperado, deseado y necesario recambio de una cinematografía que se había mantenido desde fines de los años sesenta apoyada en la obra de directores de cuestionable talento. Probablemente como consecuencia del desarrollo de escuelas de cine, han surgido no solo directores sino también fotógrafos, sonidistas, montajistas con mejor formación teórica y técnica. Tal vez la novedad más importante sea la decisión de algunos de estos realizadores de hablar de lo que conocen bien y abandonar la pretensión de colocarse en un lugar equidistante entre el cine de mercado y el de expresión artística. Se trata, además, de directores decididos a filmar con bajos presupuestos. Para

de la producción no son simplemente una carga, sino un dato que permite pensar estrategias de filmación y definir un tipo de relato, de escenario y de actores. Sería deseable que la crítica tuviera la misma actitud que los directores: cierto sentido de la medida que no la llevara a descubrir un film extraordinario en ocasión de cada estreno. Se trata de los trabajos de cineastas jóvenes con un largo camino por delante. Y esto es precisamente lo afortunado de la situación.

este nuevo cine, las condiciones económicas

Juan Villegas forma parte de este nuevo cine joven. Sintetiza casi todos los rasgos esbozados más arriba: egresado de la Universidad del Cine, notorio espectador habitual de la Sala Leopoldo Lugones, crítico de esta misma revista, es también, desde que lo conozco, un admirador de la Nouvelle Vague francesa. Para decirlo con más precisión: de los primeros films de algunos directores de la Nouvelle Vague. En su primer corto, Rutas y veredas (1995), y en el siguiente, Dos en un auto (1998), que con leves modificaciones es una de las historias de Sábado, ya estaba definida su perspectiva estética: acontecimientos "a la Truffaut" presentados con algunos de los procedimientos formales del Godard de Sin aliento. Las reminiscencias que el propio Villegas y algunos críticos señalan del cine de Rohmer me parecen menos evidentes.

Casi todo el nuevo cine argentino mantiene una relación fuerte con distintas formas del realismo (con resultados variables). En el



caso de Juan Villegas, y sobre todo en Sábado, la cuestión pasa por otro lado. No porque rechace la representación, ya que la misma Nouvelle Vague fue una continuación del realismo por otros medios estéticos, sino por el papel central que, para Villegas, tiene la puesta en escena. Quizá sea éste también el caso de Martín Rejtman, que trabaja, como Villegas, sobre situaciones mínimas y también subraya la importancia narrativa de la puesta en escena. Villegas, para decirlo con una fórmula de Bazin cuyo eco teórico podría leerse en Sábado, filma con la intención de mantener la unidad formal y de representación del espacio cinematográfico. Esto es algo que comparte con otros nuevos cineastas, pero lo original de Sábado es evitar el fanatismo del plano secuencia y no practicar el fundamentalismo de moda después de Kiarostami, que insiste en el plano sin cortes como si fuera un valor en sí mismo.

Villegas recurre al montaje por corte dentro de la escena y, al mismo tiempo, logra mantener el espacio de la representación. Esto es bien evidente en las secuencias de interiores, donde la puesta en escena tiene una gran movilidad interna al campo, basada en el reencuadre permanente. En todas las secuencias en las que los personajes pasan de estar parados a sentarse, el montaje por corte modifica las sucesivas alturas de cámara y garantiza la armonía de los encuadres. Probablemente esta decisión tenga como consecuencia la inusitada belleza de ciertos pla-



nos, cualidad que el film también le debe al trabajo impecable de Paola Rizzi, su directora de fotografía.

Las decisiones que toma Villegas respecto del montaje no se agotan en la relación con el espacio. El film narra varias historias simultáneamente, unidas de una u otra forma por el personaje de Gastón Pauls. Mediante el procedimiento clásico del montaje paralelo, Sábado resuelve el problema narrativo que le plantea su argumento: un día en la vida de algunos personajes. Villegas utiliza la fórmula "mientras sucede esto también sucede esto otro", y resuelve la cuestión de la temporalidad del relato con gran eficacia y, aunque usando un procedimiento tradicional, con originalidad. Quiero subrayar esta eficacia porque creo que la resolución de tiempos acotados y cortos es uno de los problemas más difíciles del lenguaje del cine. Cuando en un film, como sucede en Sábado, lo que se narra sucede durante un día, las elipsis narrativas deben ser muy precisas y,



por eso mismo, extraordinariamente difíciles de gobernar. La decisión de montar alternadamente le permite a Villegas evitar el problema de los bloques de tiempo que, de otro modo, deberían suturarse. Al cambiar permanentemente los espacios de la representación, como consecuencia de la simultaneidad de las acciones de los diferentes personajes, el manejo del tiempo es el de la duración relativa de las diferentes secuencias y se marca el transcurso del día por ciertas líneas de diálogo, los horarios de las comidas y, sobre todo, el progresivo cambio de la luz. Sin embargo, Sábado tiene elipsis en los momentos menos esperados, dentro de una misma secuencia. Daré un ejemplo: a través de la ventanilla del conductor, se observa a una de las parejas del film, en un auto que avanza de derecha a izquierda de cuadro; en el mismo plano fijo, sin cortes, se suceden las miradas de uno y otra. Sin ninguna alerta visual ni sonora, sin miradas de peligro ni ruido de frenos o de choque, un corte I>



directo encuadra el auto de Gastón Pauls. detenido, también ubicado de derecha a izquierda de cuadro. Pauls abre la puerta y mientras pregunta "¿les pasó algo?", avanza, seguido por una panorámica, también de derecha a izquierda, hasta que el espectador descubre que ambos autos han chocado. Villegas ha elidido el choque, pero no solo el choque, sino el tiempo mismo ha sido elidido de modo que no sabemos cuánto ha pasado entre un plano y otro. La decisión de tener en el primer plano de la secuencia al coche de la pareja avanzando de derecha a izquierda y después del choque en la posición contraria, contribuye a la percepción del paso del tiempo, al romper la continuidad de los planos.

Durante el transcurso de un sábado, dos parejas de más o menos treinta años, por cuestiones diferentes, cruzan sus destinos con el actor Gastón Pauls. Una de las mujeres parece ser periodista y tiene que hacerle una entrevista a Pauls; la segunda pareja sufre un leve accidente de tránsito con el coche de Pauls y su compañera. A partir de estos dos acontecimientos mínimos, y a la manera de los plot-points del cine clásico, se modifica el rumbo de sus distintas historias. Se multiplican las parejas circunstanciales, pero, a la mañana siguiente, las cosas vuelven al estado en que empezaron. Cuan-

do termina *Sábado*, nos queda la sensación de que sus personajes van a tener todo el domingo para pensar.

Durante casi todo el sábado los personajes recorren la ciudad, en pareja (muy pocas veces los vemos solos, entre una peripecia y otra). La ciudad no tiene rasgos particulares que la definan salvo su chatura. Los recorridos son generalmente por barrios. No hay demasiados datos que enfaticen la presencia de Buenos Aires y, sin embargo, lo es de manera inconfundible. El film no "muestra" Buenos Aires, solo se la ve a través de las ventanillas y los parabrisas, de las ventanas de los bares y alguno que otro plano general. Estos personajes jóvenes que deambulan por la ciudad a la espera de que les suceda algo generan un clima de tristeza, una temperatura melancólica que es uno de los mayores logros del film. Sus protagonistas son seres sin demasiadas cualidades, abiertos a la experiencia como pura posibilidad. Justamente por eso no les ocurre nada. Las mujeres, que son las que llevan la acción hacia delante, parecen más inteligentes y, de hecho, son más decididas. En cualquier caso, todos, mujeres y hombres, no parecen estar en el mejor de los mundos a pesar de ciertas fórmulas del lenguaje como "todo bien", "no hay drama", etc. No solo las situaciones sino un tipo de actuación, coherente en todos, sostienen esta atmósfera.

En este sentido, el tono del film tiene una cualidad curiosa e interesante. Desde su comienzo, Sábado se presenta como una comedia, con diálogos triviales pero ingeniosos, enredos, malentendidos. Las actuaciones, en cambio, no participan de la comedia (salvo en el caso de Gastón Pauls). Es como si la comedia fuera del director y el drama de los personajes. Así se produce una contradicción interesante entre la levedad del tono narrativo y la gravedad con que se dicen los diálogos más triviales. El paradigma de este cruce de tonos se da en el personaje que representa Camila Toker. En todo esto hay algo del primer Truffaut, sobre todo de Disparen sobre el pianista. Tal vez la diferencia sea la que existe entre la década del sesenta y el nuevo siglo: de la tragedia a la resignación.

Para terminar, y a modo de objeción, tal vez en las escenas finales el film debió jugar más fuerte. En la medida en que *Sábado* revisita al final algunas de las escenas del comienzo, esta circularidad habría abierto la posibilidad de cambiar la perspectiva y pasar al "lado de los personajes"; o bien, por el contrario, tomar una distancia aun mayor, en el tamaño de los planos y la exacerbación de su duración y volverse así más reflexivo. A

El C.I.C en Canal (á)

Historias y anécdotas de nuestro cine contadas por sus protagonistas



Todos los Jueves 20.00 hs. y Domingos 14.00 hs.

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

encuentrosdecine@cinecic.com.ar

www.cinecic.com.ar





Silvia Prieto: el silencio de las frases hechas El descanso: cada personaje con su lenguaje propio

Los no realistas

El tratamiento del lenguaje utilizado por los jóvenes de *Sábado* la emparenta con *Silvia Prieto* en algo que, por buscar un neologismo, podríamos llamar *neonorrealismo*. Un análisis de las formas del habla en el nuevo cine argentino. **por SILVIA SCHWARZBÖCK**

En una escena de Silvia Prieto, Garbuglia les comenta a sus amigos que "ha perdido la frescura de la juventud". Lo dice sin ninguna clase de matices, sin ninguna ironía, como se dicen todas las frases hechas en el film de Rejtman. Pero la frase hecha en cuestión es demasiado anticuada. Que aparezca en un diálogo entre gente que ronda los treinta años es un indicio de su origen literario y revela cómo están concebidos todos los diálogos del film. Las frases hechas son lo más parecido al silencio que se puede encontrar en el lenguaje coloquial. Tienen menor valor expresivo que los monosílabos y las interjecciones. Una película que repita frases hechas como frases hechas, en un tono monocorde, como si el personaje estuviera poseído por el lugar común, y disolviera en él su identidad, se aleja del realismo en el mismo grado que de la catarsis. Toda identificación con los personajes es tan imposible como su forma de hablar. La distancia que media entre el espectador y el disparate lingüístico permite la risa contenida que depara el absurdo. Una risa del mismo estilo y origen provocan los diálogos empantanados entre los personajes de Sábado. El modo en que un personaje le devuelve al otro lo que dice es el de la repetición, una repetición que parece destinada a llenar el tiempo y evitar el silencio. Contestar una pregunta con otra pregunta que repite una parte de la frase preguntada es una forma efectiva de hacer que el diálogo siga a cualquier precio, evitando el silencio que debería ocupar el

tiempo por venir. El resultado de esta estrategia es la circularidad irremediablemente viciosa de los diálogos, ese carácter empantanado proveniente de su imposibilidad de avanzar, al que lo acompaña el cansancio muy poco disimulado de los personajes al decirlos. La molestia de tener que hablar cuando no se tiene nada que decir se resuelve con la frase hecha, que es la verdadera coartada para no hacer un cine realista. Porque, leídos en clave realista, esos diálogos traducirían abulia, descompromiso, incomunicación, incapacidad de armar un proyecto, indolencia, o cualquier otro estigma del presente. Serían producto de una lengua en crisis producto de una sociedad en crisis. El lugar común quedaría del lado de la lectura, como si esos diálogos estuvieran escritos para que alguien decodifique lo que quieren decir y compruebe que no quieren decir nada. El hecho de que esta lectura en clave realista pueda existir está demostrado por todos aquellos espectadores que se quedaron afuera del código de Silvia Prieto y que quedarán probablemente afuera de todos los códigos no realistas del nuevo cine argentino o, por lo menos, de los que utilicen el lenguaje coloquial para imitar al silencio.

Que la desconexión de la realidad ocurra a partir de los diálogos, que el texto dicho por los personajes imponga la autonomía de un film antes que otras decisiones audiovisuales, habla en parte de la situación actual del cine argentino. Sólo por hoy trata de seguir la línea abierta por Mala época y Mundo grúa, y

legitimar así una visión nihílista pero cálida de la falta de horizontes del presente. Por eso rescata el papel de la voluntad por encima de las adversidades y la desolación generales. Allí, el humor es patrimonio del personaje de Damián Dreizik, y la negrura, del de Sergio Boris. Pero, entre esos dos extremos, todos los personajes exhiben un costado interesante, son dignos de la simpatía que despiertan en el espectador, porque tienen cualidades, que son justamente las que los ponen en conflicto con el contexto. La falta de atributos de los personajes de Silvia Prieto, o la de los de Sábado, uniformiza el tono de la película e instala un código único que se descifra en clave de humor. Los personajes hablan tan arbitrariamente como lo que son: entelequias que no reflejan ninguna psicología ni nada que se parezca a ellos fuera del film. Algo similar sucede con El descanso, donde cada personaje está pensado desde una lógica distinta, con su propia lengua. Dentro del conjunto, todos son bizarros y la interacción entre ellos -que se da a pesar de estar coloquialmente incomunicados- produce el efecto de humor que recorre y unifica el film. Hasta los diálogos de Pizza, birra, faso tenían ya algo de este humor nihilista y autónomo, pero su conflicto era impensable fuera del registro realista. Lo mismo pasaba con Mundo grúa: la subjetividad de sus personajes estaba demasiado expuesta en los diálogos como para que esta pudiera disolverse cada vez que apelaban al lugar común. Lo seductor de cómo hablaban era que se entendieran con anacronismos, que compartieran códigos de otra época y se refugiaran en el pasado, donde vivieron mejores tiempos. El lenguaje los preservaba de la intemperie, con lo cual el lugar común no podía valer como tal. "Tutti frutti", dicho por el Rulo, nunca podía ser una frase hecha, como los arcaísmos de Silvia Prieto. A

Un sábado en Venecia

El decorado llamado Venecia y la maquinaria conocida como festival de cine no son, parece, un buen punto de partida para un director debutante. Pero todo fue tomando una dimensión más verdadera y más emotiva el sábado que dieron *Sábado*. **por JUAN VILLEGAS**



El protagonista de cierto cuento de Borges piensa que prever un suceso es ayudar a que este no ocurra, ya que la realidad no suele coincidir con las previsiones. Aplicando esa misma lógica pero invirtiendo los términos, decidí no imaginar mucho lo que pudiera suceder en mi participación en el Festival de Venecia, buscando así que mayores y más variadas fueran las cosas que allí ocurriesen. Pero el primer encuentro con la ciudad reprimió los sentimientos de sorpresa o admiración, los cuales sí había previsto en detalle y con anticipación. Es que Venecia es una de esas ciudades que uno ya conoce antes de visitarla. Sus atributos y sus características más destacables son tan conocidas y renombradas que es muy difícil sentir un impacto en el primer encuentro. Quiero decir: sabía que me iba a encontrar con una ciudad surcada por canales y ya sospechaba demasiado el aspecto de los gondolieri. Algo similar puede pasar y efectivamente pasa en otras ciudades de las que nuestro conocimiento previo es excesivo. Sin embargo, la presencia de la ciudad real tras la fachada en general termina por imponerse. En cambio, la Venecia que pude llegar a conocer se pareció mucho a la imagen exterior que ya conocía. No es mucho más lo que parece haber detrás y la sensación que queda es la de haber visitado un decorado que simula una ciudad muy antigua y anacrónica, una decepción parecida a la que se sufre luego de recorrer algunos museos, en los que la belleza de las obras de arte expuestas se reduce por la presencia de un ámbito con gusto a muerte.

Pero el festival no se desarrolla en Venecia realmente, sino en el Lido, una isla angosta y alargada a unos quince minutos en *vaporetto*. Y de pronto uno se sorprende allí con la presencia extraña de autos recorriendo las calles, edificios que tienen menos de trescientos años y la posibilidad de caminar

10

Gastón Pauls, Camila Toker y Juan Villegas minutos después de la presentación oficial de Sábado en Venecia



sin cruzarse todo el tiempo con turistas, turistas y turistas.

Llegué el viernes 31 de agosto, un día antes de la proyección oficial de Sábado. La primera fue una jornada larga y confusa. La sensación persistente era la de no saber bien dónde estaba ni a qué había ido. A pesar de que el resto de la delegación (muy numerosa) de la película ya hacía unos días que se encontraba allí, me costó muchas horas acomodarme a mi nueva condición de director invitado a uno de los festivales más importantes del mundo. Las propias características de la Mostra contribuyeron de algún modo a mi desajuste. Mi idea de un festival de cine se reducía hasta entonces a mis experiencias en Mar del Plata y en Buenos Aires, y esto se parecía muy poco a eso. Venecia no es un evento cinéfilo propiamente dicho; ni la cantidad ni la calidad de las películas es superior a las de los festivales argentinos, y uno no percibe un gran fervor para discutir sobre cine. También es cierto que no es una excusa para que Hollywood publicite sus productos, ni tampoco parece ser el lugar donde conviene ir a vender y comprar películas independientes, ni una forma solapada de hacer propaganda política, ni el mejor festival para ir a fiestas, divertirse v conocer gente interesante. En este contexto, al no poder definir en qué tipo de festival me hallaba, sentía que no podía encontrar mi lugar. Además tenía la impresión de que había algo en la organización (que por otro lado fue muy eficiente y no dejó casi nada librado al azar) que excluía lo estrictamente cinematográfico, por lo que mi película y yo, más allá de lo positivo de todas las proyecciones y la posibilidad de obtener algún premio, quedábamos un poco impedidos de algún tipo de trascendencia mayor. Me sentía parte de un engranaje perfectamente aceitado; sabía

que todo iba a estar en su lugar, que nada me iba a faltar y que nos iban a tratar bien. Sin embargo, esta maquinaria parecía olvidar que detrás de todo eso estaba el cine, que yo era un director debutante con ganas de que el público, los críticos y los jurados vieran mi película, no solo para sentirme parte de un evento prestigioso, sino también para saber lo que generaba en otra gente eso que había ido a mostrar. No estoy hablando de mala voluntad o descuido de los organizadores, sino de una estructura demasiado arraigada en un orden que no permite a películas como la mía encontrar su mejor lugar.

La conferencia de prensa me sirve para ilustrar con más precisión esta idea. Nos citaron en un sitio determinado, nos recibieron puntualmente, nos acompañaron hasta una sala pequeña y confortable donde se nos convidó con un rico café y se nos invitó a la sala de prensa, donde carteles con nuestros nombres nos esperaban prolijamente. El moderador de la conferencia era un periodista italiano muy correcto, que había visto la película, la recordaba perfectamente e incluso no podía disimular que le había gustado. Sus preguntas eran inteligentes y sencillas, la traducción al español era clara y precisa, y prácticamente todo ayudaba a que me sintiera cómodo, tranquilo y seguro. Había un solo problema: éramos más los que estábamos sentados para responder (seis integrantes de la delegación) que los que debían hacer las preguntas. Pero mantuve la calma y di las mejores respuestas en toda mi corta carrera de director de cine entrevistado por periodistas especializados. Flavia me consoló después diciéndome que en Cannes había pasado lo mismo con Kitano. Gracias, Flavia. Después llegó la proyección oficial, que no por casualidad fue un sábado. El respeto estricto al protocolo se intensificó aun

más, pero debo reconocer que en este caso la previsión minuciosa de la ceremonia resultó eficaz y finalmente muy emocionante. Entramos en la sala (ya colmada) para sentarnos en la primera fila del sector de butacas más alejado de la pantalla, quedando así de frente a casi todo el público, que giró inmediatamente para presenciar nuestro ingreso. Los autoparlantes anunciaron nuestros nombres y se nos invitó a ponernos de pie para recibir el aplauso de la multitud. La verdad es que no entendía nada. Cuando me toco a mí, me paré y no pude pensar en nada, se me aflojaron las piernas, traté de fijar la mirada en algún lugar, lo pude ver a Quintín que observaba orgulloso desde un costado, saludé, agradecí el aplauso con un gesto, me senté y de a poco fui tomando conciencia de la importancia del momento. De la proyección solo recuerdo que la gente se rió en los momentos correctos y que nadie abandonó la sala. Los aplausos del final hicieron crecer la emoción y hasta un chiflido de desaprobación escuchado por ahí me hizo sentir por primera vez que era una parte real del festival. Acá sí, una organización perfecta en función de algo verdadero: el encuentro de un público con una película y un director de cine.

El día siguió con un cóctel con la embajadora argentina en Italia, las felicitaciones de desconocidos importantes, algunas firmas de autógrafos (sí, es verdad) y mis malabares infructuosos para intentar respuestas coherentes en idiomas que casi desconozco. El festival siguió luego su recorrido habitual, mi tensión disminuyó y me dediqué a ver películas, intentar hacer algún contacto, dar entrevistas y poder ver y escuchar a Rohmer, quien se mostró viejo, lúcido, brillante y enérgico. Su nueva película, como siempre, es bellísima y sorprendente. Pero esa es otra historia.

BELLA TAREA

Beau Travail

FRANCIA 1999, 93

DIRECCION Claire Denis

PRODUCCION Jérôme Minet

GUION Claire Denis y Jean-Paul Fargeau

sobre el libro de Herman Melville

FOTOGRAFIA Agnés Godard

MUSICA Eran Tzur

MONTAJE Nelly Quettier

DISEÑO ARTISTICO Arnaud de Moleron

INTERPRETES Denis Lavant, Michel Subor, Grégoire Colin, Marta Tafesse

Kassa, Richard Courcet, Nicolas Davauchelle.

Artes marciales

por DIEGO TREROTOLA

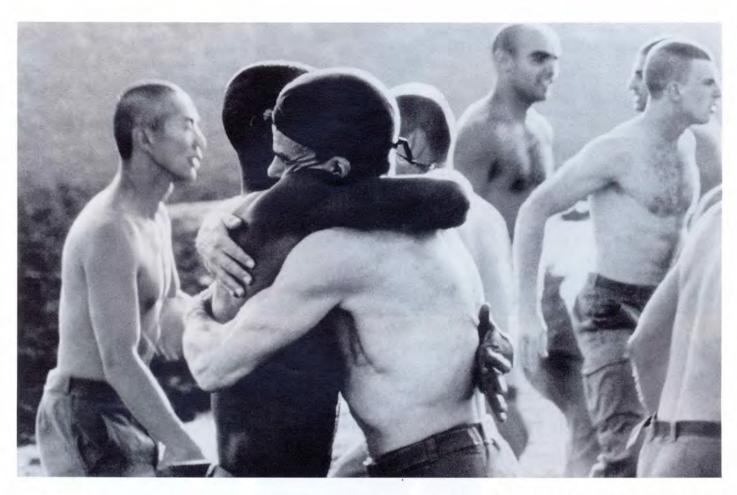
¡Bienaventurados los pacíficos, y sobre todo los pacíficos que pelean! Herman Melville

Si bien el sonido, la imagen y el tíempo, elementos primigenios que componen cualquier película, siempre están en una relación compleja y conflictiva, hay pocos cineastas que abordan frontalmente ese conflicto constitutivo del cine. Con Bella tarea, la directora Claire Denis opta por las tensiones que establecen lo que se dice, lo que se muestra y las temporalidades. Tensiones que están desplegadas en juegos de opuestos, asociaciones y desajustes. Las primeras imágenes son ejemplares: en un mural está trazada la silueta de un ejército coronada por un cielo naranja, como un crepúsculo apocalíptico, mientras una marcha adusta canta la gloria militar. En el breve plano siguiente, una joven negra baila rodeada de legionarios en la pista de una discoteca bajo una música festiva. En los planos iniciales de Bella tarea, un pasaje del registro exaltado y simbólico al más pedestre y directo, se encuentra el germen de esta película, que descompone, combina y funde la inmovilidad y el movimiento, la imagen poética y la imagen narrativa, una puesta de coreográfica estilización y una mirada diáfana casi documental. Si bien Bella tarea se ofrece primeramente como una experiencia sensitiva, el ejercicio cinéfilo o teórico, explícito también en su trama, no hace sombra a su sensibilidad sino que, al contrario, redimensiona su potencial.

Los textos de Herman Melville usados para el guión -el relato Billy Budd, marinero y los poemas La marcha nocturna y Oro en la montañason la forma autoconsciente de la interacción de los ejes poéticos y narrativos. Además de diálogos y gestos transpuestos en toda su literalidad, la película sigue el argumento central de Billy Budd, marinero, actualizando el triángulo entre los tres marines del siglo XVIII del relato de Melville con la relación entre el sargento Galoup, el legionario Sentain y el comandante Bruno Forestier, militares de la Legión Extranjera Francesa anclados en la ciudad africana de Yibuti durante los últimos años noventa. La narración empieza cuando la voz de Galoup se propone contar, a partir de sus recuerdos, una "historia simple", al tiempo que dice que el "punto de vista es importante". La elección de la voz de la historia -el relato de Melville está narrado por una voz exterior- recae en el personaje de Galoup, el más conflictivo del texto, que debe batallar con sus celos contra Sentain dentro de la formalidad insensible de la vida marcial. De esta forma, el punto de vista narrativo articula dos opuestos: el tiempo interior, agitado y apasionado del personaje y el tiempo exterior, firme y estable de la milicia en períodos de paz. Por otra parte, la enunciada simplicidad se encuentra puesta en crisis por la complejidad audiovisual: el collage sonoro de ópera, música disco y marchas militares, la narración elíptica de una ilegible discontinuidad, y una puesta casi abstracta que desafía a la búsqueda de una significación lineal. "En



este asunto de escribir, por más que uno se empeñe en mantenerse en el camino real, algunos desvíos laterales tienen un atractivo que no es fácil resistir", aunque parezca pertenecer a la Denis de Bella tarea, o a Jean-Luc Godard, esta frase es utilizada por Herman Melville en Billy Budd, marinero. En esta expresión se puede rastrear la narrativa digresiva y desarticulada que propone la película. La alusión a Godard no es gratuita, porque su película El soldadito (1963) está relaciona íntimamente con Bella tarea. Claire Denis retoma al personaje de Bruno Forestier, protagonista de la película de Godard, que vuelve a ser encarnado por el actor Michel Subor con las mismas características ideológicas y gestuales, recapituladas en la secuencia que presenta nuevamente al personaje. Continuar a Subor/Forestier es volver a instalar al máximo vocero del cine, porque sus frases no solo son parte de un manifiesto implícito de la Nouvelle Vague, también se erigen como grandes postulados del cine moderno.





(Algunas de las frases fueron escritas por el Godard crítico de *Cahiers du cinéma*.) "Para mí, el tiempo de la acción ha pasado. He envejecido. Comienza el de la reflexión." Estas palabras de Forestier que inician *El soldadito* son el punto de partida de la modernidad fílmica, entendida como un espacio para la pérdida de la inocencia del cine y la llegada de la autoconciencia como búsqueda reflexiva de horizontes propios.

En su regodeo por la inmovilidad, Denis ilustra con otra alusión godardiana su afinidad por esa finalización de la "acción" fílmica. Además de continuar a *El soldadito*, la mirada de *Bella tarea* parece proponerse un objetivo más velado: ser una culminación de la versión de *La odisea* de Homero, que filma Fritz Lang en *El desprecio* (1963), la adaptación de Godard de la novela de Moravia. En una escena, Lang anuncia la exhibición de una batalla y los planos reproducen solo imágenes de estatuas; proclama la acción, muestra la inacción. De la misma manera, en oposición

a los movimientos enérgicos, en algunos planos de ejercicios y enfrentamientos de Bella tarea los legionarios están encuadrados en poses estatuarias, como si fueran las batallas de Lang/Godard. Estos encuadres se disparan en un doble movimiento: por un lado, niegan el conflicto, al suspender inanimadamente el enfrentamiento narrativo, mientras, por otro lado, lo afirman, porque el estatismo de las figuras enfrentadas brinda una ostentosa síntesis simbólica del conflicto de base. En otras palabras, al mismo tiempo que la imagen se desprende de la película, encarna su espíritu de manera más efectiva. Como una lucha pacífica, en el interior de esa imagen convive un sentido doble y opuesto a través de la inacción, que dispara un nuevo movimiento, una (re)flexión de la imagen que afecta la historia, el tiempo, el espacio, la mirada. En el último plano de la Bella tarea, Denis Lavant, que interpreta a Galoup, brinda una gran performance: en la pista de una discoteca baila descontroladamente, pasando de la rigidez a los movimientos espasmódicos. Este final antológico hace carne en Lavant el juego entre movilidad y estatismo que plantea la película.

El tiempo de la puesta en escena de Denis, como en las películas de Godard, otorga una existencia original y paradójica a los materiales de la representación: "Tengo una vaga idea del argumento y luego esto parece tan innecesario cuando empiezo a trabajar. A veces sucede en el rodaje que el tiempo se hace importante. El tiempo es algo que te afecta.

No quiero dar lecciones, pero creo que algo sucede entre las escenas y dentro de las escenas que es tiempo... y espacio, pero todos saben que es el espacio: el ángulo de la cámara... Pero el tiempo es algo de lo que no estás seguro y está allí." En esta frase de Denis, el tiempo aparece como el lugar donde se diluye la historia, que afecta con su evidencia, que interroga con su misterio, que dinamiza el pensamiento. Frente a su naturaleza inexplicable, Denis propone en Bella tarea sentir el tiempo fílmico en múltiples direcciones, experimentarlo y pensarlo en sus diferencias. "Todas las imágenes de los encuadres nacen iguales y libres: el film no es más que la historia de su opresión", escribió Godard. La frase habla del proceso básico del cine: el montaje, que al poner en relación las imágenes, cada una de ellas proyecta sobre las otras una sombra opresiva. Los juegos -temporales, visuales y sonoros- de Claire Denis parecen, por momentos, devolver esa libertad perdida de las imágenes. Si bien la directora es consciente de que no puede escapar a esta lógica opresiva del cine, como discípula atenta de Godard, también sabe que puede desnudar su proceso, al ofrecerlo múltiple a la mirada, y pensarlo con los materiales del cine. Y además comprende que en el variable espaciotiempo que hay entre la libertad y la opresión se alojan tanto el placer como una de las verdades, tal vez la única, que tiene el arte cinematográfico. Una verdad que, parafraseando al Forestier de Godard, se escapa a la velocidad de veinticuatro veces por segundo. A

EL AMANTE 115

14

HISTORIAS DE ARGENTINA EN VIVO

ARGENTINA

2001, 113

DIRECCION Y GUION Andrés Di Tella, Bruno Stagnaro, Gregorio Cramer, Adrián

Caetano, Jorge Polaco, Fernando Spiner, Albertina Carri, Flavio Nardini & Christian Bernard, Vicentico, Eduardo Capilla, Marcelo Piñeyro, Miguel Pereira, Gustavo Postiglione

PRODUCCION Secretaría de Cultura de la Nación e INCAA, en coproducción con Industrias Audiovisuales Argentinas y JZ Asociados

INTERPRETES Divididos, Los Pericos, Memphis La Blusera, Caballeros de la Quema, Julio Bocca, Los Ratónes Paranoicos, Mercedes Sosa, Los Fabulosos Cadillacs, Fito Páez, Festival Alternativo, La Mona Giménez, León Gieco, Gustavo Cerati.

Ya no creo en tu amor

por HUGO SALAS

I. Hay algo explícito en Historias de Argentina en vivo, inmediata y brutalmente explícito: la concepción de cultura que intenta producir el actual gobierno. Nada más revelador que La cultura es una sonrisa, la canción de León Gieco que se escucha hacia el final. Una sonrisa: apacible, bonachona... inofensiva. Pero no es solo eso, se trata también de un espacio de integración. Suma al espectador, se confunde con él, congrega a la familia, "abraza" a todo el país y es capaz de aunar las expresiones más diversas sin ninguna conflictividad: rock, pop, música electrónica, cuartetazo, folklore y ballet. Paradójicamente, es exterior a "la gente", tanto que el gobierno (no el Estado) debe acercársela mediante una secretaría creada a tales efectos.

II. Pero la película va más allá: esta concepción de cultura no aparece sola, sino ligada a un imaginario de "juventud argentina". Así se inserta en la tradición nacional de los discursos cinematográficos que dicen a la población adulta "estos son nuestros lindos jóvenes", y a los jóvenes, a quienes trata en singular, "este sos vos, sentite reflejado", cuando en realidad proponen un modo específico de constitución de la subjetividad con la intención de limar asperezas y diferencias. El objetivo, una vez más, es la invención de un "ser nacional" (el correlato "para adultos" sería hoy El hijo de la novia), intención que acusan las múltiples herencias del cine nacionalista, particularmente el hincapié en lo geográfico (leído como territorio) y lo tradicionalista como figuras obligadas de representación de lo federal. Al respecto, el más elocuente es el corto de Pereira con Mercedes Sosa en la Puna, Himno Nacional Argentino, instrumentos autóctonos, rezos, ranchos y ponchos. Los separadores que rellenan los intersticios entre corto y corto terminan de definir el modelo, pautando lo personal (que, como bien señalaron las feministas, siempre es político). Historias de Argentina en vivo pulveriza la potencia revolucionaria que alguna vez tuvo la consigna "Sexo, drogas y rock and roll", tres elementos que se encarga de "domesticar". La juventud también es "la sonrisa", tal vez la de mamá. Por eso hay desnudos, sexo e incluso dos porritos, porque han sido completamente neutralizados (no así la "maldita" cocaína y las orientaciones sexuales distintas, por poner tan solo dos ejemplos). Antes que demagógica, la película es un desafío, porque nos obliga a cada uno a repensar en qué términos configurar la experiencia de la juventud para que pueda ser revolucionaria.

III. La película que describí hasta ahora tendría un único autor, Darío Lopérfido (como condensación de sentido referente del aparato político). Pero semejante perspectiva pecaría de reduccionista, porque en realidad se trata de trece fragmentos dirigidos por trece directores distintos, directores legitimados (salvo uno) dentro de la institución cinematográfica por su trabajo previo. Historias de Argentina en vivo se ubica entre política y cine, y por eso mismo es posible encontrar en ella momentos de tensión entre los sistemas de sentido de estas dos prácticas. No se trata de buscar quiénes se opusieron a la operación política, sino qué cortos –más allá de las intenciones de sus realizadores logran plantearle conflictos.

Dos cortometrajes lo hacen mediante la introducción disruptiva del homicidio dentro de ese espacio liso y amable. Uso nombres propios solo a modo de guía (los cortos no tienen nombre, a diferencia de los jóvenes que deben pronunciarlo frente a cámara sin olvidar –a una chica la conminan a reponerlo– su apellido). Stagnaro, desde el relato convencional de una *groupie* fuera de control, ensombrece el rostro bonachón de la juventud. Cramer, a partir de un crimen mucho más brutal y sin responsables, tensiona la representación del "interior tranquilo" y es el que más se aleja de su supuesto objeto (la música).

La contracara de esta irrupción de la violencia es, por el contrario, boicotear la intención misma de construir un discurso oficial. Carri lo idiotiza en la historia de unos extraterrestres que vienen a la tierra para convencernos de vivir en paz y amor. Nardini y Bernard llevan al límite las "bondades" de la cultura adjudicándole propiedades mágicoterapéuticas. Caetano pone de manifiesto la falsedad de ese discurso mostrando la neutralización del rock and roll (por si fuera poco, trabajando sobre Caballeros de la Quema). Y Vicentico le da la espalda por comple-





to, hace la suya, uno de los videoclips más simpáticos de los últimos años que borra cualquier participación del gobierno.

IV. El momento más tenso de todos es el corto de Jorge Polaco. Puede resultar extraño, porque no esperamos de él más que se mantenga cerrado en sus obsesiones, y por eso, erróneamente, creemos a priori que sería incapaz de provocar un conflicto político. Sin embargo, tal vez sea justamente su resistencia a implicarse con algo más que su producción lo que funciona de modo conflictivo. Es muy interesante, en principio, que sea Polaco, el más encerrado en su propia práctica, quien deba trabajar sobre Julio Bocca, el sujeto que está en la esfera marcada como más cerrada y distante de esa cultura integracionista. La tarea de Polaco sería "abrir" el ballet. Y Polaco hace todo lo contrario, lo sumerge en la onirosis surrealista (y no en el sueño, como reza erróneamente la gacetilla y por contacto gran parte de la crítica) y lo



marca como tradición irremediablemente perdida, muerta, inaccesible, distante, decimonónica. Pero hace más. En el centro de la película, pone una bomba: Margotita. Para muchos espectadores, ese nombre no significa nada (o significa, peor aun, la imposibilidad de reponer un sentido), y ese es su procedimiento brillante. Dentro de una acción política concreta que plantea la cultura como espacio liso de integración, como algo conocido por todos, Polaco construye un punto ciego y restituye la marginalidad, permitiéndole a la cultura escapar de la acción mediadora gubernamental.

V. Pero Historias de Argentina en vivo habla, además, de otra tensión. En algún momento, algo llamado Alianza se presentó en sociedad como la posibilidad de algo nuevo respecto de una forma decadente y corrupta de entender la política. No tardó en recoger adhesiones de intelectuales y artistas, que a su vez pudieron renegociar su posición den-

tro de sus espacios específicos a partir de eventos concretos de promoción de la Alianza. Este momento es bastante visible en el cine: el Festival de Cine Independiente consolidó el "nuevo cine argentino", proyectándole características similares a las que intenta construir para la juventud en esta película. Hubo entonces, en algún momento, una alianza muy concreta entre los aspirantes a la hegemonía política y a la hegemonía cultural. Es esa alianza, una vez conquistada la hegemonía, la que hoy aparece en crisis. En aquel contexto, el cine venía proponiendo desde el estreno de Stagnaro y Caetano el realismo como alternativa a una producción decadente. Ese realismo no solo implicaba una vaga influencia del cine iraní y un modelo de producción acorde a la condiciones económicas del grupo de "directores jóvenes", sino también la convicción (o ilusión) de que tanto los materiales como la realidad podían ser transparentes. Es esa entronización de la transparencia lo que coincide entre nuevo cine y discurso político, y el acuerdo a partir del cual se recorta la alianza entre ambos. En Historias de la Argentina en vivo, esos dos directores, esta vez por separado, parecen señalar el agotamiento de dicha convicción. Pasada la fascinación, la realidad y el cine vuelven a ser opacos. Que los únicos directores que hayan trabajado la transparencia sean a su vez los más implicados en la construcción del discurso gubernamental (Di Tella, Pereira, Piñeyro) constituye una evidencia significativa de este quiebre. A

LOS OTROS

The Others

ESTADOS UNIDOS-ESPAÑA-FRANCIA

2001. 110

DIRECCION Alejandro Amenábar

PRODUCCION Fernando Bovaira, José Luis Cuerda, Sunmin Park

guion Alejandro Amenábar

FOTOGRAFIA Javier Aguirresarobe

MUSICA Alejandro Amenábar

MONTAJE Nacho Ruiz Capillas

DISEÑO DE PRODUCCION Benjamín Fernández

INTERPRETES Nicole Kidman, Fionnula Flanagan, Christopher
. Eccleston, Elaine Cassidy, Eric Sykes, Alakina Mann,

James Bentley, Renée Asherson.



Talento y astucia

por GUSTAVO J. CASTAGNA

En el cine hay directores talentosos y directores astutos, y también hay realizadores que reúnen ambas condiciones. Existen diferencias entre el talento y la astucia. Las películas de Hitchcock, por ejemplo, representan el súmmum de la astucia por su impecable ingeniería cinematográfica y la elegancia con la que son manipuladas las emociones del espectador. Pero en Hitchcock la maestría de la puesta en escena siempre implica un plus, algo más que una mera perfección de estilo. En la mayoría de sus películas, su talento aún resulta abrumador.

En la vereda de enfrente, en mi opinión, están las películas de Brian De Palma, más allá de la anacrónica discusión sobre las referencias temáticas y formales que conectan su cine con el de Hitchcock. De Palma es el símbolo de la astucia, con sus movimientos de cámara ampulosos y su afán por la mostración, la ausencia de ocultamientos, la eficacia como valor primordial.

Es que entre los directores talentosos y sagaces existe una gran dicotomía: a los primeros hay que investigarlos, discernirlos, analizarlos; en tanto que a los otros simplemente hay que disfrutarlos, porque sus mecanismos cinematográficos se sostienen exclusivamente en la destreza y la gambeta eficaz. Alejandro Amenábar es un director astuto, y esto ya se percibía en sus dos primeras películas, antes de su tan deseada estadía en Hollywood. Ya en las declaraciones que hizo algunos años atrás durante su corta visita a la Argentina, podía intuirse su destino americano.

Pues bien, luego de *Tesis* y *Abre los ojos*, films vuelteros y calesiteros, eficaces por sus trampas y guiños al por mayor, el joven treintañero llegó a la Meca mucho antes que Almodóvar, el candidato hispano número uno, que todavía no puede cumplir su sueño.

Los otros apela al terror climático y misterioso, donde el miedo es provocado a través de murmullos, puertas que se abren y se cierran, figuras fantasmagóricas, niños que rechazan la luz, mucha niebla, sonidos y ruidos de extraña procedencia, vestuario negro y gris y enigmas varios a desentrañar. En este sentido, constituye una apuesta fuerte de Amenábar por un cine de género suspicaz, alejado de la grandilocuencia y del reconocimiento cinéfilo. Los otros no necesita de la referencia explícita ni del remanido formulario que caracteriza al cine de terror de los últimos diez años, y esto, en principio, bastaría para valorar la película como un bienvenido ejemplar de una especie en extinción dentro del género.

Sin embargo, la habilidad de Amenábar como creador de climas contrasta con su exhibicionismo vacuo y con una cámara que recorre pasillos interminables y que muestra solo por mostrar, que se regodea en la destreza del movimiento. *Los otros* confirma la adicción de Amenábar a los travellings ombliguistas, hermosos en su elegancia formal pero también inútiles e inválidos, carentes de toda justificación dramática.

Ahora bien, si el estilo de Amenábar se refleja exclusivamente en la destreza de su cámara –recurso legítimo como cualquier otro, que puede gustar o no–, cabe plantearse un par de interrogantes sobre la última media hora de película.

En Los otros hay una escena sospechosa y de características premonitorias, en la que Grace (Nicole Kidman, en una actuación algo afectada) se reencuentra con su esposo, que vuelve de la guerra. La puesta en escena es perfecta y la sensación que transmite este momento resulta asfixiante. Sin embargo, pese a la perfección visual de la escena, empiezan a aclararse las primeras dudas con respecto a esta historia plagada de acertijos. La última parte de Los otros elimina cualquier interrogante de los tantos que se planteaban en el desarrollo de la historia. Amenábar es arrastrado hacia uno de los caminos menos atractivos y aconsejables, característicos de cierto cine consciente de su inteligencia o, mejor dicho, de su miserable autoindulgencia: un guión tramposo al que se le notan las hilachas y las costuras. Aquel misterio ombliguista que se desenvolvía en un caserón familiar con sirvientes siniestros y fantasmales deja lugar a la exposición superficial del texto, a la explicación retórica, al desenlace conformista, a la pretensión didáctica.

Los otros es la última película de un director hábil y tramposo que, dentro de las estructuras rígidas del género, puede interpretarse como un film importante. Sin embargo, al recordar los pliegues y repliegues de la historia, Los otros sigue pareciéndome solamente un buen ejercicio. Y nada más que eso. A

Arthur Conan Doyle, el famoso creador de Sherlock Holmes, tenía inclinaciones por el espiritismo que pueden iluminar el final del film. O así lo piensa el autor de esta nota, que duerme con la luz prendida por las dudas. **por SANTIAGO GARCIA**

SOBRE EL FINAL DE LOS OTROS

El país de la bruma





La clave para entender Los otros se encuentra en las escenas finales, de modo que me centraré en ellas y daré información que solo se conoce al final de la historia. Más que una sorpresa, el desenlace es la confirmación de aquello que no nos atrevíamos a sospechar. De todas formas, quienes no deseen conocer el final antes de ver el film, pueden abandonar aquí la lectura. Si bien puede molestar la última vuelta de tuerca (después de todo la película tiene un aire a Otra vuelta de tuerca de Henry James), creo que está plenamente justificada. Hemos observado toda la historia desde el lado contrario al que creíamos, y saberlo antes hubiera carecido de interés.

Las historias de fantasmas siempre han funcionado y el cine de los últimos años las ha recuperado en su máximo esplendor. La importancia de la sesión de espiritismo no es casual. El espiritismo es más cinematográfico que la religión, así como los fantasmas funcionan mejor que los espíritus. Pero en el cine se trata no solo de tener razón sino de contar la mejor historia. Y en esa sesión de espiritismo aparece un personaje que se asemeja mucho a Arthur Conan Doyle. El escritor era muy parecido a su alter ego, el doctor Watson, compañero inseparable de la más famosa creación de Conan Doyle: Sherlock Holmes. Pero detrás del detective existió una obra gigantesca en la que todos los géneros fueron abordados con maestría. Algún día explicaré por qué lo considero el Howard Hawks de la literatura inglesa, pero años de su vida a estudiar el espiritismo e incluso fue un militante aguerrido de la causa. Los amantes de la literatura podrán no interesarse en esto, pero al ser un gran escritor y creer profundamente en lo que decía, Conan Doyle dejó un testimonio claro y apasionante acerca del mundo de los fantasmas. Si es casual, o si es por una intervención del más allá que aparece ese personaje, habrá que preguntárselo a Amenábar, a quien también hay que agradecerle que en esta ocasión herede más elementos del Víctor Erice de El espíritu de la colmena que de sus propios films. Lo cierto es que la descripción que hace Conan Doyle de los espíritus en sus libros sobre la materia es como la que aparece en la película Los otros. El mejor ejemplo es El país de la bruma, una nueva aventura del profesor Challenger -el protagonista de El mundo perdido-, un personaje que en un principio era, como Conan Doyle, agnóstico y materialista. La novela es profundamente militante y educativa, pero al estar tan bien contada produce un escalofrío mucho mayor. Allí los espíritus están perdidos en la bruma, como lo están los protagonistas de Los otros, y tienen diferentes niveles de conciencia con respecto a su estado actual. No hay duda de que todos son interesantes, pero los que realmente importan son aquellos que no saben que están muertos, como ya quedó demostrado en Sexto sentido. Si los relatos de fantasmas son buenos y aterradores es porque hablan directamente de la muerte, de la desaparición física y del deseo de no dejar las cosas a medio hacer en esta vida. Las historias de fantasmas, además, nada tienen que ver con la religión, que promete pero nadie sabe si cumple. Los fantasmas (o espíritus) son la materialización del más allá, son la prueba de que hay algo más, que no es el paraíso ni el infierno, es otra cosa. Además Conan Doyle era profundamente anticlerical y rechazaba las doctrinas religiosas. En el último capítulo de su excelente autobiografía, Memorias y aventuras, Conan Doyle dice: "He mantenido largas conversaciones con la voz de los espíritus. He visto 'muertos' reflejarse en una placa fotográfica, que no había tocado ninguna mano que no fuera la mía. He visto espíritus pasearse por la habitación con bastante luz y unirse a la conversación de la cofradía". Frente a tales declaraciones hay tres explicaciones posibles. La primera es que sus facultades mentales se alteraron por la edad y la pérdida de muchos seres queridos durante la guerra. La segunda es que fue estafado sistemáticamente por falsos espiritistas en distintos años y en tres continentes. Existe, claro, una tercera opción con respecto al espiritismo y los fantasmas. Pero incluso escribirla me asusta. A

ahora no. Conan Doyle dedicó los últimos

CORAZON DE CABALLERO

A Knight's Tale ESTADOS UNIDOS 2001, 132'

DIRECCION Brian Helgeland

Brian Helgeland, Tim Van Rellim, Todd Black

guion Brian Helgeland FOTOGRAFIA Richard Greatrex MUSICA Cartel Burwell MONTAJE Kevin Stitt

DIRECCION ARTISTICA Tony Burrough

INTERPRETES Heath Ledger, Mark Addy, Rufus Sewell, Paul Bettany,

Shannyn Sossamon, Alan Tudyk, Laura Fraser.



¡Aguante el Medioevo!

por SANTIAGO GARCIA

En el policial Revancha -la remake de A quemarropa protagonizada por Mel Gibson- había una idea interesante, más allá del juicio de valor sobre el film. La historia, que transcurría en la década del noventa, estaba contada con una estética de los años 70. A ello se sumaba la recuperación de cierta iconografía del género de fines de los sesenta y principios de los setenta que permitía reforzar las motivaciones anacrónicas del personaje principal. Si el director Brian Helgeland no hubiera hecho esto, el film habría sido inaceptable, pero gracias a esa inteligente operación, Revancha se transformó en una buena película. Problemas en el rodaje impidieron que el realizador terminara el film, pero con Corazón de caballero descubrimos desde la primera escena que el autor de Revancha y el cerebro detrás de sus grandes aciertos es indudablemente Helgeland. Desde hace un par de décadas el cine industrial de Hollywood ha encontrado dificultades para abordar los films de época destinados a todo público. El problema surgió tal vez cuando el artificio del cine clásico fue reemplazado por una forma más "realista" de hacer ese tipo de películas. En los noventa Disney apostó al anacronismo en el humor para conseguir la complicidad de los espectadores. Esta elección ombliguista, en la que todo el universo posible queda reducido al mundo del espectáculo de los últimos años, se cerraba sobre sí misma y solía arruinar las ideas

que daban pie a las películas. Otros films pretendidamente realistas como Lancelot, Corazón valiente y Gladiador resultaban anacrónicos sin quererlo y mezclaban realismo con disparates de todo tipo. La parodia también se sirvió del anacronismo pero con resultados muy poco satisfactorios. Moulin Rouge fue un acierto en ese sentido, pero el musical es un género donde la libertad es ilimitada. Corazón de caballero encuentra el anacronismo perfecto y merece, por eso solo, ocupar un lugar de privilegio en el cine actual.

El director muestra las cartas en la primera escena. No va a contar una historia de caballeros medievales con elementos actuales que atraviesan toda la trama; no busca la parodia aunque algunos elementos sean humorísticos y el anacronismo libere al espectador de tener que situarse en la época o descubrir errores en la ambientación. El Medioevo no es muy popular entre los jóvenes espectadores y por esa razón muchos directores prefieren degradar o arruinar sus historias para no perder público. Eso no es otra cosa que una falta de respeto por el Medioevo y por los espectadores. Helgeland sabe que en los relatos medievales hay elementos comunes a las historias que atraen a la juventud actual, y a partir de esa idea consigue hacer una película de deportes donde la disciplina que se practica es la justa de caballería. Para quienes estamos realmente interesados en los relatos de caballería, una película como esta podía ser, a priori, una pesadilla absoluta; sin embargo, logra acercar con eficacia el universo del Medioevo a los espectadores actuales. La música de Queen es tan anacrónica como lo puede ser una banda sonora de, por ejemplo, James Newton Howard, aunque esta última sea aceptada por convención. El resultado es extraordinario. Corazón de caballero es una experiencia interesante, sí, pero además es una emocionante historia de deporte y una película divertida a más no poder. El casting -concebido también a partir de la idea de anacronismo- es excelente y todos los actores están bien. Algunos personajes, como el de la herrera, habrían resultado forzados en otro contexto, pero aquí están perfectamente integrados. Para todos aquellos que aman el deporte en el cine, no es necesario contar el final pues ya saben cómo termina la película. Y tampoco hay que decir que ese final es absolutamente emocionante. Corazón de caballero es una rareza que corre peligro de ser incomprendida por quienes se autodenominan defensores del Medioevo sin haber leído a Chrétien de Troyes. O critican la película por su humor y simpatía, ignorando que esos elementos también existían en los relatos de caballería. Corazón de caballero permite que ese pasado lejano se vuelva cotidiano sin traicionarse ni perder su espíritu original. De este modo, abre una nueva gama de posibilidades para el cine de época y, sin duda, producirá cambios en el cine del futuro. A

El peso de la historia

DIRECCION PRODUCCION

ESTADOS UNIDOS 2001.104 Joe Roth Billy Crystal, Susan Arnold v Donna Arkoff Roh GUION Billy Crystal v Peter Tolan FOTOGRAFIA Phedon Papamichael James Newton Howard MONTAJE Stephen A. Rotter DISEÑO DE PRODUCCION Garreth Stover INTERPRETES Julia Roberts, Billy Crystal, Catherine Zeta-Jones, John Cusack, Hank Azaria, Christopher Walken, Alan

America's Sweethearts



¿Qué se hizo de la gloriosa historia del cine clásico norteamericano? ¿Dónde quedó la herencia, todo ese saber acumulado? Un reservorio posible de ese legado, un lugar que ha mantenido un estándar alto, que maneja la narración con una fluidez que recuerda a la de los viejos directores de Hollywood es la comedia romántica. La pareja del año es un buen ejemplo. No porque sea una película extraordinaria, justamente, sino todo lo contrario: es en su falta de relieve donde uno advierte lo bien que se hacen algunas cosas en este tipo de películas. Casi agradezco que haya sido dirigida por Joe Roth, una persona con más credenciales de productor que de director. De esta manera, uno advierte que los logros no son debidos al talento aislado de un realizador sino que justamente provienen de este acervo incorporado.

La película tiene como locación casi exclusiva un junket para promocionar una película que nadie vio en un hotel lujoso en el medio del desierto. Con claridad pero sin cinismo, el film muestra que en Hollywood es mucho más importante la publicidad de una película que la película misma. La pareja protagónica (John Cusack y Catherine Zeta-Jones) está separada desde hace un año y medio y prometen guerra; el director (Christopher Walken) está más loco que una cabra (compró la cabaña del Unabomber y la instaló en el jardín de su mansión) y el productor (Stanley Tucci) es una de las personas más malvadas que existen. El jefe de prensa (Billy Crystal) es un cínico con corazón que orquesta todo con sabiduría (él es el único que conoce la historia del cine americano) y la asistente de la actriz es un patito feo convincentemente interpretado por... Julia Roberts. La pareja del año es una placentera pero irregular muestra de ese know-how que viene de la historia. Tiene unos actores extraordinarios, todos perfectos en lo suyo. Tiene a Billy Crystal, que no solo es un gran comediante sino también un guionista muy inspirado. Y a Julia Roberts, una actriz estupenda, en esa escena en la que se despierta en cama ajena y se tapa la cara para cubrirse el mal aliento matinal. ¿Mal aliento Julia Roberts? Debe ser un efecto especial. Gustavo Noriega

Y TU MAMA TAMBIEN

Conocimiento carnal

MEXICO

DIRECCION PRODUCCION

Jorge Vergara

Verdú, Diego Luna.

GUION

DIRECCION ARTISTICA

2001. 103 Alfonso Cuarón v Alfonso Cuarón Alfonso Cuarón FOTOGRAFIA Emmanuel Lubezki MUSICA Liza Richardson y Anette Fradera MONTAJE Alfonso Cuarón v Alex Rodriguez Miguel Alvarez INTERPRETES Gael García Bernal, Maribel



Como Beavis y Butt-head, Julio y Tenoch se excitan en cada rincón de México, sin interesarse por Chiapas, la corrupción política o las tradiciones del país. Rápidamente, ambos desparraman la libido, ya que están en plena adolescencia y disfrutan de una amistad a mil por hora. No tienen problemas económicos, se aburren con la televisión y los discursos de los funcionarios y durante las fiestas se los ve eufóricos, siempre listos para la satisfacer la urgencia sexual. Hasta que aparece una mujer, una española con sus secretos de pareja y otros más ocultos, una figura que confunde y seduce a los atolondrados hijos de la chingada. Los tres emprenderán un viaje sin destino fijo, recorriendo un México alejado de las postales folklóricas de los films de charros y mariachis de los años 40 y 50. Y tu mamá también es una comedia negra y social sobre la re-iniciación sexual que, en una primera lectura, no innova demasiado los tópicos de los films de adolescentes apresurados por exhibir su virilidad. Sin embargo, la película de Cuarón apunta a una ambición mayor: junto a los desvaríos sexuales

de Julio y Tenoch, Y tu mamá también describe una sociedad de políticos ricos y plebe pobre, de miseria y gente de pueblo que vive en la indigencia. Es interesante, en ese sentido, la forma en que Cuarón integra un marco social en una comedia sobre la sexualidad adolescente. Extraña cruza entre Verano del 42 y Porky's, la película experimenta con el uso de una voz en off didáctica, irónica e ingeniosa, que explica algunos hechos sociales. Pero Y tu mamá también exhibe una paradoja: la perfección del guión impide que la historia tenga mayor vuelo. Solo en las escenas en que el trío protagónico se encuentra con una familia de pescadores, la película propone algo más. En esos momentos en que los personajes parecen herederos de Robinson y Viernes, luchando con una invasión de chanchos, Cuarón se aproxima a los últimos films de Ferreri y a la descripción de un universo femenino que representa la sabiduría y el conocimiento. Las hermosas escenas a la intemperie con Maribel Verdú cerca del mar y jugando con los niños, recuerdan que el futuro es mujer. Gustavo J. Castagna

EL DIARIO DE BRIDGET JONES

Los misterios del amor

Bridget Jones's Diary ESTADOS UNIDOS 2000 97

DIRECCION Sharon Maguire PRODUCCION Brian Donovan

v Claire Tovey

Helen Fielding, Andrew GUION Davies y Richard Curtis sobre la novela de

DISEÑO DE PRODUCCION Gemma Jackson INTERPRETES

H. Fielding Stuart Dryburgh MUSICA Patrick Dovle MONTALE Martin Walsh Renee Zellweger, Hugh Grant, Colin Firth.



Buena parte de la fórmula del éxito de populares sitcoms americanas y de la literatura pop de los noventa tiene como combustible fundamental las desventuras de treintañeros insatisfechos. El diario de Bridget Jones es casi un paradigma de la categoría "historias de adultos con traumas adolescentes". Renée engordó lo suficiente y se animó a mostrarse en un papel atípico para una chica bonita de Hollywood: su personaje en el film de la debutante Sharon Maguire es el de una perdedora que come, fuma y bebe como si fuera el último día de su vida, no tiene demasiado éxito en su trabajo y pasa de la elegancia. En la búsqueda desesperada por cambiar su vida, tropieza con el que es su jefe en la editorial donde trabaja, un cínico estupendamente interpretado por Hugh Grant, y sufre un nuevo desengaño. Es obvio que los productores de El diario de Bridget Jones nunca pensaron en una película revolucionaria. La idea era simple: con la ayuda de un experto en edulcorantes como Richard Curtis (guionista de Cuatro bodas y un funeral), se podía exprimir un poco más un limón que había dado mu-

cho jugo en el negocio de los libros. Sin embargo, sorpresivamente, la película se libró de las ataduras y tomó su propio rumbo gracias a razones tan sencillas como importantes: la descomunal actuación de Zellweger, el buen timing de la directora para equilibrar escenas desopilantes (la pelea de los pretendientes de Bridget en un restaurante griego es fantástica) con otras candorosamente emotivas (Bridget corriendo en bombacha por las calles nevadas de Londres en busca de su príncipe azul) y una insospechada capacidad para reflexionar sobre la complejidad de las relaciones sentimentales. A diferencia de otros films donde el malvado queda claramente condenado al oprobio, esta película puede producir una sensación vagamente distinta. Bridget oscila entre una relación y otra hasta terminar con el candidato del público, pero un espectador atento entenderá que perfectamente podía haberse quedado con el ruin personaje de Grant, a quien descarta a último momento casi silenciosamente, sin un mínimo gesto de desprecio. Al fin y al cabo, el amor es un misterio. Alejandro Lingenti

KRAMPACK

Amores de estudiantes

ESPAÑA 2000, 90'

DIRECCION Cesc Gav

PRODUCCION

Marta Esteban v Gerardo Herrero **GUION** Cesc Gay y Tomás Aragay

sobre la obra de teatro de Jordi Sánchez Andreu Rebés

MUSICA Riqui Sabatés, Joan Díaz,

DIRECCION ARTISTICA Llorenc Miquel INTERPRETES

Jordi Prats MONTAJE Frank Gutiérrez Fernando Ramallo, Jordi Vilches, Mariela Orozco.

Krámpack cuenta el viaje iniciático de dos adolescentes, Dany y Nico, mientras veranean unos días en la playa en un pueblo mediterráneo. Juntos y a la vez separados, descubren el amor, el sexo, la amistad, los límites, los celos, la sensación del primer fracaso, la libertad. El camino hacia la madurez nunca es sencillo, el despertar a la vida adulta siempre trae consigo algunas angustias y no pocas inseguridades.

Es interesante la cercanía de la mirada del director, Cesc Gay, sobre la transición de la niñez a la adultez, una mirada llena de ternura y sensibilidad que acompaña a sus personajes con calidez y simpatía. La cámara descubre, tanto como los protagonistas, el difícil despertar a la vida de estos adolescentes. Las imágenes que muestra el director son tan deliciosas como la historia que cuenta, repleta de frescura y desinhibición. Krámpack es una historia simple y compleja a la vez, una historia inevitablemente vivida por todos, que hace que el espectador se sienta compinche de los personajes, quiera acompañarlos, protegerlos, cuidarlos.

La película es raramente armoniosa para los tiempos que corren. Armoniosa por la fluidez narrativa con que está contada, incluyendo los separadores; por la delicadeza de Gay para abordar estos temas y por la ingenuidad y candidez de los personajes. Con Krámpack Cesc Gay parece reafirmar y a la vez completar lo que alguna vez, hace ya algunos años, dijo Marcel Proust: "No hay otros paraísos que los paraísos perdidos". A mí, en particular, me gusta pensar que Proust se refería a la niñez, el mundo de la inocencia, de la candidez, de la pureza. Eso es justamente lo que pierden, no sin dolor o desencanto pero con naturalidad, los queribles protagonistas de esta entrañable película. Marcela Gamberini

La pureza oculta ¿Contemporánea?

a favor LEONARDO D'ESPOSITO

en contra JAVIER PORTA FOUZ

1999, 94'

DIRECCION Harmony Korine

PRODUCCION Cary Woods, Scott

Macaulay y Robin O'Hara

GUION Harmony Korine

ESTADOS UNIDOS

FOTOGRAFIA Anthony Dod Mantle
MONTAJE Valdis Oskarsdöttir
INTERPRETES Ewen Bremner, Chloë
Sevigny, Werner Herzog,
Evan Neumann, Joyce

Korine, Chrissy Kobylak.

Julien donkey-boy es un film que poco tiene que ver con las experiencias que el cine nos ofrece diariamente. En principio, reniega de la narración tradicional (esa tara que aún algunos pretenden excluyente para el cine, algo que debería dejar de ser obligatorio); por otra parte, sus imágenes son molestas, raras, como vistas por los mismos freaks que la protagonizan. Lo primero que llama la atención es que esta forma es perfectamente consecuente con el mundo que retrata: no hay un discurso moral que se ubica por encima de los protagonistas, sino que el director hace el esfuerzo de que las extrañas reglas que enmarcan su comportamiento formen un todo coherente. El mundo de Julien es tan extraño como

puede serlo el de los Ewoks en La guerra de las galaxias. Sin embargo, resulta más radical: el paisaje suburbano de Estados Unidos vuelve las imágenes y los comportamientos más perturbadores. Sin embargo, Korine no busca sorprender o molestar al espectador, sino más bien encontrar, a través de un discurso profundamente personal, la verdad que se esconde en esos personajes. Hay un momento en el film que resulta claro en cuanto al lazo de empatía que une al director y a su criatura. La hermana de Julien le habla por teléfono haciéndose pasar por su madre muerta para tranquilizarlo. Ese momento marca la diferencia entre la lástima por un ser mentalmente perturbado y la piedad por los semejantes. Y también el punto hasta donde el realizador siente empatía con sus criaturas y la provoca en los espectadores.

Hay algo más: el padre de Julien está interpretado por Werner Herzog, el hombre que más se ha acercado a los freaks desde el cine contemporáneo. Sin embargo, no se trata por parte de Korine de hacer alarde de su conocimiento cinematográfico, sino de hallar al actor justo para el papel justo, de ser coherente desde la puesta en escena. Cuando Herzog define la poesía con una escena de *Harry, el sucio*, la película se desliza a la descripción del horror puro que esconde una sociedad a través de sus márgenes y sus imágenes. A

Julien donkey-boy comienza con la papeleta del ya más que démodé dogma (caramba, decir que está démodé ya pasó de moda). Supuestamente por ese motivo comparte vestuarios con la peor de Von Trier: Los idiotas. Julien donkey-boy se vio por primera vez en Argentina en el Festival de Buenos Aires 2000, en la sección oficial competitiva, de la que también formaba parte el film checo El idiota. El personaje central de julien donkey-boy es un idiota, y está interpretado por Ewen Bremner, quien ya había hecho de idiota –con menos babeo y mayor intensidad– en Trainspotting y en The Acid House.

Guionista de *Kids* y debutante en la dirección con *Gummo*, Harmony Korine cubre con cámara en mano, textura de video, fuera de foco, parpadeos de sonido y otros ingredientes del recetario de la "desprolijidad", una historia de freaks en la suburbia tan cara al cine independiente USA. A diferencia del clan de *Freaks* de Tod Browning, los diferentes de Korine son tipo-como-re-asociales y con los lazos quebrados dentro de una película deshilachada. Monstruos de catálogo, cada uno de ellos exhibe sus taras distintivas tal como los superhéroes presentan sus poderes especiales.

Por ahí pululan Chloë Sevigny, embarazada y estupidizada por cuestiones dentales y el patinaje; el protagonista, idiota todoterreno, y también Werner Herzog, quien, extemporáneo dentro de una película cuyo final está claramente jugado al emotivismo más patético, anda tratando de tomar líquido en una pantufla y diciendo bobadas herzoguianas para que el cinéfilo disfrute de que le guiñen el ojo. Filmada en 1999, jdb es la película ideal para que el cine re-independiente norteamericano ande pululando por los festivales simulando parecer moderno. Pero jdb no es moderna, ni furiosamente contemporánea, sino más bien oportunista. Y no estamos en 1999, ya estamos en la odisea del 2001: jdb pudo parecer contemporánea y provocadora.

Hoy se asemeja más bien a una pieza de museo de ciencias naturales a la que hay que hacerle la prueba del carbono 14 para descular cuándo fue que películas como esta despertaron interés. Afortunadamente, los tiempos están cambiando, y rápido.



REQUIEM PARA UN SUEÑO

Requiem for a Dream

EE.UU., 2001, DIRIGIDA POR Darren Aronofsky, CON Ellen Burstyn, Jared Leto, Jennifer Connelly y Marion Wayans.



La adicción monta su espectáculo. Ellen Burstyn es una idishe mame doblemente adicta: a la TV y las anfetaminas. Su hijo Harry a la cocaína, con la que también pretende traficar. Aronofsky es un miembro pleno de esta familia disfuncional, su adicción es una endemia de la época: la aceleración, el shock de imágenes sin sentido, el clip y cómo lograrlo. Esta enfermedad infantil de la narración se superpone a la remanida historia que se dice contar: la del ascenso y caída de un incauto en el mundo fronterizo al delito y la autodestrucción, como alegoría de una sociedad que también se destruye, y le quita todo interés. Aronofsky v sus iguales son el rococó de este tiempo: artificio, amaneramiento, nada. Eduardo Rojas

B 2 2 2 2 2 2 2 2

CUBA FELIZ

FRANCIA-CUBA, 200, DIRIGIDA POR Karim Dridi.

La manipulación informativa de los medios (como la CNN, el caso más peligroso quizás) sobre los recientes atentados le da la razón a Edgardo Cozarinsky, cuando recientemente declaró que no observaba una línea divisoria tajante entre documental y ficción, alegando que ambos pertenecen a un territorio íntimamente relacionado y en constante diálogo (de ahí la valiosa ambigüedad de, por ejemplo, films como La libertad o buena parte de la obra de Cassavetes). Precisamente bajo ese registro límite se mueve Cuba Feliz, un film burbujeante y libre, que sin embargo posee una puesta en escena rigurosa y planificada. Aquí se narra la travesía de El Gallo, un cantante y guitarrista callejero, a lo largo de varias ciudades de Cuba, en las que se cruza con personajes de breve aparición pero conmovedores. Sin bajar línea ni apelar a elementos lastimosos (es decir, un anti Buena Vista Social Club), con una narración fluida e inundada de canciones, transmite un clima alegre y de camaradería que impide el distanciamiento del espectador y que, al mismo tiempo, no oculta ni idealiza el contexto social (el título del film podría engañar al respecto). Milagrosamente, no será soporte de ningún CD de inminente salida. Federico Karstulovich

RUSH HOUR 2, LA DIVERSION TOTAL

Rush Hour 2

EE.UU., 2001, **DIRIGIDA POR** Brett Ratner, **CON** Jackie Chan, Chris Tucker, John Lone y Roselyn Sánchez.

LA MARCA DEL DRAGON

Kiss of the Dragon

EE.UU., 2001, **DIRIGIDA POR** Chris Nahon, **CON** Jet Li, Bridget Fonda y Tchéky Karyo.

Sin ánimo de hacer pasar una sola gota de agua bajo el puente de las divergencias Oriente-Occidente, es justo decir que Jet & Jackie son dos tipos audaces que, por una vez, tendrían que consagrar su cotillón de patadas y piñas a esos ejecutivos de estudios, directores y guionistas al servicio de Hollywood (a los que ahora se suman los franceses, lo que para el caso es mucho peor) que los implantan en unas seudocomedias de acción que en general carecen de acción y de gracia y que solo parecen destinadas a que el público poco familiarizado con sus películas hongkonesas empiece a pensar que, al final, con Steven Seagal y Jean-Claude estábamos mejor (cosa que, mejor aclararlo, no está bien). Sucede que a todas las cartas de presentación para Occidente que ambos action heroes protagonizaron hasta hoy tienden a faltarle 5, 10, 100 o cinco millones pa'l peso, y la llegada en simultáneo de La marca del dragón y Rush Hour 2 no hace precisamente que las cosas mejoren. La primera de ellas, que es la protagonizada por Jet Li y tiene producción y guión de Luc Besson (ay), es impresentable hasta para Sábados de superacción, porque además de no contar siguiera con uno de esos momentos de pelea prodigiosamente coreografiados (hay diez segundos en los que Jet Li hace carambola con una bola de billar y la cabeza de un francés, pero no valen porque parecen de otra película), ostenta una falta de humor legendaria, apoyada en la ridícula performance de Tchéky Karyo como el policía malo. Rush Hour 2 levanta bastante la puntería en el terreno de la comedia (y Chris Tucker le roba a Jackie Chan el protagonismo

de los tradicionales bloopers de los títulos de cierre, con 14 tomas en las que no logra pronunciar correctamente las palabras "guefilte fish"), pero esa asombrosa intensidad que el peleador con más cara de bueno del mundo supo lograr con una excelente racha de segundas partes hongkonesas (se recomienda fervorosamente rastrear *Drunken Master II y Project A II*) queda aquí reducida a una clonación de fórmula casi sumaria que, de cualquier manera, tiene como mérito una falta de infulas que hoy puede llegar a emocionar. **Marcelo Panozzo**

CHOPPER, RETRATO DE UN ASESINO

Chopper

AUSTRALIA, 2000, DIRIGIDA POR Andrew Dominik, CON Eric Bana, Simon Lyndon, David Field, Dan Wyllie, Bill Young, Vince Colosimo y Kenny Graham.



Para quienes crean que esta película es un remedo de *Henry, retrato de un asesino*, una aclaración: esta no es la historia de un tipo que mata gente, sino la de un loco cuyo mundo se construye desde su propio punto de vista. A diferencia de otros locos, este tiene mucho de mitómano. Lo que hace interesante la película es que su ambigüedad moral no es una cuestión de ideologías, sino de la confusión en la que vive el personaje, cuya visión es el principio de puesta en escena de la película.

Como casi todo el cine australiano actual, *Chopper* es una película excéntrica, remedo de la propia excentricidad geográfica de ese país. Su protagonista (un gran trabajo del cómico televisivo Eric Bana) crea alrededor de él una serie de ficciones que no deja de creer. Incluso la de ser un asesino. Pero no puede con su genio y ayuda a sus víctimas, salvo a la única por la cual se lo mete preso. Muchos de los lugares comunes del cine negro o carcelario aparecen, pero trastocados: como si la violencia forzara a quebrar la fantasía de Chopper. En este punto es donde el humor, siempre negro, aparece en las

resulta perturbador: en la claridad de su relato, aparece constantemente la idea de que alguien nos está tomando el pelo. Y, más juego aún, que ese alguien lo hace desde la tontería -el personaje- y no desde la inteligencia: alguien a quien nuestra pedantería podría considerar inferior se ríe de nosotros. Leonardo M. D'Espósito

fisuras del relato. Si el film vale es porque

COMO PERROS Y GATOS

Cats and Dogs

EE.UU., 2001, DIRIGIDA POR Lawrence Guterman, con Jeff Goldblum, Elizabeth Perkins y Alexander Pollock.



Guerra entre perros y gatos. Esta es una mala película que presenta a los gatos como malos irredimibles. Esta es una película imbécil que muestra a los gatos como imbéciles. Los perros son simpáticos, organizados y eficientes, pero no la película. Discutir la ideología perruno-gatuna sería gastar pólvora en chimangos: basta ver el hermoso minifelino (y el plus que otorga) de una película mediana como El placard para darse cuenta de la verdad acerca de los gatos. Pero más allá de todo este asunto, Como perros y gatos es una porquería: chistes prehistóricos, histrionismo de cartoon en una película musicalizada como una parodia de una telenovela, ausencia de verosímil, lugares comunes por doquier y un doblaje pésimo. Javier Porta Fouz

DEJALA CORRER

ARGENTINA, 2001, DIRIGIDA POR Alberto Lecchi, con Nicolás Cabré, Julieta Díaz, Florencia Bertotti, Fabián Vena, Pablo Rago.

Posiblemente la peor película de la factoría Suar. Rebosante de arbitrariedades, giros gratuitos e inverosímiles. Déjala correr es un intento fallido de comedia fantástica que roba su esqueleto a Hechizo de tiempo para luego vulgarizarlo, llevándolo hasta límites soporíferos; sostiene así una historia predecible, mal narrada, con ritmo más

bien televisivo (de hecho casi todo transcurre en una sola locación), en la que todos los personajes cuando no gritan (los diálogos son impresentables) son el colmo de la sobreactuación y el estereotipo. Fallida casi en todo sentido (su factura técnica es más bien precaria), la información de prensa elogia la aparición del film "aportando un relato ágil y moderno al cine argentino", y contradice su propósito por un solo motivo: no hay en la película el más mínimo atisbo de confianza en la imagen. Imagen de radio, pieza de televisión, lo que abunda aquí es la palabra hablada.

Federico Karstulovich

GOLPEANDO LAS PUERTAS DEL CIELO

Knockin' on Heaven's Door ALEMANIA, 1997, DIRIGIDA POR Thomas Jahn, con Til Schweiger, Jan Josef Liefers y Rutger Hauer.

No se estrenan todas las semanas películas alemanas en Buenos Aires. Y cuando llega una, resulta ser un bodrio con todas las luces. Mientras seguimos esperando que se estrenen películas como Iluminación garantizada, En julio o La vida es una obra en construcción, sale a la luz el peor costado del mainstream alemán. Utilizando horribles lugares comunes del Hollywood actual sin mucho rigor, Golpeando las puertas del cielo es tan mala como el peor film americano o argentino. Mezcla demagogia y mal gusto con golpes bajos que intentan darle al film algo de trascendencia. El cáncer no resulta un punto de partida gracioso para esta road movie con mucho humor. Pero al menos comprobamos una cosa: una película malísima lo es independientemente de su país de origen. Santiago García

MIRADA DE ANGEL

Angel Eves

EE.UU. 2001 DIRIGIDA POR Luis Mandoki, con Jennifer López, Jim Caviezel y Sonia Braga.

"Mandoki, un invento de Santiago García." Chiste interno de la redacción para calificar al director, a quien Santiago elogió hace algunos años. Sin profesar una ciega admiración, debo admitir que Mirada de ángel es un buen film, pero sobre todo es amable y sincero con el espectador. Con la excusa de una tragedia automovilística y unas relaciones familiares disfuncionales, se organiza el entramado dramático que, si bien comienza virando hacia un insoportable tono de telefilm, termina sosteniéndose honestamente, sin el regodeo televisivo de "la tragedia de la semana", con

una narración calma y un tono melancólico que hacen que el espectador sienta cariño por los protagonistas y algunos personajes secundarios. Un dramón mainstream eficaz que, sin negar el dolor y la muerte, propone un tratamiento un poco más adulto, más allá de la convencionalidad de este tipo de films. Si bien el final al estilo "el amor todo lo salva" puede resultar algo molesto, el film permite pasar buen rato sin sentir la habitual y arbitraria manipulación emocional. Dentro de un mes, en su videoclub amigo, sin dudas. Federico Karstulovich

EL PLACARD

Le placard

FRANCIA, 2000, DIRIGIDA POR Francis Veber, con Gérard Depardieu, Daniel Auteuil, Thierry Lhermitte y Jean Rochefort.



Otra vez la comedia popular francesa de Francis Veber. Con el personaje central llamado François Pignon (como Pierre Richard en Los compadres y Los fugitivos y Jacques Villeret en La cena de los tontos) y la música de Vladimir Cosma. Con un andar entre eficiente y ramplón, un poco absurda y un poco boba. Con toda la conflictiva honestidad de un cine que pone el comercio ante todo. Pasar por gay le sirve al protagonista para no perder su trabajo. No ser homofóbica pone a El placard muy por delante del producto Suar del año pasado, Apariencias, aparentemente progresista y profesional pero reaccionario y torpe. Mientras uno mira El placard se acuerda de Los compadres y Los fugitivos, que en los ochenta fueron vehículos de Depardieu-Richard. El modo de hacer cine de Veber no ha cambiado mucho y El placard parece un viaje al pasado. Sin embargo, siempre es saludable ver que hay cines populares que pueden aggiornar su discurso para no seguir declamando esos valores que en la Argentina van encapsulados -disfrazados de universales- en las ignominiosas películas de Francella-Telefé y en la astuta El hijo de la novia. Javier Porta Fouz

LOS ESTRENOS DEL MES SEGUN LOS CRITICOS

| | c.S. | | | | E BERT 10 | | | AREAIL. | | | |
|---------------------------------|------|----------------------|-------------|---------------|----------------|--------------|---------|------------|--|------------|-------------------|
| | cyc | Thio high the Mad In | PEREL JORGE | ARRICAS JORGE | de aunia anach | ORNOTO NO RA | of Otto | ERER CUSTA | Old de | NUMET PART | OSCHOLZ OLIVIN |
| EL VIENTO NOS LLEVARA | 8 | 9 | 6 | 8 | 9 | 10 | 9 | 9 | 8 | 9 | 8,50 |
| LE CINEMA DES CAHIERS | 8 | 7 | 9 | 8 | 7 | 7 | 7 | 8 | 8 | 8 | 7,70 |
| BELLA TAREA | 9 | 7 | 6 | 6 | 8 | 9 | 8 | 8 | 6 | | 7,44 |
| LA PROFESORA DE PIANO | | 8 | 7 | 9 | 4 | 9 | 5 | 9 | | 7 | 7,25 |
| INTELIGENCIA ARTIFICIAL | 9 | 7 | 4 | 8 | 6 | 6 | 9 | 5 | 7 | 5 | 6,60 |
| TAXI, UN ENCUENTRO | 7 | 6 | 3 | 6 | 7 | 7 | 6 | | 7 | 7 | 6,22 |
| CUENTA FINAL | | | 6 | 6 | | 5 | 7 | | 7 | 6 | 6,17 |
| REQUIEM PARA UN SUEÑO | 4 | 5 | 7 | 6 | | 5 | 4 | | 6 | 9 | 5,75 |
| JULIEN DONKEY-BOY | 8 | 5 | | 6 | 2 | 7 | | 5 | 7 | 6 | 5,75 |
| RUSH HOUR 2 | | 5 | | 6 | 6 | 5 | 6 | | 5 | | 5,50 |
| ANIMALADA | 3 | 5 | | 5 | 7 | 7 | 4 | 7 | 5 | 5 | 5,33 |
| EL DIARIO DE BRIDGET JONES | 5 | 5 | 5 | 5 | 4 | 4 | 4 | | 9 | 5 | 5,11 |
| LA MARCA DEL DRAGON | | 5 | | 6 | 4 | | 5 | | 5 | 5 | 5,00 |
| HISTORIAS DE ARGENTINA EN VIVO | | 7 | | 5 | | | 4 | 4 | | 4 | 4,80 |
| COMO PERROS Y GATOS | | 6 | | 4 | 1 | | | | 7 | 6 | 4,80 |
| GOLPEANDO LAS PUERTAS DEL CIELO | | 4 | 5 | 5 | | 4 | | 2 | 7 | | 4,50 |
| PECADO ORIGINAL | | 3 | 3 | 3 | 1 | 1 | 2 | | 4 | 4 | 2,63 |

iSI!

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

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

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

TIPO DE SUSCRIPCION

- ☐ ARGENTINA: \$ 70 0 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 6º 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

| _ | | _ | | |
|------|------|---|-----|-----|
| APFI | LIDO | ٧ | NOM | BRE |

CALLE NUMERO PISO DPTO. COD. POSTAL

TELEFONO CALLE LATERAL 1 CALLE LATERAL 2

LOCALIDAD PROVINCIA PAIS



La Videoteca

en Liberarte

Corrientes 1555 (1042) Capital Federal Tel. 4373-4558

Cine de autor Cine mudo Clásicos del cine Cine argentino **Documentales** Arte, Pintura Operas, Ballets, Musicales

Videoclub El Gatopardo

Todas las películas que está buscando las encontrará en Videoclub Gatopardo





1aster

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

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

Videoteca **PICCADILLY** Alguiler de películas inconseguibles y rarezas, en video y DVD. LAMBARE 897 (SARMIENTO al 4600)

Acercamiento al film

Una introducción al análisis y a la crítica de cine

Curso de Eduardo A. Russo

Informes al 4823-9270 E-mail: erusso@interlink.com.ar

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

LIBRERIA LA MAGA

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



Bienvenido al desierto de lo real!

SE CAYO EL SISTEMA

EL AMANTE 115

Más allá del horror y de la fascinación que generaron esas imágenes imposibles, más allá de la pérdida de vidas humanas, hay un símbolo en el derrumbe de las Torres Gemelas que no es fácil de leer. Junto con otros elementos que ayudan a comprender la vida contemporánea (como el libro No logo, glosado en otras páginas), presentamos una de las más lúcidas reflexiones al respecto: la versión completa de un artículo de Slavoj Zizek, cedido especialmente para nuestra revista por su autor. Una primera versión de esta nota fue publicada, sin autorización de Zizek y brutalmente mutilada, en "Radar" de Página 12, el domingo 23 de septiembre. por SLAVOJ ZIZEK

La máxima fantasía paranoica estadounidense es la de un individuo que vive en el paraíso consumista de un idílico pueblo californiano, y comienza de pronto a sospechar que el mundo en el que vive es una farsa, un espectáculo montado para convencerlo de que habita un mundo real, mientras lo rodean los actores y extras de un show gigantesco. Su ejemplo más reciente es The Truman Show, de Peter Weir (1998), con Jim Carrey en el papel de un oficinista de pueblo que poco a poco descubre que es en verdad el héroe de un programa de TV que transmite las 24 horas y que su ciudad natal es un inmenso estudio donde las cámaras lo siguen permanentemente. Vale la pena mencionar entre sus predecesores Time out of Joint (1959), la novela de Philip Dick, en la que el héroe vive una modesta cotidianidad en un idílico pueblo californiano de fines de los 50 y descubre poco a poco que el pueblo entero es una farsa montada para mantenerlo satisfecho. Time out of Joint y The Truman Show muestran cómo el paraíso consumista californiano del capitalismo tardío es, de algún modo, en su absoluta hiperrealidad, IRREAL, insustancial y privado de inercia material.

No solo Hollywood pone en escena una semblanza de la vida real privada del peso y de la inercia de su materialidad. También en la sociedad de consumo del capitalismo tardío, "la vida social real" adquiere en cierta forma los rasgos de una farsa montada; nuestros vecinos de la vida "real" se comportan como actores y extras. Nuevamente, la verdad última del universo utilitario capitalista desespiritualizado es la desmaterialización de la "vida real" en sí misma, su transformación en un show espectral. Christopher Isherwood, entre otros autores, expresó esta irrealidad de la vida cotidiana estadounidense, poniendo como ejemplo las habitaciones de los moteles: "¡Los moteles americanos son irreales! [...] están diseñados deliberadamente para ser irreales. [...] Los europeos nos odian porque nos fuimos a vivir dentro de nuestras publicidades, como ermitaños que se meten en cavernas para dedicarse a la contemplación". La noción de "esfera" de Peter Sloterdijk se materializa en este caso: una enorme esfera metálica que envuelve y aísla la ciudad entera. Años atrás, una serie de películas de ciencia ficción, tales como Zardoz o Logan's Run, anticipaban la situación posmoderna de hoy, extendiendo esta fantasía a la comunidad misma: un grupo aislado que vive ascépticamente en un área recluida añora la experiencia del mundo real de la decadencia material.

Matrix (1999), el éxito de los hermanos Wachowski, llevó esta lógica a su clímax: la realidad material que todos experimentamos y vemos a nuestro alrededor es virtual, generada y coordinada por una gigantesca megacomputadora de la que todos dependemos. Cuando el héroe (interpretado por Keanu Reeves) despierta a la "realidad real", ve un paisaje desolado, un basural cubierto de ruinas incendiadas: todo cuanto quedó de Chicago después de una guerra global. Morpheus, el líder de la resistencia, lo saluda con una ironía: "Bienvenido al desierto de lo real". ¿No fue algo similar lo que ocurrió en Nueva York el 11 de septiembre? A los ciudadanos se les presentó el "desierto de lo real". En cuanto a nosotros, corrompidos por Hollywood, el paisaje y las imágenes de las torres derrumbándose no hicieron sino recordarnos las escenas más pavorosas de las grandes producciones del cine catástrofe.

Cuando escuchamos decir que los atentados fueron una conmoción absolutamente inesperada, que sucedió lo inimaginablemente Imposible, debemos recordar la otra catástrofe decisiva, ocurrida a principios del siglo XX: la del Titanic. También fue una conmoción, dentro de un espacio preparado por la fantasía ideológica, dado que el Titanic encarnaba el símbolo del poder de la civilización industrial del siglo XIX. ¿No cabe decir lo mismo de los atentados? No solo los medios nos bombardearon constantemente con sus debates sobre la amenaza terrorista, sino que esta amenaza, por supuesto, también estaba investida libidinalmente (basta recordar las series de películas desde Fuga de Nueva York hasta Día de la Independencia). Por esta razón suelen asociarse los atentados con las producciones del cine catástrofe hollywoodense. Lo impensable que ocurrió era un objeto de la fantasía: Estados Unidos obtuvo de alguna forma aquello con lo que fantaseaba, y esta fue la mayor sorpresa.

Precisamente ahora, cuando nos encontramos lidiando con lo Real en crudo de una catástrofe, debemos considerar las coordenadas ideológicas y fantasmáticas que determinan su percepción. Si hay algún simbolismo en el derrumbe de las Torres Gemelas, no es tanto la noción anticuada de "centro del capitalismo financiero" sino más bien la noción de las dos Torres Gemelas como representantes del centro del capitalismo VIRTUAL, de las especulaciones financieras desconectadas de la esfera de la producción material. Solo es posible evaluar el explosivo impacto de los atentados teniendo en cuenta la frontera que hoy divide el primer mundo digitalizado del "desierto de lo Real" del tercer mundo. Es la conciencia de que habitamos dentro de un universo artificial y aislado lo que genera la idea de que algún agente ominoso nos amenaza todo el tiempo con la destrucción total. ¡No es, en consecuencia, Osama Bin Laden, el sospechado autor intelectual de los atentados, el complemento en la vida real de Ernst Stavro Blofeld, el cerebro criminal

que planea actos de destrucción global en la mayoría de las películas de James Bond? Lo que uno debería recordar es que, en las películas de Hollywood, el único momento en que vemos el proceso de producción en toda su intensidad es cuando James Bond ingresa en los dominios secretos del amo-criminal y encuentra allí el centro de producción más intensa (la destilación y el envasado de drogas, la construcción de un cohete que destruirá Nueva York...). Cuando el amo-criminal, luego de atrapar a Bond, lo lleva de paseo por su fábrica ilegal, ¿no es éste el Hollywood más cercano a la orgullosa representación real-socialista de la producción fabril? Y el objetivo de la intervención de Bond es, desde luego, hacer estallar este centro de producción, permitiéndonos retornar a la semblanza cotidiana de nuestra existencia en un mundo "sin clase obrera". ¿No será que en la explosión de las Torres Gemelas esta violencia dirigida al Afuera amenazante se nos volvió en contra?

Estamos viviendo la amenaza contra la seguridad de esa Esfera que habitan los estadounidenses en manos de un Afuera constituido por atacantes terroristas, crueles autoinmoladores y cobardes, de astuta inteligencia y bárbaro primitivismo. Cada vez que encontramos ese Afuera de maldad pura, deberíamos reunir el coraje para aplicar la lección de Hegel: en ese Afuera puro, debemos distinguir la versión destilada de nuestra propia esencia. En los últimos cinco siglos, la (relativa) prosperidad y la paz del Occidente "civilizado" fueron compradas llevando violencia y destrucción al Afuera "bárbaro". Una larga historia que va desde la conquista de América hasta la masacre del Congo. Aunque parezca cruel e indiferente, es necesario también, ahora más que nunca, tener en cuenta que el verdadero efecto de estos atentados es mucho más simbólico que real: en Africa, CADA DIA muere de sida más gente que el total de las víctimas del derrumbe de las Torres Gemelas, y esas muertes pueden evitarse fácilmente con sumas de dinero relativamente bajas. Estados Unidos sintió en carne propia lo que ocurre a diario en todo el mundo, de Sarajevo a Grozny, de Ruanda y el Congo a Sierra Leona. Si a la situación en Nueva York se agregan las violaciones perpetradas por patotas y las docenas de francotiradores que apuntan ciegamente a las personas que caminan por la calle, se tendrá una idea de cómo era Sarajevo hace diez años.

Cuando vimos caer las Torres Gemelas por televisión, pudimos experimentar la falsedad de los "reality shows". Aunque estos shows sean "reales", las personas no dejan de actuar: simplemente se interpretan a sí mismas. La típica advertencia de las novelas ("los personajes de este libro son ficticios, cualquier semejanza

con la realidad es pura coincidencia") vale también para los participantes de estos novelones: lo que vemos son personajes de ficción, aun cuando actúen de sí mismos en la realidad. Por supuesto, a este "retorno a lo Real" se le pueden dar distintos giros: algunos conservadores todavía alegan que lo que nos hizo tan vulnerables fue nuestra propia apertura, lo que lleva a la inevitable conclusión de que, si queremos proteger nuestro "nivel de vida", tendremos que sacrificar algunas libertades, "mal usadas" por los enemigos de la libertad. Esta lógica debe rechazarse de plano: ¿no son acaso los países "abiertos" del primer mundo los más controlados en toda la historia de la humanidad? En el Reino Unido, todos los espacios públicos, desde los ómnibus hasta los centros comerciales, son filmados permanentemente, sin mencionar el control casi absoluto de todas las formas de comunicación digital.

En esta misma línea, algunos opinólogos de derecha como George Will proclamaron inmediatamente el fin de las "vacaciones de la

sus llaves en un sector iluminado de la calle, y cuando un peatón le pregunta por qué busca allí si perdió las llaves en una esquina oscura más alejada, le responde: "¡Porque es más fácil buscar bajo la luz!". ¿No es el colmo de la ironía que todo Kabul luzca ahora como el centro de Manhattan?

Sucumbir a la urgencia de actuar en el momento y perpetrar una venganza significa precisamente evitar la confrontación con la verdadera dimensión de lo ocurrido el 11 de septiembre; constituye un acto cuva verdadera ambición es arrullarnos con la seguridad y la convicción de que nada cambió REAL-MENTE. La verdadera amenaza en el largo plazo son los actos de terrorismo masivo que vendrán, ante los cuales el recuerdo del desmoronamiento de las Torres Gemelas palidecerá; actos menos espectaculares pero mucho más horripilantes. ¿Qué pasa acaso con la guerra bacteriológica?, ¿qué pasa con el uso de gas letal?, ¿qué pasa con la posibilidad del terrorismo genético (la elaboración de venenos que afectarían solo a los individuos que



El "desierto de lo real" de The Matrix semejante al Manhattan agredido

Historia" en Estados Unidos: el impacto de la realidad hizo añicos la torre aislada de la tolerancia liberal y el enfoque de los estudios culturales sobre la textualidad. Ahora nos vemos forzados a reaccionar, a lidiar con el enemigo real en el mundo real... Pero ¿contra QUIEN reaccionar? Cualquiera sea la respuesta, nunca dará en al blanco CORRECTO, ni brindará una satisfacción absoluta. La ridiculez de que Estados Unidos ataque Afganistán salta a la vista: si la mayor potencia del mundo destruye uno de los países más pobres, donde un mendigo apenas sobrevive en esas tierras estériles, ¿no estamos ante un acto de impotencia extrema? Afganistán es, por otro lado, un objetivo ideal: un país YA reducido a escombros, sin ninguna infraestructura, devastado por las guerras de las últimas dos décadas... Es inevitable que uno sospeche que son consideraciones económicas las que determinan la elección de Afganistán: ¿no es la mejor manera de proceder descargar la ira sobre un país que a nadie le importa y donde no hay nada que destruir? Por desgracia, la posible elección de Afganistán recuerda la anécdota del loco que busca

comparten un determinado genoma)? A diferencia de Marx, quien creía en la noción del fetiche como un objeto consistente cuya presencia estable entorpece su mediación social, podría afirmarse que el fetichismo alcanza su apogeo precisamente cuando el propio fetiche es "desmaterializado", transformado en el flujo "inmaterial" de la entidad virtual. El fetiche del dinero culminará con su conversión a la forma electrónica, en la que desaparecerán los últimos rastros de su materialidad. Es en esta etapa cuando asumirá la forma de una presencia espectral indestructible: te debo 1.000 pesos, y sin importar cuánta evidencia material pueda quemar, sigo debiéndote 1.000 pesos, pues la deuda quedó registrada en algún lugar del espacio virtual... ¿No ocurre lo mismo con el armamento bélico? Lejos de apuntar hacia la guerra del siglo XXI, la explosión y el derrumbe de las Torres Gemelas fueron más bien el grito menos desgarrador de la guerra del siglo XX. Lo que nos espera encierra un misterio mucho mayor: el espectro de una guerra "inmaterial" en la que el ataque es invisible (virus, venenos que pueden encontrarse en todas partes

y en ninguna). En el nivel de la realidad material visible nada ocurre, no hay grandes explosiones y, sin embargo, el universo comienza a derrumbarse y la vida se desintegra... Estamos ingresando en una era de luchas paranoicas en la que el desafío mayor será identificar al enemigo y sus armas. En lugar de reaccionar casi como por reflejo, uno debería enfrentar estas difíciles preguntas: ¿qué significará la "guerra" en el siglo XXI? ¿Quiénes serán "ellos", si claramente no son Estados ni bandas de criminales?

Hay una verdad parcial en la idea del "choque de civilizaciones". Imaginemos el asombro del estadounidense medio: "¿Cómo es posible que esta gente sienta tanto desapego por su propia vida?". El anverso de esta perplejidad, ¿no es el hecho más bien triste de que, en los países del primer mundo, nos resulte cada vez más difícil imaginar siquiera una Causa universal o pública por la que estariamos dispuesto a sacrificar la vida? Cuando, luego de los atentados, hasta el ministro talibán de Relaciones Exteriores dijo que po-



The Truman Show: vivir en un mundo virtual

día "sentir el dolor" de los niños norteamericanos, ¿no confirmó la hegemonía del rol ideológico de aquella frase de Bill Clinton? En efecto, parece que la división entre primer y tercer mundo transita cada vez más por las líneas que marcan la oposición entre vivir una vida larga, satisfactoria y llena de riqueza material y cultural y dedicar la propia vida a alguna Causa trascendente. Dos referencias filosóficas se imponen de inmediato respecto de este antagonismo ideológico entre el modo de vida consumista de Occidente y el radicalismo musulmán: Hegel y Nietzsche. ¿No es este el antagonismo entre lo que Nietzsche denominó nihilismo "pasivo" y nihilismo "activo"? Nosotros los occidentales somos los Ultimos Hombres nietzscheanos, inmersos en estúpidos placeres cotidianos, mientras los musulmanes viven dispuestos a arriesgarlo todo, comprometidos con la lucha hasta la propia destrucción. (Uno no puede sino advertir el rol significativo de la bolsa de valores en los atentados: la prueba máxima del impacto traumático fue el cierre de la bolsa de Nueva York durante cuatro días y su reapertura el lunes siguiente, presentada como una

señal de retorno a la normalidad.) Además, si se percibe esta oposición desde la óptica de la lucha hegeliana entre el Amo y el Esclavo, la paradoja resulta evidente: aunque en Occidente se nos perciba como los Amos explotadores, somos nosotros quienes ocupamos el lugar del Esclavo que, al aferrarse a la vida y a sus placeres, es incapaz de arriesgar su existencia (recordemos a Colin Powell y su noción de guerra de alta tecnología sin bajas humanas), mientras que los pobres musulmanes radicales son los Amos dispuestos a arriesgar sus vidas...

No obstante, debe rechazarse por completo la teoría del "choque de civilizaciones": lo que hoy presenciamos son más bien luchas DENTRO de cada civilización. Además, un breve repaso de la historia comparativa del islam y el cristianismo nos revela que el "récord en derechos humanos" del islam (por usar este término anacrónico) supera al del cristianismo: en los siglos anteriores, el islam se mostró significativamente más tolerante con las otras religiones. AHORA también es el momento de recordar cómo gracias a los árabes, durante la Edad Media, los europeos recuperamos el acceso al legado de la Grecia Antigua. Esto demuestra con claridad, sin excusar de ninguna manera los horrendos actos cometidos en el presente, que no estamos lidiando con un rasgo inherente al islam "en cuanto tal", sino con el resultado de las condiciones sociopolíticas modernas.

Cada rasgo atribuido al Otro está siempre presente en el corazón mismo de Estados Unidos: ¿fanatismo criminal? Actualmente hay en Estados Unidos más de dos millones de populistas "fundamentalistas" de derecha, que practican formas del terror legitimadas por (su comprensión de) el cristianismo. Dado que Estados Unidos de algún modo los "alberga", ¿el Ejército estadounidense debería haber castigado a Estados Unidos luego del atentado de Oklahoma? ¿Y qué decir de la reacción de Jerry Falwell y Pat Robertson ante los atentados, a los que interpretaron como una señal de que Dios niega protección a Estados Unidos a causa de las vidas pecaminosas de sus habitantes, culpando al hedonismo materialista, al liberalismo, a la sexualidad desenfrenada, y proclamando que Estados Unidos tuvo su merecido? El hecho de que tanto la condena a la Norteamérica "liberal" como la condena al Otro musulmán provengan del corazón de la Amérique profonde debería al menos hacernos reflexionar. ¿Es Estados Unidos un refugio seguro? Un neoyorquino afirmó que desde el momento de los atentados no se podía caminar con tranquilidad por las calles de la ciudad. La ironía reside en que mucho antes de los atentados Nueva York era conocida por el peligro de ataques o de asaltos que acechaba en sus calles. En todo caso, los atentados crearon un sentimiento de solidaridad que dio lugar a escenas como las de un joven afroamericano ayudando a un anciano judío a cruzar la calle; escenas inimaginables tan solo un par de días atrás.

Ahora, en los días posteriores al ataque, vivimos un momento único entre un evento traumático y su impacto simbólico, como en los breves instantes luego de sufrir una herida profunda y antes de que el dolor se extienda por completo. Sabemos cómo se simbolizará lo ocurrido, cuál será su eficacia simbólica, cómo se lo evocará para justificar ciertos actos. De cualquier modo, experimentamos una vez más la limitación de nuestra democracia: se toman decisiones que afectarán nuestro destino y lo único que hacemos es esperar, conscientes de nuestra evidente falta de poder. Incluso ahora, en estos momentos de tensión extrema, este proceso no es automático sino contingente. Ya encontramos las primeras profecías fatídicas, como la resurrección repentina en el discurso público de una vieja expresión de los tiempos de la Guerra Fría: "mundo libre". La lucha se da ahora entre el "mundo libre" y las fuerzas del terror y la oscuridad. La pregunta que se debe formular es, desde luego, ¿quién pertenece entonces al mundo NO LIBRE? ¿Son, por ejemplo, China o Egipto parte del mundo libre? El verdadero mensaje es, sin duda, que vuelve a forzarse la antigua división entre los países demócrata-liberales y todos los demás.

El día después del atentado recibí un mensaje del diario que estaba a punto de publicar un extenso texto de mi autoría sobre Lenin. El mensaje decía que habían decidido postergar la publicación pues consideraban inoportuno publicar un artículo sobre Lenin inmediatamente después de los ataques. ¿No señala esto las ominosas rearticulaciones ideológicas que han de venir, con una nueva Berufsverbot (prohibición de emplear a radicales), más severa y más extendida que en la Alemania de los años 70? En estos días se escucha a menudo que ahora la lucha es por la democracia: cierto, pero no precisamente en el sentido que suele atribuírsele a dicha frase. Algunos amigos izquierdistas ya me escribieron que, en estos momentos difíciles, es mejor mantener la cabeza gacha y no presionar con los temas de nuestra agenda. Contra semejante tentación de zafarse de la crisis, hay que insistir en que AHORA la izquierda debe brindar un mejor análisis. De lo contrario, estaría admitiendo de antemano su derrota política y ética frente a actos de genuino heroísmo por parte de personas comunes (como los pasajeros que, en un acto ejemplar de ética y racionalidad, se rebelaron contra los secuestradores y provocaron la caída del avión antes de tiempo: si se está condenado a morir pronto, hay que reunir la fuerza necesaria I>



Titanic: otra catástrofe decisiva a principios del siglo XX

para hacerlo de un modo que al menos impida la muerte de otras personas).

¿Qué quiere decir la frase "Nada será igual luego del 11 de septiembre", que reverbera en todas partes? No se puede elaborar nada significativo a partir de esa frase; no es más que el gesto vacío de expresar algo "profundo" sin saber realmente qué se quiere decir. De modo que nuestra primera reacción debería ser: "¿En serio? ¿Lo único que en efecto cambió no es acaso que Estados Unidos se vio forzado a darse cuenta del mundo del que formaba parte?". Por otro lado, estos cambios de percepción siempre tienen consecuencias, dado que la manera de percibir nuestra situación determina nuestra respuesta. Recordemos los procesos de derrumbe de un régimen político, como el de los regimenes comunistas en Europa oriental en 1990: en cierto momento, las personas se dieron cuenta súbitamente de que el juego había terminado, de que los comunistas habían perdido. El corte fue meramente simbólico, nada había cambiado "en realidad". Y sin embargo, a partir de ese momento la caída final del régimen fue solo cuestión de días. ¿No ocurrió algo similar el 11 de septiembre?

Aún no sabemos cuáles serán las consecuencias económicas, ideológicas, políticas o bélicas de este acontecimiento, pero algo es seguro: Estados Unidos, que hasta ahora se consideraba una isla exenta de esta clase de violencia y que solo presenciaba este tipo de cosas desde la distante seguridad de la pantalla de televisión, ahora se vio afectado directamente. De modo que la alternativa es: ¿decidirán los estadounidenses fortificar de ahora en más su "esfera" o se arriesgarán a salir de ella? O bien Estados Unidos insistirá con mayor fuerza aún en la actitud profundamente immoral de "¿por qué tiene que pasarnos esto? ¡Estas cosas AQUI no ocurren!", lo que conduciría a una mayor agresividad hacia el Afuera amenazante, en suma, a una sobreactuación paranoica. O, por el contrario, Estados Unidos se arriesgará finalmente a atravesar la pantalla fantasmática que separa a ese país del mundo exterior, aceptando su llegada al mundo Real, pasando del "esto no debería suceder AQUI" al "esto no debería suceder EN NINGUN LUGAR" (una actitud largamente esperada). Esta es la verdadera lección de los atentados: la única forma de asegurar que esto no vuelva a pasar AQUI es impedir que ocurra EN CUALQUIER OTRO LUGAR. En síntesis, Estados Unidos debe aprender a aceptar humildemente su propia vulnerabilidad como parte de este mundo, imponiendo el castigo a los responsables como un triste deber y no como un desquite regocijante.

Los atentados contra las Torres Gemelas vuelven a confrontarnos con la necesidad de resistir a la tentación de un doble chantaje. Si uno los condena incondicionalmente, está convalidando la vociferada posición ideológica según la cual la inocencia estadounidense fue atacada por el Mal del tercer mundo. Si uno centra su atención en las causas sociopolíticas más profundas del extremismo islámico, está culpando a la víctima que en última instancia obtuvo lo que merecía... La única solución consecuente en este caso es rechazar la oposición misma y adoptar ambas posiciones simultáneamente, lo que solo puede hacerse recurriendo a la categoría dialéctica de totalidad: no es posible optar por una de estas dos posiciones, cada una es unilateral y falsa. Lejos de constituir un caso ante el cual uno puede adoptar una clara posición ética, nos encontramos aquí con el límite del razonamiento moral: desde la perspectiva moral, las víctimas son inocentes, el acto fue un crimen abominable; sin embargo, esta misma inocencia no es inocente; adoptar una posición tan "inocente" en el universo del capitalismo global contemporáneo es una falsa abstracción. Lo mismo puede decirse de la oposición más ideológica de interpretaciones: uno puede aducir (como lo hizo muy convincentemente Christopher Hitchens) que el ataque a las Torres Gemelas fue un ataque a las libertades democráticas por las que vale la pena luchar; el estilo de vida decadente de Occidente condenado por los musulmanes y otros fundamentalistas es el universo de los derechos de la mujer y la tolerancia multiculturalista. Sin embargo, también puede alegarse que se trató de un ataque al símbolo y centro mismo del capitalismo financiero global. Esto, por supuesto, de ningún modo implica la noción conciliadora de culpa compartida (los terroristas son culpables pero también lo son, en parte, los estadounidenses...). No se trata de opuestos, sino más bien de dos partes que pertenecen a un mismo campo. El hecho de que el capitalismo global es una totalidad significa que existe una unidad dialéctica entre él y su otro, las fuerzas que lo resisten con un sustento ideológico "fundamentalista".

Las "vacaciones de la Historia" que se tomó Estados Unidos fueron una farsa: la paz de Estados Unidos se compró con catástrofes en otros lugares. En estos días, el punto de vista predominante es una mirada inocente que enfrenta al Mal incalificable que golpea desde el Afuera; y, una vez más, respecto de esta mirada, uno debería juntar coraje y aplicar la célebre máxima hegeliana según la cual el Mal reside (también) en la misma mirada inocente que percibe el Mal que la rodea. ¿Puede uno imaginar mayor ironía que el hecho de que el nombre en clave de la operación estadounidense contra los terroristas haya sido Justicia Infinita (eliminado más tarde en respuesta al reclamo de los clérigos islámicos estadounidenses por aquello de que sólo Dios puede ejercer la justicia infinita)? Analizado con detenimiento, este nombre es profundamente ambiguo: o bien significa que los estadounidenses tienen derecho a destruir despiadadamente no solo a todos los terroristas sino también a todo aquel que les haya brindado apoyo material, moral, ideológico, etcétera (y este proceso, por definición, no tendrá fin, en el sentido del "infinito malo" hegeliano: la tarea nunca se completará realmente, siempre quedará alguna otra amenaza terrorista...); o bien significa que la justicia ejercida debe ser verdaderamente infinita en el estricto sentido hegeliano, es decir que al relacionarse con los otros se relaciona consigo misma. En síntesis, debemos preguntarnos cómo nosotros mismos, quienes ejercemos justicia, estamos involucrados en aquello contra lo cual estamos luchando. El 22 de septiembre de 2001, cuando Derrida recibió el premio Theodor Adorno, se refirió en su discurso a los atentados contra las Torres Gemelas: "Mi compasión incondicional por las víctimas del 11 de septiembre no me impide decir en voz alta: respecto de este crimen, no creo que nadie sea políticamente inocente". Esta auto-relación, esta inclusión de uno mismo en la figura, es la única "justicia infinita" verdadera.

Durante la campaña electoral, el presidente Bush dijo que Jesucristo era la persona más importante de su vida. Ahora tiene una oportunidad inigualable para probar que hablaba en serio: para él, como para todos los estadounidenses de hoy, "Ama a tu prójimo" significa "Ama a los musulmanes" O NO SIGNIFICA NADA. A

Las futuras modificaciones que el autor realice sobre este artículo se podrán ver en el site de El Amante: www.elamante.com

Traducción del inglés: Alma Acher y Lisandro de la Fuente Agradecimiento: Josefina Ayerza y María Cecilia Roggi





EL ATENTADO EN LOS MEDIOS ARGENTINOS

Un mundo de certezas

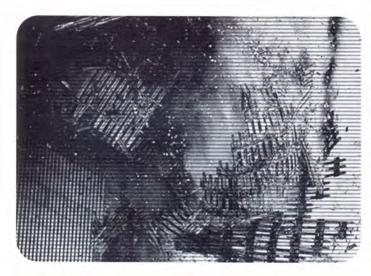
Buena parte del periodismo televisivo argentino parece haber abandonado todo esfuerzo por intentar explicar la complejidad del mundo. A cambio, ofrece imágenes-símbolo con sonidos que indican claramente qué sentir. La cobertura de los atentados del 11 de septiembre no fue la excepción.

por JAVIER PORTA FOUZ

I. En ¿Quién diablos es Juliette?, película mexicana dirigida por un argentino y que transcurre en Cuba, México y Estados Unidos, un personaje llamado Don Pepe afirma tener varias historias, algunas que puede contar y otras que no. El jueves 20 de septiembre, George W. Bush, presidente de Estados Unidos, dijo acerca de los ataques militares que estaba preparando su país que algunas imágenes se verían y otras no, que algunas cosas se sabrían y otras no. A diez años de la Guerra del Golfo y luego de la interminable cantidad de reflexiones académicas y de los propios medios sobre la cobertura periodística -en especial de la televisión- del acontecimiento, la denominada "nueva guerra" ya nacía con la tradicional y ancestral censura militar del Estado. Es decir, señores periodistas, esta vez no podrán decir que nadie les avisó. Con respecto a las imágenes que posiblemente se aproximen, las cosas pintan como en el Golfo (ver Tres reyes de David O. Russell),

hay cosas que se pueden mostrar y otras no, historias permitidas e historias prohibidas. Aprendiendo de la experiencia de Vietnam, el Estado norteamericano sabe que no puede permitir a los medios mostrar tanto (ver el libro de Ignacio Ramonet *La tiranía de la comunicación*). Hay cosas que se muestran y otras que no y, al día siguiente de los atentados sobre Nueva York y Washington, incluso Mercedes Martí, de la señal argentina Todo Noticias (TN), decía "llama la atención que no hay imágenes", que no se habían visto cuerpos muertos y otras explicitudes, que le hacía "acordar mucho a la Guerra del Golfo".

Los medios y sus operadores (articulistas de diarios, por ejemplo), a nivel nacional y mundial, trataban de separarse de CNN ("voz oficial" y cita al parecer obligada sobre la Guerra del Golfo y ahora también sobre los atentados) alertando sobre lo que no se mostraba diciendo que "hay cosas que no se muestran". CNN, por su parte, I











en la emisión del 12 de septiembre del programa Entertainment Tonight, mediante Eason Jordan (chief news exec.) admitió haber decidido no mostrar determinadas imágenes, entre las que se incluían las de los cuerpos de las víctimas. Y dado que la mayoría de los canales (incluido TN) repiten bastante las imágenes de CNN, las decisiones de CNN, amo global de las noticias, repercuten en todo el mundo (o en buena parte de él). Hasta aquí la discusión no excede lo ya dicho y lo obvio, más o menos como decía Don Pepe, "hay cosas que se pueden mostrar y otras que no". Y se pueden hacer muchas especulaciones, e incluso se pueden aportar muchas pruebas sobre lo que no se mostró. De la que quizá sea la noticia más importante de la historia, hubo cosas que se mostraron y otras que no, como ocurre con todas las noticias. Se seleccionaron algunos aspectos y otros no. En los dos primeros días, las imágenes fueron más o menos las mismas para todos los canales a los que uno tiene acceso desde el servicio de cable. Sin embargo, otra fue la cuestión con respecto a qué fue lo que se hizo con esas imágenes, cómo se construyó la noticia. Y así fue que en Argentina pudimos ver La cornisa de Luis Majul, Puntodoc/2 de Graña-Tognetti, Telenoche y TN.

II. La duda es la jactancia de los intelectuales, dijo en los ochenta el ahora exitoso político Aldo Rico. Con esa máxima como premisa y con un exponente máximo en Daniel Hadad, mucho periodismo argentino se jacta más bien de pasmosas seguridades, con una asertividad aplastante. La cobertura de los atentados del pasado 11 de septiembre en Estados Unidos fue una prueba máxima para los medios. El hecho tenía, como pocas veces en la historia, características como para ser la noticia principal en todo el mundo. Y lo fue. Los atentados en Nueva York y Washington reunían, más que cualquier otra noticia de la historia de los medios de comunicación masiva, todos los requisitos para ser "la" noticia durante varios días (aunque dos semanas después el semanario de "actualidad" Gente ya sacara en su tapa la "hot mini" y a dos días de los atentados incluyera debajo de la foto de la destrucción a Araceli González afirmando que como amante es un 9,50). Otros grandes hechos del último siglo tuvieron, por uno u otro motivo, menor importancia periodística: la Guerra del Golfo y las dos guerras mundiales estaban "anunciadas" (no en la misma medida que los mundiales de fútbol pero el mundo estaba expectante), el ataque a Pearl Harbor no dejaba de ser una ofensiva militar, el asesinato de Kennedy no disparaba las consecuencias inmediatas de los atentados. En la última década, en la cual las noticias pueden pegar todas juntas al mismo tiempo en todo el mundo, y las 24 horas al día, solo dos hechos habían copado la atención mundial (si por mundial decimos occidental): la muerte de Lady Di y el asunto Clinton-Lewinsky. Los atentados a Estados Unidos superaron todo lo conocido en materia noticiosa y los medios, pertrechados con una década de reflexión mundial sobre su papel en la Guerra del

Golfo, salieron a cubrir la noticia. Luego del shock inicial que lógicamente dejó al mundo y al periodismo televisivo balbuceando y con las imágenes de los aviones estrellándose contra las Torres Gemelas a repetición, la maquinaria habitual, el modelo dominante de construcción de la noticia televisiva -uno que aprendió poco de la Guerra del Golfo y mucho de las últimas películas "de" Robin Williams- retomó el control. El mismo martes 11 a la noche, Luis Majul, en su programa La cornisa, mostraba las imágenes de los aviones incrustándose en las torres con efectos sonoros terroríficos. El periodismo televisivo actual tiene sus reglas relacionadas con la espectacularización. Y no es justamente Crónica TV el que más espectaculariza; lo "amarillo" -concepto anacrónico- en Crónica TV tiene que ver con la selección de noticias, pocas veces con su construcción. Mucho más "amarillos" (o cual sea el color de lo sensacionalista y pueril) fueron los efectos sonoros escuchados en La cornisa. Podría pensarse que los procedimientos de musicalización y edición de La cornisa se deben a que no están en un noticiero o un canal de noticias, sino en un "programa periodístico" dentro de un canal abierto, y lo mismo podría decirse del clip armado en Puntodoc/2.

III. Telenoche es un noticiero, el más premiado de la Argentina, y TN es un canal de noticias (del mismo grupo empresario que Telenoche). Fue en Telenoche donde vimos el miércoles 12 una reconstrucción con grotescas imágenes de computadora –al mejor estilo simulador de vuelo– cual subjetivas desde la cabina de los aviones que se estrellaron. Como si para la construcción de la noticia se necesitara tener ojos ubicuos, había que generar de alguna manera las imágenes que ya no se podrían tener. Las imágenes



genes de los verdaderos aviones estrellándose, además, no eran en primer plano, pero igual se intercalaban. Algo había que hacer para mostrar que existía el interior de los aviones estrellados, porque al parecer nada es obvio y no se puede dar nada por supuesto, sobre todo si existe alguna posibilidad de crear alguna imagen espectacular reconstruida de la manera que sea. Hubo otras imágenes, como en negativo, del pasillo de un avión por el que caminaba una nena con una muñeca de trapo, mientras una voz repetía las palabras dichas por los secuestradores, "no hagan tonterías, que no serán lastimados", y otro locutor agregaba, comentando, "mentía, llevaba a todos a la muerte"; el primero decía "tenemos muchos aviones, tenemos otros aviones" y el otro agregaba "eso era verdad". Después se mostraba un avión despegando, vaya a saber uno qué avión. Al final del programa, César Mascetti, Mónica Cahen D'Anvers v Luis Otero, con Sting y Fragilidad de fondo (ver más adelante), no se movían, no gesticulaban y no comentaban cosas entre sí como cada día "normal", cuando hacen como que continúan la "interminable labor periodística habitual". (Dado que las noticias se construyen de la manera en que se construyen, con la música que indica qué emoción se debe sentir, lo mismo daría que el noticiero terminara con créditos cinematográficos con la pantalla en negro.) Pero ese 12 de septiembre Mascetti, Cahen D'Anvers y Otero actuaban más serios que de costumbre, hasta más lentos y más callados, Otero tecleaba algo, circunspecto. Todo parecía más pomposo y lento, como si el trabajo periodístico de ese día se hiciera de otra manera, con el lenguaje de la "indignación", el famoso y archicitado "¡qué barbaridad!" de Mafalda. Podría interpretarse que esa era la construcción de un mayor respeto frente al



acontecimiento o ante las víctimas, pero mejor hubiera sido no poner la música ominosa acompañando las imágenes tipo simulador de vuelo.

Apenas más tarde, en TN, uno de los títulos decía "Lo que viene" (cual Fútbol de primera, intertextualidad intra grupo mediático) mientras se explicaba lo que había dicho Bush. En otro podía leerse "Están identificados" mientras la voz en off afirmaba "el FBI dice conocer los nombres de los terroristas que secuestraron los aviones". En CNN en español podía leerse en pantalla la noticia más completa, "FBI dice que identificó a la mayoría de los secuestradores de aviones". En TN, si uno sólo miraba la pantalla, se llevaba un titular un tanto exagerado. Pero eso (darle estatuto de titular asertivo a una declaración de una fuente parcial) y muchas otras cosas pueden disculparse por el apuro periodístico y la excepcionalidad del hecho. Otro cantar (a pesar de que vamos a hablar de música instrumental) es el clip armado (y que poco tiene que ver con el apuro, porque más rápido es no armar el clip) con imágenes de Nueva York con la canción de Metallica The Unforgiven ("lo imperdonable") interpretada por un cuarteto de cellos de nombre Apocalyptica y con un locutor encima. Luego se mostraba a Rudolph Giuliani, alcalde de Nueva

York, en una conferencia de prensa que TN fragmentó para intercalar más imágenes, entre ellas la del primer avión, y más *The Unforgiven*. Luego volvió a una declaración de Giuliani de nueve segundos. Y después más imágenes, incluida una muñeca de trapo entre los escombros. Y más Giuliani. Y más imágenes.

Minutos más tarde, también en TN, apareció Sting y dijo desde Italia que iba a cantar Fragile en vivo, sobre lo que el periodista Mario Mazzone acotó "una canción que creo que involucra el pensamiento de todos: Fragilidad". Como era de esperarse, Sting comenzó cantando Fragile en inglés, que supuestamente ilustraría bastante el momento que se sentía/vivía (el clip de la canción con imágenes de los atentados y sonidos mezclados se repitió en otras ocasiones también en Telenoche). Pero la canción, en vivo, en inglés y de 2001 se convertiría, de manera muy astuta y sutil y de mano de la tele, por efecto de "necesariedad dramática" y sin solución de continuidad, en la misma canción pero en castellano, en estudio y de 1987 (del disco Nothing Like the Sun), llamada Fragilidad.

IV. Fragilidad, lo imperdonable, el apocalipsis, justicia infinita, justicia duradera, la nueva guerra, enseguida empezaron los slogans. El mundo se simplifica mediante el periodismo y para el periodismo, pero no porque éste explique la complejidad de lo que sucede. Es la misma estrategia de explicar la política en Argentina mediante slogans (y para que los medios los repitan): "déficit cero", "riesgo país", "blindaje" (¿alguien se acuerda de él?), "competitividad" y un largo etcétera. El mundo es una sucesión de slogans. Los acontecimientos y sus derivados se convierten en palabras insignia. En el marketing global todo es seguro y asertivo. Buena parte del más exitoso periodismo televisivo argentino plantea seguridades emocionales teledirigidas con predigestión dramática. Mientras la duda debería ser el orgullo de los intelectuales, la seguridad de la indignación musicaliza la construcción de la noticia televisiva. El mundo tal vez sea nada más que una película en la que Robin Williams dona sangre al son de alguna ronda popular infantil que explica lo que viene, como Mambrú se fue a la guerra. A

Incomunicado

Al igual que todo el mundo, tuve un mes malo. Sufri, como la mayor parte de los argentinos, las consecuencias de una economía arruinada y, como el resto del planeta, presenciar el atentado contra las Torres Gemelas me dejó consternado y estupefacto. A todo esto le sumé algunas penurias personales, como tener a un familiar querido tres semanas internado. Además, lo que no es más que una anécdota pero no deja de ser malhumorante, sufrí una increíble rebelión en masa de mis aparatos domésticos que no hacían otra cosa que dejar de funcionar, romperse o ser objetos de robo. En particular, un intento por acercarme a la tecnología más moderna llegó a provocarme unos cuantos ataques de nervios. Solo me calmó la ansiedad leer un libro en el que muchas de estas cosas que me pasaron perdían su carácter mágico y pasaban a formar parte de una realidad económica y política. El libro se llama No logo.

A principios de mayo, decidí contratar un servicio de internet por cable. Navego mucho y utilizo el mail intensamente, así que el sobreprecio que debía pagar no era extremadamente alto en relación con sus beneficios. Como suelo ser pesimista para este tipo de cosas, pensé que la instalación no iba a salir en un primer intento y que iba a tener que esperar un par de días extra. No estaba preparado para esperar cuatro meses. El primer choque fue contra la degradación moral de nuestro país. El día fijado, llegaron los muchachos con el cable. Se presentó una pequeña dificultad, fácilmente subsanable: había que pasar por el 9º "A". Subí con ellos y toqué el timbre, deseando que no fuera una persona mayor, temerosa de los extraños. Aleluya, era una muchacha joven que dijo que sí, por supuesto, que pasen sin problemas. Los muchachos del cable dijeron que iban a buscar los cables y volvían. Yo regresé a mi casa, casi sin poder creer que todo había sido tan fácil.

Una serie de accidentes domésticos pasan a tener sentido cuando se procesan a través de la lectura de un libro. Se trata de *No logo*, de la canadiense Naomi Klein, quien le dio un sustento serio y documentado a las protestas antiglobalización. **por GUSTAVO NORIEGA**

El líder de los muchachos de la empresa de cable volvió a los dos minutos a mi casa, con cara de desconcierto. Me cuenta que cuando volvieron con los cables al 9º "A", esa chica de aspecto encantador que nos había abierto antes, les dijo que si no hacían una conexión trucha para ella no los dejaba pasar, a lo que él, lógicamente, se había negado. Subimos a tocarle el timbre: no hubo respuesta. Tremenda desazón. Me imaginaba volviendo a la noche, teniendo larguísimas discusiones con la familia de la joven enrostrándole su falta de moral. O recurriendo, horror de horrores, al consorcio. Pensé en pegar carteles en el ascensor o hacer una nota y pasarla por debajo de todas las puertas del edificio denunciando la iniquidad de uno de nuestros vecinos. Pero vo no quería mantener una lucha cívica, yo quería internet 24 horas por día y a máxima velocidad, como decía el aviso.

Así que cambié de táctica. Consulté con ADSL, un sistema que utiliza la misma línea telefónica, con lo cual no tenían que entrar a ningún departamento. Si el problema eran mis vecinos, los ignoraríamos. Llamé a Ciudad Internet, que ya eran mis proveedores y que contaban con ese servicio. Me llevó un mes y una cantidad enorme de llamados conseguir que me dijeran que ellos no podían conectarme porque la central estaba llena.

No me di por vencido. Como un paso esencial para estas conexiones es la línea telefónica, pensé justamente en la compañía que me brinda ese servicio. Así que, luego de descartar Ciudad, me decidí por el servicio Speedy, de Telefónica. Seis semanas después de registrar mi pedido (¡seis semanas!) vinieron a instalarme el software y el módem. En ese momento hizo su entrada la diosa Fortuna. En la misma mañana en que vienen los técnicos, minutos antes de su llegada, se me activa un virus en la computadora que la hace insoportablemente lenta. Los técnicos, con mucha dificultad, instalan el módem, el software y se van a las tres horas, diciéndome que el resto del trámite sigue por teléfono. Eso fue el 19 de julio. Al día siguiente mi computadora funcionaba perfectamente, liberada del virus, con lo cual yo me encontraba muy ansioso, esperando el llamado o la visita que me abriera las puertas de la alta velocidad en internet. Nadie llamó, nadie vino. Volvió un técnico a mi casa el 25 de agosto, exactamente 37 días después. En ese lapso, llamé una cantidad innumerable de veces al 0800 que tiene Speedy reclamando la instalación del servicio. Por supuesto la parte de la factura correspondiente a la instalación de la línea doble vía empezó a correr desde el 19 de julio, más allá de que a mí ese servicio, sin la habilitación de mi cuenta de Speedy, no me servía de nada.

En esa docena de reclamos que hice a lo largo de más de un mes tuve una revelación: me di cuenta de que Speedy no existe. Más allá de las publicidades de Walter, del logo azul con fondo verde, de la realidad de la

tecnología, no hay ningún lugar físico que se llame Speedy adonde uno pueda ir con un adoquín y romper la vidriera (idea que me surcó la cabeza en más de una ocasión), o hacer un reclamo más civilizado. El único contacto es a través del teléfono, comunicándose con unos operadores que, atendiendo con mejor o peor voluntad, tienen la orden de no pasar la comunicación a ningún supervisor (o quizá no tienen supervisores). Tampoco tienen comunicación telefónica con los que brindan asistencia técnica. La única opción que manejan es mandar un mail. O sea, que yo pedía un técnico, ellos me decían que registraban mi pedido y que les mandaban un mail con carácter de urgente, que naturalmente no generaba ninguna respuesta. Así, aproximadamente diez veces. Ese teléfono era un cartón pintado detrás del cual no había nada, como los decorados de Hollywood que simulan la fachada de una casa. Telefónica factura y subcontrata varios servicios, sin preocuparse por conectarlos entre sí. Speedy no existe.

En el momento en que estaba tomando conciencia de la absoluta inmaterialidad de esa empresa, empecé a leer No logo. El libro venía recomendado desde hace un tiempo por Jonathan Rosenbaum, quien lo mencionó en cada una de las entrevistas que le hicieron. Se trata de la descripción de una tendencia del capitalismo de fines del siglo pasado y comienzos del nuevo que consiste en desplazar su interés de la producción de objetos a la producción de imágenes. En la nota que acompaña este artículo, hay una descripción precisa de las tesis del libro. Más allá de la fascinación que me produjo el libro, la idea de que las empresas estaban cada vez más lejos del producto final, material, y que estaban cada vez más interesadas en su propia imagen, me cerraba perfectamente con mi miserable experiencia con Telefónica. La publicidad que ofrecía velo-I>



cidad en internet con imágenes futuristas acompañadas por la simpatía indolente de Walter (el personaje interpretado por Daniel Hendler) me provocaba una enorme irritación pero al mismo tiempo se articulaba perfectamente con las tesis del libro. Esta gente había gastado más plata y más atención en su imagen que en el servicio al cliente. Digo mal. El problema no es que desatendieron un área por atender otra, un simple desbalance en la evaluación de costos: lo que hicieron es vender una imagen para la cual no había una materialidad que la respaldara.

En la película Lo que ellas quieren, Mel Gibson, luego de sufrir un accidente, adquiere la capacidad de escuchar lo que piensan las mujeres. Eso le permite hacer grandes progresos en su carrera de publicista top, especialmente gracias a robarle las ideas a su jefa (Helen Hunt). Un punto culminante de la película es una publicidad que hacen para la cuenta de Nike, la empresa que vende zapatillas y que en No logo es un ejemplo de la nueva tendencia. Nike es un modelo casi prototípico de la idea del libro: su logo omnipresente (algo así como la abstracción de una alita) sobrevuela la idea de vender un estilo de vida, cobrar más de 100 dólares por un par de zapatillas y, al mismo tiempo, desentenderse de la fabricación material de sus productos encargándola a un contratista. Este contratista, a su vez, será el que esté a cargo de un taller de esclavos en algún lugar del tercer mundo, donde la presión del desempleo y el estancamiento económico han echado por tierra más de cien años de legislación laboral.

Hay dos escenas en la película referidas a la publicidad de Nike: una es la del *brainstorming* entre los dos protagonistas, la otra es la presentación ante los representantes de la empresa. La publicidad habla de la sensación de la mujer haciendo jogging en el asfalto, de su libertad, de cómo allí no siente la presión que ejerce la sociedad, de no tener que maquillarse, ella y el asfalto, solos: toda una declaración de feminismo. Es el

colmo de la modernidad, la reunión de ideas progresistas con el buen gusto, preparadas en una computadora irresistible, en una oficina que es el sueño de cualquiera que haya trabajado. Es imposible no sentir que usando Nike nuestra calidad de vida espiritual se eleva por los aires. Hay una sola cosa que no se menciona en las discusiones, ni en la elaboración de la campaña ni en el spot publicitario: la zapatilla misma.

La publicidad de Speedy tiene una relación clara con el producto que vende: la velocidad. El aviso es ampuloso, sobreproducido y excesivamente ingenioso, y más bien mentiroso si uno se refiere a la velocidad con que responden a los reclamos, pero digamos que hace eje en la cualidad de este tipo de servicios para internet. Las publicidades de las compañías telefónicas, en cambio, han llegado al colmo de la abstracción. En nuestro pobre capitalismo desfigurado por la corrupción, las empresas telefónicas que venían a liberarnos del monopolio del Estado han establecido dos feudos, en cada uno de los cuales ejercen su propio monopolio. Con los clientes tomados como rehenes, la publicidad cobra vuelo propio, sin necesidad de dar ningún tipo de información que diferencie a una empresa de otra. Así es como muchas veces no puedo distinguir si la publicidad corresponde a Telefónica o a Telecom, aunque muchas veces reconozco la mano de Agulla. Saber quién hizo la publicidad pero ignorar el producto es una de las distorsiones más disparatadas de esta nueva forma de capitalismo.

El 25 de agosto vino a casa un técnico, una persona amable que me resolvió en cinco minutos lo que yo reclamé durante dos meses. Sabiendo de las desgracias del 0800, me dio el número de su celular para poder comunicarme directamente. A los operadores telefónicos les enseñan a preguntar el nombre del interlocutor y a usarlo a lo largo de la conversación ("Bueno, Gustavo, ahora mandamos el pedido de reparación y..."). El técnico no me preguntó nunca el nombre

pero me ubicó perfectamente cada vez que lo llamé. Era una persona. A los diez días, el servicio se me interrumpió. Fue culpa mía, una pequeña desconexión que no pude detectar. Como este técnico estaba haciendo cursos, tuve que pedir asistencia técnica al 0800, que tardó exactamente diez días. Diez días más sin servicio que fueron inevitablemente facturados como si estuviera navegando en los siete mares. A lo largo de esos diez días llamé al centro de consultas aproximadamente quince veces.

Hay más, mucho más: en este mes me cortaron dos veces la luz y hace una semana que no tengo gas (en ninguno de los casos por falta de pago) pero por lo menos Edesur y Metrogás no me inundan el espacio con su publicidad prepotente. Además de brindarme ese servicio irregular, Telefónica me cobró la instalación en una cuota cuando yo la había pactado en seis; no me reconoce los reclamos, y me sigue cobrando una línea que di de baja hace un mes y medio. Cada vez que cuento esta historia, mi interlocutor me cuenta otra relacionada con Telefónica que le sucedió o que conoce de algún allegado. Las propagandas de Telefónica siguen siendo omnipresentes y fuera de toda pertinencia. Estamos atrapados en un mundo irreal, fantástico, virtual en el peor sentido de esa palabra abusada. Es el mundo que describe No logo. A



Por qué hay que leer No logo



La periodista Naomi Klein escribió un libro de más de quinientas páginas impulsada por lo que ella llama una hipótesis sencilla: "A medida que los secretos que se esconden detrás de la red mundial de marcas sean conocidos por una cantidad cada vez mayor de personas, su exasperación provocará la gran conmoción política del futuro".

Increíblemente, el poder de esta convicción terminó dándole la razón: la conmoción ha comenzado. Primero en Seattle, luego en Praga, por último y violentamente, en Génova. Aquí, en este paralítico Buenos Aires, en cambio, lo primero que produce la lectura de su libro no es exasperación, sino alivio. Ese tipo de consuelo que recibe el enfermo terminal cuando un médico paciente y experimentado describe didáctica y claramente qué le pasa y por qué. Klein nos describe la estructura de la enfermedad. Luego, nos detalla su funcionamiento. Por último, nos insta a darle batalla, suministrándonos una dirección a tanto esfuerzo. La tesis de Klein es la siguiente:

- 1) Desde fines de los 80 el capitalismo cambió sus intereses: "Lo principal ya no eran las cosas, sino las imágenes de sus marcas. Su verdadero trabajo no consistía en manufacturar, sino en comercializar. Esta fórmula resultó ser enormemente rentable y su éxito lanzó a las empresas a una carrera hacia la ingravidez: la que menos cosas posee, la que tiene la menor lista de empleados y produce las imágenes más potentes, es la que gana" (página 32).
- 2) El déficit cero es resultado de este cambio que no hubiera sido posible sin que se llevaran a cabo las privatizaciones: "El proyecto de transformar la cultura en una colección de marcas no hubiera sido posible sin las políticas de desregulación y de privatización de las últimas tres décadas... [Esto posibilitó que] se redujeran enormemente los impuestos que pagan las empresas, una medida que hizo disminuir los ingresos fiscales y acabó gradualmente con el sector público. A medida que el gasto público se reducía, las escuelas, los museos y las universidades trataban desesperadamen-

te de equilibrar sus presupuestos y, en consecuencia, se sentían dispuestas a asociarse con las empresas privadas. Tampoco venía mal que el clima político de la época se caracterizase por la ausencia de un lenguaje político que valorizara el espacio público no comercializado. Fue la época en que se convirtió al gobierno en un espantajo y surgió la histeria del déficit y cuando toda iniciativa política que no estuviera claramente destinada a dar más libertad a las empresas era vilipendiada como causante de la quiebra nacional" (página 59).

- 3) Los gobiernos nacionales intentan atraer estos capitales para reducir el desempleo, pero estas empresas ya han demostrado que solo se dedican a multiplicar ganancias, no puestos de trabajo: "Una de las muchas y crueles ironías de las zonas [en las que estas empresas derivan el trabajo sucio de fabricar sus productos] es que lo único que logran los gobiernos con cada incentivo que otorgan para atraer a las multinacionales es reforzar el sentimiento de las empresas de ser turistas económicos y no inversores a largo plazo. Es el círculo vicioso clásico: para aliviar la pobreza, los gobiernos ofrecen cada vez más incentivos, pero las multinacionales deben ser mantenidas en cuarentena, como leprosarios... En la actualidad, habiendo 70 países que compiten por los dólares de las zonas de procesamiento de las exportaciones, los incentivos para atraer a los inversores aumentan y los salarios y las condiciones laborales son rehenes de sus amenazas de marcharse a otros sitios. El resultado es que países enteros se convierten en arrabales industriales y en guetos de trabajo esclavo, sin solución a la vista" (páginas 252-253).
- 4) No hay ninguna posibilidad de que bajo este régimen se debatan condiciones de trabajo o salariales: "Los trabajadores no pueden permitirse soñar siquiera con comprar los artículos que fabrican. Los bajos salarios son en parte resultado de la feroz competencia para atraer a las multinacionales hacia los países en vías de desarrollo. Pero sobre todo, los gobiernos locales no se atreven a aplicar las leyes laborales nacionales por temor a espantar a las golondrinas. Los derechos laborales son tan precarios que hay pocas posibilidades de que los obreros constituyan un mercado con dinero adecuado para estimular la economía local" (página 255).
- 5) Replay. Estas empresas son creadoras de riquezas, no de empleos: "Las empresas multinacionales controlan más del 33 por ciento de los activos productivos del mundo. Solo

ofrecen directamente el 5 por ciento de empleo mundial. Y aunque los activos totales de las cien mayores corporaciones aumentaron un 288% entre 1990 y 1997, la cantidad de personas por ellas empleadas creció menos del 9% en el mismo período" (página 311).

6) La escuela y la universidad son sus objetivos finales: "Al mismo tiempo que los colegios afrontaban reducciones presupuestarias cada vez mayores, los costos de la educación moderna se incrementaban, lo que obligaba a los responsables a buscar fuentes alternativas de financiación... En este contexto, para muchas escuelas, especialmente las de las zonas más pobres, los acuerdos de asociación y de patrocinio con empresas parecen ser la única manera de resolver la situación. Pero [...] como sucede con todos los proyectos de las multinacionales, no les basta con poner unos cuantos logos en las paredes de los colegios. Después de introducirse en ellos, los gerentes de marketing están haciendo lo mismo que con la música, los deportes y el periodismo: erigirse en el centro de atención. Sus marcas no son un agregado educativo, sino el tema. No ya una asignatura optativa, sino obligatoria" (página 121).

Todo este cuadro de situación –que Klein narra en tiempo pasado, pero que para nosotros se convierte en una certera descripción en directo– culmina en la tercera parte del libro con un relato sobre la "militancia que está sembrando la semilla de una alternativa genuina contra el imperio de las grandes empresas". De estas páginas no tengo intención de hacer ninguna síntesis.

Hace ya casi dos años, en aquella primera protesta de Seattle, miles de manifestantes hicieron oír su desacuerdo con este estado de las cosas. La consigna con la que se convocó a esa ruidosa y multitudinaria protesta la tomaron de un documento que escribió el filósofo, abogado laboralista y profesor universitario John Zerzan.

Simplemente decía: "Hacé algo o callate". Klein lo deja muy en claro: quien hoy no hable directamente de estos intereses, mejor que se calle, porque no está diciendo absolutamente nada.

También nos dice: quien hoy no haga algo –inmenso o pequeño– por desafiarlos, mejor que se persigne porque será irremediablemente devorado.

Leer No logo nos impulsa en una utópica dirección.

Increíblemente, muchos en todo el mundo pensamos que no solo es sencilla: es correcta. Claudia Acuña El editor André Schiffrin decidió que había llegado la hora de escribir el Yo acuso del mundo editorial, a través de un testimonio sobre la industria cultural y su propia vida. Esa es la cronología que ha elegido para narrar casi cincuenta años de batallas ideológicas libradas en el terreno en el que más eficazmente se difunden o censuran las ideas: los libros.

Schiffrin comienza por el principio: su padre, fundador de La Pléiade, expulsado por el nazismo y refugiado en una Norteamérica conservadora e ignorante. Allí fundó Pantheon Books, una editorial independiente que comenzó por difundir clásicos de la literatura y ensayos contemporáneos. Jung o Camus formaron parte de esos primeros catálogos, concebidos a partir de una convicción: buenos libros para un gran público. A un precio que no podía superar el valor de un atado de cigarrillos.

Schiffrin ingresó a ese mundo cuando su padre ya había muerto y la editorial ya había sido comprada por la poderosa Random House. Su primer acierto fue Doctor Zhivago, pero a partir de allí el desfile de nombres y proyectos que ha sido capaz de concebir es tan impresionante como su final. Marguerite Duras, Julio Cortázar, las primeras traducciones de Michel Foucault y los últimos escritos de Sartre son algunos de los eslabones que convirtieron a su editorial no solo en una difusora de estéticas y pensamientos, sino en una empresa con una sólida cadena de ingresos. Su fondo editorial, al momento del punto de inflexión de esta historia, aportaba 20 millones de dólares anuales.

Fue entonces cuando RCA compró Random

House. Fue también cuando la industria del ocio y el entretenimiento extendió los marcos de estos conceptos e incluyó en su parque de diversiones a los libros.

RCA se retiró al año, pero dejó herida a Random. El remedio creyó encontrarlo primero en el imperio Newhouse y ahora en el grupo alemán Bertelsmann, empresas que hincaron sus dientes hasta vaciar el contenido de cada libro publicado. Así fue como comenzaron pagando jugosos anticipos a Donald Trump y Nancy Reagan y terminaron convirtiéndose en una editorial cuyo único éxito fueron las aventuras de Barbie. Aquí es donde Schiffrin revela el secreto del estado actual de las cosas: entre Camus y la muñeca, no solo cambió la dirección de los intereses del universo editorial sino su ideología. Y sus cifras.

"Hasta la década del 80 el dueño de una de las grandes editoriales estadounidenses consideraba que perdía dinero en el 90% de los libros que publicaba y que algunos best-sellers pagaban por los otros", apunta Schiffrin. El criterio de la época era apostar a la creación de un fondo editorial. El libro tenía entonces dos valores: el que aportaba en ese ejercicio contable y el que podría sumar en el futuro. "Nuestra fuerza se basaba en la construcción lenta de un fondo destinado a durar muchos años. Nuestra gran motivación era aportar dinamismo intelectual con nuevas ideas", apunta Schiffrin. Y a las nuevas ideas les lleva un tiempo convertirse en best-sellers. Los ejemplos, en su caso, sobran. Publicó el primer ensayo de Chomsky, el de Galbraith, el de Thompson, pero también la primera serie de cómics de Los Simpson.

La llegada de los holdings al mercado de libros impuso una rentabilidad no menor al 15% por cada título publicado. Hasta entonces, toda la industria pensaba que podía darse por satisfecha si superaba el 3%. Por supuesto, esto se reflejó inmediatamente en los precios. También, significó sueldos impresionantes para los gerentes y gastos fijos excesivos en una industria que hasta ese momento se caracterizó por la austeridad. Para cumplir de todas formas con la estrategia de vender más libros, se decidió disminuir la calidad de lo publicado. Lo que los llevó a pagar fortunas por adelantos a figuras de jet set. El resultado: 270 millones de dólares de anticipos no cubiertos.

Este cuadro precipitó un ajuste interno: se fusionaron servicios administrativos, diferentes catálogos quedaron en manos de un solo editor y el control total quedó en manos de responsables financieros y comerciales que determinaron que las tiradas pequeñas desaparecieran. "El primer libro de Kafka tiró 800 ejemplares y el de Brecht 600. ¿Qué hubiera pasado si alguien decidía que no valía la pena publicarlos?", razona Schiffrin. Y con la pregunta introduce otra incógnita: ¿cómo pueden competir las editoriales independientes con estos monstruos si hasta las librerías -que ya forman parte del holding- les cobran un dólar por exhibir decentemente un ejemplar ajeno a

Por qué y cómo se desarrolló todo este proceso son el gran atractivo de este relato. También hasta dónde: el límite, para Schiffrin, es personal.

Etico.

Fue por eso que renunció, fundó su propio sello, buscó refugio en el financiamiento de fundaciones y escribió este libro, en el que invita a sus colegas a recoger el guante. En este sentido La edición sin editores tiene un final feliz: abrió un debate.

El libro fue ampliamente comentado en los diarios y revistas europeos y se convirtió en el título de un congreso realizado por una universidad española durante este verano. A

PICAD0

ciclos

SEMANA DE OPERAS PRIMAS LATINOAMERICANAS

Muestra de cortometrajes y óperas primas de Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, Chile, México, Uruguay y Venezuela. Del 4 al 9 de octubre de 2001 en el Village Recoleta. Entrada: \$ 5. Descuentos a estudiantes. Informes: ciyne@ciudad.com.ar.

JUEVES 4. 17 HS.: Simon Decouvre. Nicolás Grandi / Universidad del Cine (Argentina, 2000, cortometraje: 12'). Kalibre 35. Raúl García Jr. (Colombia, 1999, largometraje: 100', 35 mm). 19 HS.: El aguafiestas. Valeria Amato (Argentina, 1999, cortometraje: 10'). Modelo 73. Rodrigo Moscoso (Argentina, 2000, largometraje: 90', 35 mm). VIERNES 5. 17 HS.: Oscuro deseo. Diego Levi y Florencia Horvat / Escuelas ORT (Argentina, 1999, cortometraje: 15'). Mala racha. Daniela Speranza (Uruguay, 2001, largometraje: 65', Betacam). 19 HS.: La mínima distancia. Florencia Castagnini / Escuela Provincial de Cine y Televisión de Rosario (EPCTV) (Argentina, 2000, cortometraje: 10'). Papá Iván. María Inés Roque Rodríguez (México, 2000, largometraje: 56', Betacam). 21 HS.: En unión y libertad. Guillermo Baroni / CIEVYC (Argentina, cortometraje: 10'). La libertad. Lisandro Alonso (Argentina, 2001, largometraje: 73', 35 mm). SABADO 6. 17 HS.: Kosher. Melina Cherro / ENERC (Argentina, 2000, cortometraje: 13'). Campo minado. Alex Bowen (Chile, 2000, largometraje: 80', 35 mm). 19 HS.: Flores para usted. Julián Carando / Escuela de Cine de Eliseo Subiela (Argentina, 2001, cortometraje: 15'). Una forma de bailar. Alvaro Buela (Uruguay, 1997, largometraje: 70', Betacam). 21 HS.: Espinoza. Alfredo Hueck (Venezuela, 2001, cortometraje: 10'). O auto da compadecida / Auto de la compadecida. Guel Arraes (Brasil, 1999, largometraje: 90', 35 mm). Proyectada con subtítulos en español.

DOMINGO 7. 17 HS.: Asc oh oh la vida de las mariposas. Valeria Amato (Argentina-Cuba, 1999, cortometraje: 10'). El regreso. Hugo Lescano (Argentina, 2000, largometraje: 90', 35 mm). 19 HS.: Rapiña. S. Bottegoni / ENERC (Argentina, 2000, cortometraje: 8'). En la puta vida. Beatriz Flores Silva (Uruguay, 2001, largometraje: 100', 35 mm). LUNES 8. 17 HS.: La farmacia. Gabriela Lerner / Taller de Dirección de Fotografía del SICA (Argentina, 1996, cortometraje: 7,30'). Libre. Jorgelina Cano / Imagen y So-

nido, UBA. (Argentina, 2000, cortometraje: 4,20'). Noche en la terraza. Jorge Zima (Argentina, 2001, largometraje: 90', 35 mm). 19 HS.: 44. Adalberto Leibovich (Argentina, 2000, cortometraje: 12 m). Tres pájaros. Carlos María Jaureguialzo (Argentina, 2000, largometraje: 90', 35 mm).

MARTES 9. 17 HS.: Bricollage con marco teórico. Horacio García Clerc (Argentina, 2001, cortometraje: 10'). Mi famosa desconocida. Edgardo Viereck (Chile, 2000, largometraje: 85', 35 mm). 19 HS.: Error de cálculo. Carlos Kaimakamian Carrau / Universidad del Cine (Argentina, 1997, cortometraje: 6'). La lágrima subterránea. Rosario Palma / TEBA (Argentina, cortometraje: 5,35'). Bufo & Spallanzani. Flavio R. Tambellini (Brasil, 2000, largometraje: 96', 35 mm). Proyectada en idioma original.

CINEMATECA EN LA HEBRAICA

Reabre sus puertas con una nueva propuesta la tradicional sala del SHA en Sarmiento 2255. El ciclo de la Cinemateca de octubre girará alrededor de las comedias clásicas, desde Chaplin y Keaton hasta Tati y Lewis. Todas las copias serán en 35 mm. Horarios: lunes a viernes, 16 y 18.15. Sáb. y dom., 18.15. Se inicia el 11 de octubre.

"Una segunda oportunidad" es la novedad de la Cinemateca. Se trata de recuperar una gran cantidad de títulos malditos, o que tuvieron escaso eco en el momento de su estreno. Cada semana se exhibirá un film, en 9 funciones semanales: Lunes a viernes, 20.30. Sábados y domingos, 16 y 20.30.

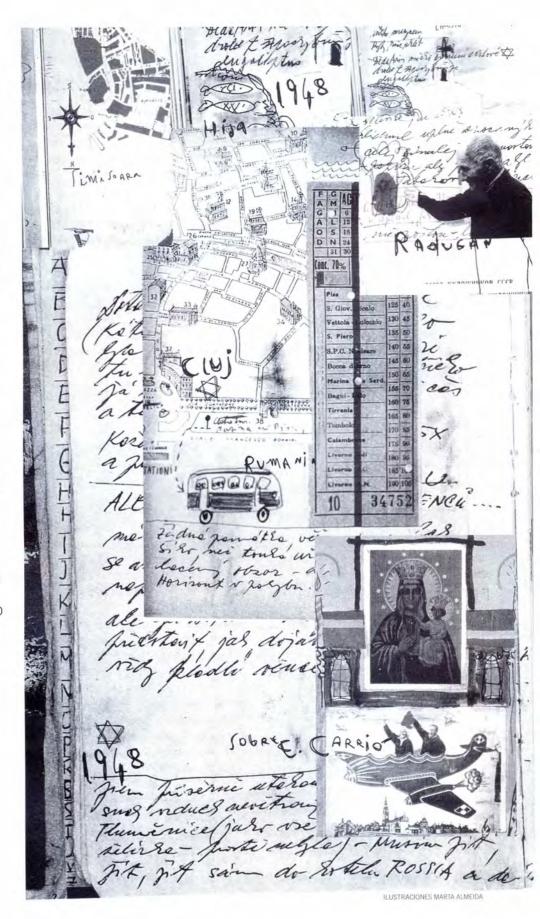
"Amenábar y los otros extranjeros en Hollywood"

11/10 al 17/10: *Calle 54*. Trueba. 18/10 al 24/10: *Carretera perdida*. Lynch. 25/10 al 31/10: *Abre tus ojos*. Amenábar. Las actividades abiertas al público comenzarán el miércoles 3, con una semana de preestrenos. Los horarios serán: 16, 18.15 y 20.30 hs.

3/10: Los otros (España-EE.UU., 2001). 4/10: Yo, el ladrón (Yugoslavia, 2000). 5/10: El descanso (Argentina, 2001), debate con el realizador, 20 hs. 6/10: Un asunto de mujeres (Francia, 1990). 7/10: Krámpack (España, 1999). 8/10: Psycho Beach (EE.UU., 1998). 9/10: Insomnio (Gran Bretaña, 1999). 10/10: La fortuna de vivir (Francia, 1999). Las proyecciones siempre serán en formato fílmico, descartando cualquier posibilidad de DVD, video u otros soportes. Precios. Ciclos: \$ 3. "Una segunda oportunidad": \$ 5. Estudiantes, jubilados y vecinos del Once: \$ 1.

Aquí van tres postales diferentes pero parecidas del mundo tal como se lo conoce hoy día, tomadas por nuestro filósofo en un revelador viaje a Rumania, su país natal; en el brumoso laberinto que aparece por detrás de los atentados a las Torres Gemelas; y en la Argentina que, equipada apenas con un cotillón de denuncias, enfrenta un nuevo modelo de crisis.

por TOMAS ABRAHAM



De vuelta a casa

RUMANIA. Por primera vez en mi vida he decidido visitar mi país natal, Rumania, y ver la ciudad en la que nací, Timisoara, y en la que nació mi padre, Sighisoara. Mis padres y yo dejamos Rumania en septiembre de 1948 y jamás volvimos. Les propuse volver, 53 años después, junto a mi mujer. Acabo de regresar.

Nunca vi sinagogas encadenadas. Jamás sospeché la sensación que se puede sentir ante candados que cuelgan en las puertas de templos cerrados. Nunca supe ni imaginé lo que es recorrer un cementerio abandonado mientras se busca una tumba y se rasga el moho de la lápida para descubrir el lugar final de un abuelo. Nunca estuve en un pueblo de 30.000 habitantes en el que vive un solo judío de 88 años, quien sobrevivió tres años de Auschwitz. Jamás vi de este modo lo que significa la palabra "genocidio". No es matar a millones en un campo de exterminio. No es liquidar cuerpos. Masacrar poblaciones. Es más que eso, es borrar de la faz de la tierra a un pueblo con su historia, sus creencias, sus símbolos, sus fiestas, sus comidas, sus lugares de encuentro.

Eso es lo que vi en mi pueblo y en el de mi padre, especialmente en el de mi padre, el de la ahora promocionada Sighisoara, supuesto lugar natal de Vlad Tepes, Drácula. No voy a olvidar lo que me sucedió en el momento en que el señor Raducan -el de 88 años- levantó su brazo para alcanzar sobre un ropero una gran llave de hierro con la que me abrió una doble puerta que conectaba el vestíbulo con la sinagoga. Esa luz aún me hace llorar. Entré en el templo de mis ancestros, hermoso, radiante, de colores vivos, ventanales enormes, un templo ortodoxo con su altar en el medio, sin órgano, y un semicírculo de bancos sobre peldaños de colores claros, pasteles, del crema al celeste. Nunca vi una sinagoga así, alegre,

con dos palmeras dibujadas sobre una pared que simbolizan la ciudad de Jerusalén. Un templo maravilloso, pequeño, para una comunidad de 180 familias de la que no quedó nadie, salvo el señor Raducan. Por eso lloré, y por eso lloro, porque todo estaba preparado para iniciar un servicio religioso en ese mismo momento, porque se sentía que en aquel lugar la gente acababa de irse a sus casas para almorzar el sábado después de la ceremonía, pero por supuesto que esto no era así: el templo estaba vivo y su gente muerta.

Pero esta muerte es doble. Porque nadie está para evocarla, no hay descendientes, es tierra arrasada. Mí presencia, junto a la de los míos, estableció un contacto que seguramente hace mucho nadie había hecho. Vi el nombre de mi abuelo, vi su tumba también. Entré en la casa de mi padre, lo hice junto a él, la misma que dejó cuando tenía nueve años, hace 71. No había cambiado, recorrimos el jardín de su abuela, mi bisabuela, huerto que mi padre recordaba mucho más grande, quizá tanto como lo marca la diferencia entre su cuerpo actual y el de su infancia.

ESTADOS UNIDOS. Me desperté un poco de mi lazo rumano con las imágenes de las Torres Gemelas incrustadas por los aviones secuestrados por cuchilleros suicidas. El rumor de que los pilotos de los aviones habían sido reducidos a cuchillo limpio da una imagen caricaturesca de una realidad aún excesiva: la derrota de un sistema de la más alta seguridad y tecnología por quienes usan elementos de cocina.

Por supuesto que los cuchillos no llegan solos sino apoyados en una infraestructura de alta sofisticación. Pero me llamó la atención la mezcla de elementos de tecnología de punta con otros del más elemental primitivismo. Entre estos últimos está la man-

bomberos con su casco antiguo apagando el fuego de un infierno de cientos de pisos e inimaginable volumen material, tal como se hace en nuestros barrios cuando sale humo de la ventana de una pensión. Y por el otro, la imagen tan simple y limitada de Bush, pero no solo por el menos que escaso magnetismo de su opaca personalidad -Nixon tampoco tenía estampa de estadista, más bien lo contrario, pero hoy en día ya son más de uno, no solo Oliver Stone, quienes revisan sus gestos- sino porque Bush se encuadra en el mito contemporáneo del Presidente detrás y junto al cual se agrupa una sociedad de 300 millones organizada según dispositivos de poder distribuidos entre cientos de jerarcas corporativos que manejan armas y dineros letales, pero que necesitan de la leyenda y de la iconografía con un rostro y un cuerpo único para vivir la fantasía del Bien. Sin Persona, no hay Bien, ni Amor, nos dicen los escolásticos. Cuando salga publicado este artículo, muchas cosas que hoy no se saben se sabrán; otras no se dirán nunca y otras, terribles, probablemente sucederán. Los analistas políticos intentarán justificar su sueldo. Por mi parte solo espero que en el momento de las represalias Estados Unidos no descargue sus bombas y su ira sobre las poblaciones civiles, que no haga lo mismo que su enemigo terrorista, el mismo enemigo que en nuestro país mató en la AMIA y en la Embajada de Israel -en nuestro caso con la complicidad local, en el de los norteamericanos no sabemos-, que no intenten mostrar al mundo que siguen siendo los más fuertes y que no intenten seducir a los electores con escenas de venganza.

guera con su chorro de agua en manos de

Es cierto que las imágenes de los dirigentes en la televisión los mostraba más preocupados por las consecuencias futuras de lo

sucedido que por lo sucedido, intentando disipar la sensación de inseguridad, de vulnerabilidad y de falta de confianza en un mundo donde los valores de la seguridad y la confianza son la base del centro financiero en el que se apoya su poder. No es bueno lo que se avecina, como es horrible lo que sucedió, y horrible también es cierto placer de resentidos que abunda en nuestra comunidad porque esta vez a ellos también les tocó.

AFGANISTAN. Los talibanes son un grupo de ideólogos pertenecientes a la tribu de los pashtún, mayoritaria en la región. Son jóvenes y no participaron en la guerra contra la Unión Soviética. Esa guerra duró diez años, de 1979 a 1989. Dejó un millón y medio de muertos. Deseo que nos detengamos un momento en esta cifra. Sigamos, es inconmensurable.

Hace ya una buena cantidad de años estuve más de un mes en Afganistán, en las ciudades de Herat y Kabul. Si Estados Unidos le declara la guerra, supongan un escenario en que los misiles norteamericanos caen en picada sobre Santiago del Estero. Las dos zonas se parecen, por el clima, el suelo, y por la envergadura de su infraestructura urbana, vial e industrial.

La región ha tenido importancia hasta hace muy poco tiempo por considerarse paso ventajoso para los gasoductos y oleoductos desde ex repúblicas soviéticas hasta Pakistán. En un libro que me prestó mi amigo y lector de máxima curiosidad Christian Ferrer, Los Talibán de Ahmed Rashid, de 1999, se detallan minuciosamente los acontecimientos recientes de la región y su importancia estratégica. A partir de su lectura me doy cuenta no solo de la complejidad del tema, de los escasos conocimientos que circulan entre nosotros, del entramado de redes de poder en el que las corporaciones norteamericanas, los lobbistas encumbrados, y hasta intereses de petroleras argentinas, se disputan el privilegio de seducir desde hace unos años a los talibanes, a los pakistaníes, a los saudíes, y a los gobernantes de una serie de repúblicas sobre las que la mayoría de nosotros tiene poca o ninguna idea. Cito a Rashid: "[hablando de la situación de Afganistán en momentos de la lucha civil indecidida a mediados de 1996] Así pues, se estaban formando dos coaliciones en la región. Estados Unidos se alineó con Uzbekistán, Turkmenistán v Azerbaiyán, al tiempo que estimulaba a sus aliados (Israel, Pakistán y Turquía) para que invirtieran

allí, mientras Rusia conservaba el dominio de Kazajstán, Kirguistán y Tayikistán". Desafío a los lectores de El Amante y a sus editores a que me digan cuáles son las dos ciudades principales de cada uno de estos países y cómo se llama su secretario de Hacienda. Además de decirme dónde quedan. En esta región hace años que hay una disputa sobre la construcción de gasoductos y oleoductos que requieren el visto bueno de los talibanes para que protejan y administren la seguridad de su instalación y mantenimiento, y sobre los que desembarcaron en los últimos años personajes como Henry Kissinger, Alexander Haig, Zbigniew Brzezinski v los hermanos Bulgheroni del Grupo Bridas.

Dice Rashid: "Las atractivas secretarias argentinas de la sede central bonaerense de Bridas habían recibido instrucciones de prescindir de sus habituales minifaldas y ponerse vestidos de longitud apropiada y blusas de manga larga, a fin de mostrar sus miembros lo menos posible. Se esperaba la llegada a Buenos Aires de una delegación talibán. Cuando llegaron, en febrero de 1997, Bridas los trató a cuerpo de rey, los llevaron a visitar los lugares de interés y los trasladaron en avión a través del país para que conocieran las operaciones de perforación y los gasoductos de Bridas, y visitaran el gélido extremo meridional del continente". Si alguien sabe de la región y de su cultura, son los Bulgheroni, quienes, según Rashid, tuvieron una conducta y un estilo diametralmente opuestos a los de los norteamericanos. Los Bulgheroni conocen y están interesados en las costumbres de la región, intentan descifrar su idiosincrasia, mientras que los norteamericanos solo quieren hacer negocios y que les dejen comer su hamburguesa en paz.

Parte de esta idiosincrasia es una visión del mundo en la que se prohíben tantas cosas y con tal furia que el mundo es un espacio sacro y tabú que deja un único rincón de libertad: la tumba, y, por lo general, la tumba de los otros.

Llama la atención en la narración de Rashid el dato de que los talibanes prohibieron los barriletes. Por supuesto que esto no está en el Corán, pero concentrándome y haciendo un esfuerzo multiculturalista, se me ocurre que no querrán nada que vuele en el cielo que no sea un alfombra, o un avión de American Airlines. Pero es posible que mi hermenéutica esté viciada de falta de información. Parece que prohibieron el fútbol, y



allí sí que ya no entiendo nada.

Respecto de las mujeres, recuerdo que al llegar al mágico mundo de Herat -que los talibanes parece que destruyeron con crueldad ya que sus habitantes son chiítas y tienen parentesco con los persas de Irán- me llamó la atención la vestimenta de las mujeres porque tenían toda la cara cubierta dejando para la vista una rejilla a la altura de los ojos. Desempolvé de mi biblioteca un número especial de la revista Les Temps modernes de julio de 1980, dedicado a la guerra en Afganistán. Los editores -hacía pocos meses había muerto su fundador, Jean-Paul Sartrehablan de la situación de la naciente guerra, de la resistencia contra los soviéticos y del corte del último hilo que podía aún enlazar a la izquierda con la patria del socialismo. Hay un reportaje de Annie Zorz sobre la mujer afgana, "La fiancée" ("La novia"), en el que insiste en que los occidentales no pueden juzgar con rigor una cultura que hace siglos ya no comprenden, si alguna vez lo hicieron.

Pero en su reportaje a una recién casada se ve que las mujeres tienen un mundo propio, con sus secretos, sus jerarquías, sus diversiones, que yo también vi en Irán, cuando una mujer con la que viajaba había sido destinada a la habitación de las mujeres y yo me quedaba con mis compañeros persas. Una de las cosas de las que les gusta reírse

-me contaba esta colega de rumbo- es del supuesto poder de los machos, o de alguna de sus ridiculeces.

Aunque aparentemente esto ya no es así, al menos en Afganistán. El mundo en los veinte años que siguen a este reportaje se ha vuelto más cruel y terminante, y los talibanes han barrido con ciertas compensaciones de una sociabilidad regida por un poder desigual.

ARGENTINA. Lei el artículo de Quintín sobre Elisa Carrió. No comparto su entusiasmo. Pero no fundamento mi parecer en un saber de la actualidad que exige conocimientos de experto. En lo que concierne a la actualidad política, el más ducho es el que se equivoca con más precisión. Sucede que no creo en un mundo sin poderosos, ni que todos los poderosos sean malos, ni que las instituciones sean mafiosas, ni que lo que hace Elisa Carrió sea trascendental. Mi repudio a ciertos personajes no creo que sea menor que el de Quintín, solo que mi visión acerca del modo en que puede establecerse un mundo donde ya no tengan posibilidad de mandonear es diferente. El problema reside en la construcción de una sociedad vivible aun con la presencia de poderosos, sin los cuales no es seguro que las comunidades sean posibles. La democracia republicana es la mejor forma de control de los poseedores de los instrumentos del miedo: armas y dinero. Hay un sermón de la montaña en la conducta de Carrió, y no por la cruz, que es uno más de los numerosos símbolos religiosos, aunque en nuestro país ha sido con frecuencia un instrumento de opresión y engaño. Sino por una prédica depurativa que va más allá de la lenta y minuciosa recopilación de pruebas para enjuiciar un delito y que no evita la incapacidad para gobernar y hacerse cargo de la solución de los problemas de la comunidad.

Es lo que percibo en la nueva sigla del mo-

vimiento que reúne a personajes políticos en torno de Carrió y que suma a su honestidad un anacronismo y un virtuosismo de clase media que se espanta ante la tenebrosidad del poder.

El Frepaso fue una nueva muestra de lo dificil que es estar arriba, y de lo mejor que es para muchos estar en la oposición y la protesta. Arriba, en el llamado poder, hay que tratar con los que mandan, y fuera del poder con los oyentes y televidentes, más emotivos y crédulos.

Es evidente que la clase dirigente que se mueve en los círculos del dinero –ya sea porque lo tiene o porque lo gerencia o lo protege– ha tenido numerosos representantes corruptos, los nombres abundan, y es bueno que no la tengan fácil y haya quienes les pongan palos en la rueda. Nuestra sociedad practica la idolatría del capataz, que porque manda parece que además se le deben favores o privilegios.

Solo que una política que se enfrente a la impotencia, que abra un futuro, debe inscribirse en un mercado mundial en que los países ofrecen, mediante sus industrias, productos y servicios que atraen capitales y crean fuentes de trabajo. Y esto exige una política de largo plazo, una administración eficiente y un Estado sólido. Para esto se necesita una gran política, objetivos claros, y coraje para gobernar. Porque una política así se enfrenta a la mayoría de los sectores ya que este malestar existente en la sociedad argentina se sostiene, además, sobre una red de privilegios extralegales que la mantienen viva aunque se queje. La sociedad argentina funciona sobre una extensa red de ilegalismos desde tiempos inmemoriales. Esta red no solo contiene a magnates del mal -que los hay- sino a profesionales que no dan factura, empresarios que no declaran sus ganancias, pequeños y

medianos comerciantes que fraguan sus

existencias, cuentapropistas que logran su

sustento en una economía marginal, agru-

paciones estudiantiles que lucran con dine-

ros públicos, dirigentes sindicales que admi-

nistran obras sociales, líderes comunitarios

que hacen uso espurio de planes Trabajar,

tos para reforzar estructuras feudales. Pero

rectores de universidad que usan presupues-

no por eso son criminales. Un intento de depuración legal y total posiblemente crearía una pobreza mayor de la que hay. Ni los consejos de Roberto Alemann del fin absoluto de la evasión, ni la postura de Carrió, aseguran mayor equidad o bienestar.

El lavado de dinero no me tiene espantado y aún me deja dormir. En un país periférico del capitalismo global, las inversiones pueden tener doble faz. Sucede también en los países ricos. Sin ellas la desocupación sería aun mayor. El circuito de dinero marginal es abundante, y de ellos se sirve todo el mundo, también el mundo que dice combatirlo. Y no se constituye sólo con dinero de coimas.

No creo que denunciando a los que roban se haga una política para que nuestro país no siga su lenta pero aparentemente marginación de la modernidad y que sus pequeños brillos que aún permanecen se vayan apagando en la medida en que se vayan los jóvenes y se retiren los dineros.

Lo que sí puede ser gratificante para muchos es la noticia de que el famoso Modelo inventado por la maña menemista en el año 1991 ha terminado su ciclo. Es una fuente seca. Podremos agregar una crucecita más a la lista de crisis argentinas de los últimos 25 años. El Rodrigazo del 75, la caída de la Tablita y de los bancos en el 81, las consecuencias económicas de la derrota en la guerra de las Malvinas en el 82, la hiperinflación del 89, el quiebre del sistema financiero globalizador y la desocupación estructural en el 95 y ahora la crisis que vendrá.

El embrión que nacerá de esta crisis no tendrá rostro bonito ni es esperanzador, al menos según mi punto de vista; al contrario, es un descenso más en la escala de la pobreza y de la desesperación social. La posibilidad de su reverso es cada vez más lejana, más aún si se piensa que este ambiente de gallinero político es sano, que los problemas de encontrar un nuevo espacio de acción dependen de comisiones investigadoras, si la falta de ideas se convierte en una pasión redentora, si se insiste en que colmar las fisuras entre el decir y el hacer se logra con la bendición de Juana de Arco y del olvidable Perón. M

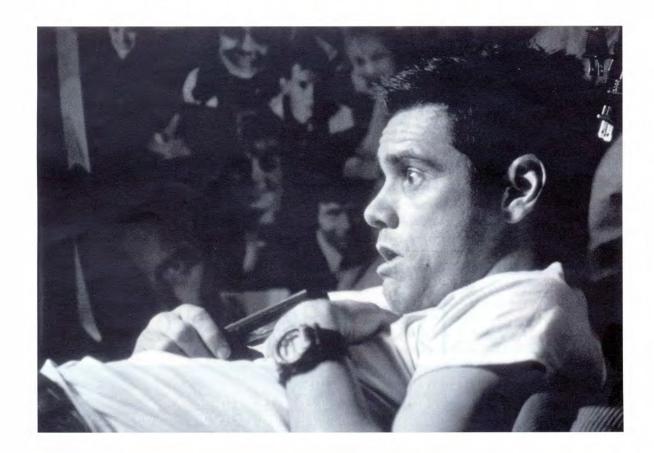


El Estudio de las Artes y de los Oficios

Información: tels.: 011 45521017/2378 - cel.: 011 15 4440-9699 http://www.elestudio-macgraw.com - e-mail: elestudio@elestudio-macgraw.com

El callejón de las almas perdidas

Sí, sí, señores, de corazón, los abajo firmantes vuelven a la carga. Ahora para ofrecer el listado de sus 100 películas Made in USA preferidas de la década del noventa. Y sostienen que, en efecto, el cine está vivo y que este es un momento pertinente para demostrarlo. (Aclaración: esto no es un canon.) **por MARCELO PANOZZO y JAVIER PORTA FOUZ**



44

Aquel día volvíamos a verificar cómo Hollywood puede castigarnos con cuentos grotescos y regalarnos momentos sublimes. ¿Que dónde estábamos en la mañana del 11 de septiembre? Viendo la impresentable Como perros y gatos en el Abasto. De ahí corrimos a instalarnos frente a la tele para repasar la emocionante y rarísima Bottle Rocket (ópera prima de Wes Anderson), y un llamado telefónico nos sacó de la ignorancia y nos expulsó de ese mundo donde las cosas que están bien y las que están mal son esponjosas y necesarias. "Las Torres Gemelas no existen más, ¿no entienden?", nos decían del otro lado de la línea, al comprobar que nuestro plan era seguir refugiados un rato más en los fuegos artificiales de Bottle Rocket para recién después de los títulos del final poner stop y enfrentarnos a la televisión. Nos preguntamos por un microsegundo si teníamos que avanzar con esto de las 100 películas Made in USA de los 90. La respuesta fue sentarnos con papel y birome (y el pensamiento arrebatado por la imagen de los aviones entrando en los edificios) a sacarle punta a nuestra lista, que en ese momento recién estaba tomando forma. Superado el momento del periodismo verdad, digamos que nos metimos en el Top 100 porque estas películas nos dan alegría (aunque nos provoquen pena o dolor o una profunda incomodidad) y hacen de nuestros mundos lugares más gentiles y más verdaderos. En el número anterior de EA, Jorge García se anotaba en la práctica del canon -que no es nuestro caso- sumando 100 películas americanas a las 100 que ya había

elegido el AFI y a las 100 de Jonathan Rosenbaum, incluyendo en su lista solo tres títulos de los años 90 y afirmando que la decadencia de dicha cinematografía es evidente y que "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 la razón también hay que buscarla en la degradación de la llamada producción media". Como ambas sentencias aparecían en el artículo sin fundamentación alguna, los que siguen son los argumentos que nos hacen creer exactamente lo contrario: que hay directores noveles audaces y/o provocativos y que la llamada producción media de los 90 resultó extraordinaria. Por esto último tomamos la decisión de dejar afuera de la lista los films que más nos gustan de todos aquellos directores que cuentan con cierto consenso crítico. Así verán ustedes que no están: los hermanos Coen (Fargo), Woody Allen (Misterioso asesinato en Manhattan, Todos dicen te quiero), Brian De Palma (Demente, Carlito's Way, Ojos de serpiente), David Cronenberg (eXistenZ, Crash, M Butterfly), Martin Scorsese (La edad de la inocencia), Tim Burton (Ed Wood), John Carpenter (Vampiros, En la boca del miedo, El pueblo de los malditos, Escape de Los Angeles), Jim Jarmusch (Ghost Dog), Clint Eastwood (delante y/o detrás de cámara), Tarantino (las tres), Francis Coppola (El poder de la justicia, Drácula, Jack), Peter Bogdanovich (Una cosa llamada amor, Texasville, Silencio... se enreda), Steven Spielberg (Jurassic Park) o Stanley Kubrick (Ojos bien cerrados). Y también, porque nos llegan muy pocos, dejamos de lado los documentales, de los que podríamos haber incluido *When We Were Kings, Hoop Dreams y Crumb*. Y hemos decidido, además, agrupar las películas según sus rasgos comunes, en una docena de minilistas que pueden sonar arbitrarias pero nunca aleatorias y que comienzan con el repaso ampliado de un subgénero familiar. Aquí vamos, entonces...

ROMPAN TODO: South Park: la película, Babe 2: Un chanchito en la ciudad, Pequeños guerreros, Matilda, Serial Mom, Matinee, La elección, El apóstol, Un ratoncito duro de cazar. Algunos de estos títulos estaban en nuestra nota de EA 113. Otros se han sumado ahora, ingresando por fuera de la convención que habíamos adoptado entonces, según la cual se trataba de falsas películas infantiles. Solo agregaremos para esta ocasión que La elección y El apóstol tienen hoy una vigencia impactante y una buena cantidad de nuevas resonancias, por iluminar los recodos más oscuros de dos sistemas de intermediación extraordinarios que ahora mismo bien pueden estar entrando en colisión a escala planetaria.

VARIACIONES GENERICAS

A. Viaje a los límites del género: Invasión, Contracara, Misión: Imposible 2, El proyecto Blair Witch, ¿Quieres ser John Malkovich?, Aulas peligrosas, Del crepúsculo al amanecer, Matrix, Escape salvaje, Rápida y mortal, El último gran héroe, Forrest Gump, Caída libre. Muchos pensarán: "¿Qué hace ¿Quieres ser



El insoportable personaje de *El insoportable* como síntoma de un malestar insoportable *El proyecto Blair Witch* o el terror a través de una camarita digital

John Malkovich? (una película aceptada en general) con todas esas porquerías?". La comedia parece haber obtenido autorización para poner todo patas para arriba, o incluso para instalar toboganes en los cerebros. Nosotros hemos rescatado, entre otros, también toboganes aéreos y de acción como los de John Woo y Caída libre; toboganes que entran y salen de las pantallas como los de El último gran héroe; toboganes inhabitados y rigurosos que nos dan miedo como el de la bruja Blair, y los toboganes de Robert Rodríguez, que entran y salen de un género a otro, en donde hay hamacas y subibajas y otras locuras y atracciones, dispuestas a gratificarnos en la medida en la que estemos preparados para sorprendernos.

B. Sub-versiones: El protegido, X-Men, Scream, Scream 2, Hudson Hawk, El secreto de Mary Reilly, La delgada línea roja, JFK. Hay una diferencia importante entre el subapartado anterior y este. Ambos involucran una determinada tensión, un ejercicio de forzar los géneros, y casi casi están separados por un paso, pero el uso de los límites presenta un matiz muy distinto. En estas sub-versiones los límites son una mayoría celular a través de la que se reorganiza el ADN del género. No desaparece la idea de continente, sino que el contenido (¡el dúo dinámico ataca de nuevo!), la esencia, se transforma en un receptáculo formidable por autosuficiente. Siguiendo con la línea de "la película menos pensada", el mejor ejemplo podría ser X-Men, que desactiva la trampa maniqueísta al disponer el bien y el mal en un juego de cajas chinas.

C. Viva el género: Titanic, Máxima velocidad, Terminator 2, Punto límite, El informante, Fuego contra fuego, Brasco, Cocodrilo, Una tormenta perfecta, ¿A quién ama Gilbert Grape?, Mi querido intruso, Las reglas de la vida, Waterworld, El honor de los Winslow, Epidemia. Bueno, eso, los géneros, de maneras quizá misteriosas, siguen vivos.

EL MALESTAR: Safe, El insoportable, Las vírgenes suicidas, Piscópata americano, Humo sagrado, The Ice Storm. Estas películas son las más incómodas de ver porque, entre otras cosas, se animaron a preguntar si en Estados Unidos (y también en Australia en Humo sagrado) eso de la libertad y la igualdad va en serio. Hay un patrón de incomodidad que se transforma en inconformismo por proyectarse hacia el terreno de determinadas políticas a partir, en general, de episodios de alteración de la vida cotidiana. Los síntomas de una enfermedad real y/o metafórica, la visita del instalador del cable, unos padres asfixiantes, una familia ridícula o la mera imposibilidad de hacer pie en el ecosistema que tocó en suerte sirven de plataforma de lanzamiento para estos individuos a los que todos los sistemas de paso se les







El último gran héroe, Alta fidelidad y ¿Quieres ser John Malkovich?: hay vida inteligente en Hollywood

han ido cerrando, que carecen de vasos que comuniquen y que están encaminados inexorablemente (por una cuestión física, casi) al estallido.

COMEDIAS

A. Capocómicos: Hechizo del tiempo, ¿Qué tal Bob?, El cómico de la familia, LA Story, Kids in the Hall: Brain Candy. Estas tienden a ser las más genuinamente graciosas y las más tristes a la vez. Las más absurdas, también, y las más inquietantes. ¿Por qué están atadas a estos juegos de aparentes contradicciones? Porque buena parte de estos capocómicos conservan en la mirada la magia y la pérdida derivada del hecho de haber sido jóvenes en el fin de una era. Brillaron cuando todo alrededor se iba apagando y hasta se animaron a salir a bailar con la marcha fúnebre como única cortina musical. De ahí esa melancolía infinita y esa gracia suprema: no del dolor de ya no ser sino del que deja la condena a seguir siendo.

B. Tiempo y forma: Mumford, Jerry Maguire, Deseos y sospechas, Feriados en familia, Austin Powers, Ed TV, Tiro al blanco, ¿Es o no es? Ni subversiones ni sub-versiones, estas son películas que parecen familiares, o responden de alguna manera a lo que se espera de ellas. Sin embargo, suelen ser las más ataca-

das, o ignoradas, o subvaloradas por quienes hacen todo eso con el cine de los 90. Es que para ver estas comedias hay que estar en forma en este tiempo.

C. Como antes, más que antes: La boda de mi mejor amigo, Quiero decirte que te amo, Olvídate de París, Sintonía de amor, Mejor imposible, Walking and Talking. Estos romances son decisivos. No es lo mismo que el hombre y la mujer de estas películas se queden o no juntos al momento del The End. En La boda de mi mejor amigo, película en la que se supone que "él" y "ella" no terminan amarraditos, hay una serie de trampas destinadas a burlar las instrucciones de uso del star system: el él elige a la ella necesaria, finalmente. Los caminos que los amantes recorren son áridos aunque no lo parezcan, son súper cuesta arriba, y así los encuentros se convierten en triunfos morales. Son películas que tendrían que durar cinco horas porque lo que cuentan es importante y el camino a seguir es determinante.

DIVINOS, TESOROS: La verdad acerca de perros y gatos, La otra cara del amor, El mundo según Wayne, Vidas sin reglas, Dazed and Confused, Vida de solteros, Ni idea, Go - Viviendo sin límites, Ella es, Aventuras en la Casa Blanca. Es verdad que casi todas estas pe-

lículas podrían haber ido a parar a otros apartados. Es cierto que muchas de ellas tienen innegable pasta de comedia romántica, y que Dazed and Confused ofrece una exploración tan minuciosa y tan lenta de determinados códigos que bien pudo haber sido enrollada con las películas musicales para ser fumada desde ese punto de vista; que Go y Aventuras... tienen su dosis de "rompantodismo" y que Wayne's World es un artefacto inclasificable. Pero terminaron aquí porque no solo sus retratos juveniles contienen la más delicada hormodelia que pueda rastrearse en la gran pantalla, sino porque además sus protagonistas conforman un star system que no se suele mencionar porque se supone que de actores no se habla y mucho menos de estos imberbes. Mal hecho.

HUMANISTAS DESESPERANTES: Tres es multitud, Bottle Rocket, Irene, yo y mi otro yo, Kingpin, Lejos de Providencia, Pecker, Loco por Mary, Alta Fidelidad, Little Nicky - El hijo del diablo, Fin de semana de locos. Son todas películas sobre gente que otra gente dice que está un poco loca, unas criaturas que se obstinan en creer que el mundo puede estar lleno de cosas dulces y comerlas, como la hermanita de Pecker. Wes Anderson, los hermanos Farrelly, Adam Sandler y el resto de estos creadores saben cómo hacer películas dulces, tiernas y encantadoras sobre gente que se pone nerviosa, piensa que nada tiene sentido, encuentra el más mínimo detalle y se tranquiliza para pasar a creer que todo funciona. El verdadero realismo, con humor y lucidez.

MUSICAL-MENTE: Velvet Goldmine, Eso que tú haces, Boogie Nights, Los últimos días del disco, Grace of My Heart, Nueva aurora. Era lógico que el dúo seleccionador tuviera que negociar en este apartado de pasiones musicales y terminara intercambiando la inclusión de Boogie Nights y Los últimos días del disco. Todas estas películas son intensas, pasionales, algunas con más brillantina como Velvet Goldmine (El ciudadano de nuestra lista) y otras con emoción infinita como Grace of My Heart o Eso que tú haces. Los que fueron a escuchar cinismo con notas musicales chocaron contra hermosas paredes acolchadas con miradas brillosas y acústicamente perfectas.

EMOCIONES DEPORTIVAS: Un equipo muy especial, Tin Cup, Un domingo cualquiera, The Waterboy. No entendemos mucho de los deportes de estas películas (béisbol, golf o fútbol americano), pero sí sabemos hinchar por los jugadores de la pantalla. Si Adam Sandler en The Waterboy dice, llegando a último momento, "¿Y recuerdan cuando llegó en el entretiempo y les hizo ganar el partido?", sabemos que nos vamos a poner en el borde de la butaca porque nuestros héroes van a dejar todo en la cancha. A

POINT BREAK (PUNTO LÍMITE), KATHRYN BIGELOW, 1991 WHAT ABOUT BOB? (¿QUE TAL BOB?), FRANK OZ, 1991 HUDSON HAWK, MICHAEL LEHMANN, 1991 ONCE AROUND (MI QUERIDO INTRUSO), LASSE HALLSTRÖM, 1991 JEK, OLIVER STONE 1991 MR. SATURDAY NIGHT (FL CÓMICO DE LA FAMILIA). BILLY CRYSTAL. 1992 WAYNE'S WORLD (EL MUNDO SEGÚN WAYNE), PENELOPE SPHEERIS, 1992 MATINEE, JOE DANTE, 1992 SINGLES (VIDA DE SOLTEROS), CAMERON CROWE, 1992 A LEAGUE OF THEIR OWN (UN EQUIPO MUY ESPECIAL), PENNY MARSHALL, 1992 SLEEPLESS IN SEATTLE (SINTONÍA DE AMOR), NORA EPHRON, 1993 GROUNDHOG DAY (HECHIZO DEL TIEMPO), HAROLD RAMIS, 1993 WHAT'S EATING GILBERT GRAPE (¿A QUIÉN AMA GILBERT GRAPE?), LASSE HALLSTRÖM, 1993 DAZED AND CONFUSED (REBELDES Y CONFUNDIDOS), RICHARD LINKLATER, 1993
TRUE ROMANCE (ESCAPE SALVAJE), TONY SCOTT, 1993 LAST ACTION HERO (EL ÚLTIMO GRAN HÉROE), JOHN MCTIERNAN, 1993 SPEED (MĀXIMA VELOCIDAD), JAN DE BONT, 1994 FORREST GUMP, ROBERT ZEMECKIS, 1994 SERIAL MOM. JOHN WATERS, 1994 TERMINAL VELOCITY (CAÍDA LIBRE), DERAN SARAFIAN, 1994 FORGET PARIS (OLVÍDATE DE PARÍS), BILLY CRYSTAL, 1995 FRENCH KISS (QUIERO DECIRTE QUE TE AMO), LAWRENCE KASDAN, 1995 HOME FOR THE HOLIDAYS (FERIADOS EN FAMILIA), JODIE FOSTER, 1995. CLUELESS (NI IDEA), AMY HECKERLING, 1995 THE QUICK AND THE DEAD (RAPIDA Y MORTAL), SAM RAIMI, 1995 WATERWORLD, KEVIN REYNOLDS, 1995 OUTBREAK (EPIDEMIA), WOLFGANG PETERSEN, 1995 HEAT (FUEGO CONTRA FUEGO), MICHAEL MANN, 1995 SAFE (A SALVO), TODD HAYNES, 1995 THAT THING YOU DO (ESO QUE TÚ HACES), TOM HANKS, 1996 BOTTLE ROCKET, WES ANDERSON, 1996 KINGPIN (LOCOS POR EL JUEGO), PETER Y BOBBY FARRELLY, 1996 MATILDA, DANNY DE VITO, 1996 THE CABLE GUY (EL INSOPORTABLE), BEN STILLER, 1996 KIDS IN THE HALL: BRAIN CANDY, KELLY MAKIN, 199 JERRY MAGUIRE CERRY MAGUIRE - AMOR Y DESAFIO), CAMERON CROWE, 1996 GRACE OF MY HEART, ALLISON ANDERS, 1996 THE DAYTRIPPERS (DESEOS Y SOSPECHAS), GREGG MOTTOLA, 1996 TIN CUP (TIN CUP - JUEGOS DE PASIÓN), RON SHELTON, 1996 THE TRUTH ABOUT CATS AND DOGS (LA VERDAD ACERCA DE PERROS Y GATOS), MICHAEL LEHMANN, 1996 WALKING AND TALKING (CONFIDENCIAS), NICOLE HOLOFCENER, 1996 SHE'S THE ONE (ELLA ES), EDWARD BURNS, 1996 SCREAM (SCREAM - VIGILA QUIÉN LLAMA), WES CRAVEN, 1996 MARY REILLY (EL SECRETO DE MARY REILLY), STEPHEN FREARS, 1996 FROM DUSK TILL DAWN (DEL CREPÚSCULO AL AMANECER), ROBERT RODRÍGUEZ, 1996. TITANIC JAMES CAMERON 1997 SCREAM 2, WES CRAVEN, 1997 DONNIE BRASCO (BRASCO), MIKE NEWELL, 1997 GROSSE POINT BLANK (TIRO AL BLANCO), GEORGE ARMITAGE, 1997 BOOGIE NIGHTS (BOOGIE NIGHTS - JUEGOS DE PLACER), PAUL THOMAS ANDERSON, 1997 IN & OUT (¿ES O NO ES?), FRANK OZ, 1997 MY BEST FRIEND'S WEDDING (LA BODA DE MI MEJOR AMIGO), P.J. HOGAN, 1997 AS GOOD AS IT GETS (MEJOR IMPOSIBLE), JAMES L. BROOKS, 199 AUSTIN POWERS: INTERNATIONAL MAN OF MYSTERY (AP: EL ESPÍA SEDUCTOR); JAY ROACH, 1997 CHASING AMY (LA OTRA CARA DEL AMOR), KEVIN SMITH, 1997 THE ICE STORM, ANG LEE, 1997 THE APOSTLE (EL APÓSTOL), ROBERT DUVALL, 1997 MOUSE HUNT (UN RATONCITO DURO DE CAZAR), GORE VERBINSKY, 1997 STARSHIP TROOPERS (INVASION), PAUL VERHOEVEN, 1997 FACE-OFF (CONTRACARA), JOHN WOO, 1997 THE THIN RED LINE (LA DELGADA LÍNEA ROJA), TERRENCE MÁLICK, 1998 THE FACULTY (AULAS PELIGROSAS), ROBERT RODRÍGUEZ, 1998 PECKER, JOHN WATERS, 1998 THERE'S SOMETHING ABOUT MARY (LOCO POR MARY), PETER Y BOBBY FARRELLY, 1998 BABE: PIG IN THE CITY (BABE 2: UN CHANCHITO EN LA CIUDAD), GEORGE MILLER, 1998 SMALL SOLDIERS (PEQUEÑOS GUERREROS), JOE DANTE, 1998 RUSHMORE (TRES ES MULTITUD), WES ANDERSON, 1998 VELVET GOLDMINE, TODD HAYNES, 1998 THE LAST DAYS OF DISCO (LOS ÚLTIMOS DÍAS DEL DISCO), WHIT STILLMAN, 1998 ED TV. RON HOWARD, 1999 A LIFE LESS ORDINARY (VIDAS SIN REGLAS), DANNY BOYLE, 1997 THE WATERBOY (EL AGUADOR), FRANK CORACI, 1998 ANY GIVEN SUNDAY (UN DOMINGO CUALQUIERA), OLIVER STONE, 1999 DICK (AVENTURAS EN LA CASA BLANCA), ANDREW FLEMING, 1999 GO (GO - VIVIENDO SIN LÍMITES), DOUG LÍMAN, 1999 MUMFORD, LAWRENCE KASDAN, 1999 SUGAR TOWN (NUEVA AURORA), ALLISON ANDERS, 1999 THE VIRGIN SUICIDES (LAS VIRGENES SUICIDAS), SOFIA COPPOLA, 1999 THE CIDER HOUSE RULES (LAS REGLAS DE LA VIDA), LASSE HALLSTRÖM, 1999. THE INSIDER (EL INFORMANTE), MICHAEL MANN, 1999 HOLY SMOKE (HUMO SAGRADO), JANE CAMPION, 1999 THE WINSLOW BOY (EL HONOR DE LOS WINSLOW), DAVID MAMET, 1999
BEING JOHN MALKOVICH (¿QUIERES SER JOHN MALKOVICH?), SPIKE JONZE, 1999 THE BLAIR WITCH PROYECT (EL PROYECTO BLAIR WITCH), DANIEL MYRICK Y EDUARDO SÁNCHEZ, 1999 LAKE PLACID (COCODRILO), STEVE MINER, 1999 THE MATRIX (MATRIX), ANDY Y LARRY WACHOWSKI, 1999 SOUTH PARK: BIGGER, LONGER AND UNCUT (SOUTH PARK: LA PELICULA), TREY PARKER, 1999 OUTSIDE PROVIDENCE (LEJOS DE PROVIDENCIA), MICHAEL CORRENTE, 1999 ELECTION (LA ELECCIÓN), ALEXANDER PAYNE, 1999 HIGH FIDELITY (ALTA FIDELIDAD), STEPHEN FREARS, 2000 LITTLE NICKY (LITTLE NICKY - EL HIJO DEL DIABLO), STEVEN BRILL, 2000 WONDER BOYS (FIN DE SEMANA DE LOCOS), CURTIS HANSON, 2000 ME, MYSELF AND IRENE (IRENE, YO Y MI OTRO YO), PETER Y BOBBY FARRELLY, 2000. THE PERFECT STORM (UNA TORMENTA PERFECTA), WOLFGANG PETERSEN, 2000 M:I-2 (MISIÓN: IMPOSIBLE 2), JOHN WOO, 2000 UNBREAKABLE (EL PROTEGIDO), M. NIGHT SHYAMALAN, 2000 AMERICAN PSYCHO (PSICÓPATA AMERICANO), MARY HARRON, 2000

TERMINATOR 2 - JUDGMENT DAY (TERMINATOR 2), JAMES CAMERON, 1991









SOBRE EL CRITICO OFENDIDO

Sensibilidad y entendimiento

Me sorprendió mucho la nota de Adrian Martin. Lo que empieza como una impugnación de la ofensa termina siendo poco menos que su justificación. Lo que amenaza con convertirse en la enésima crítica de la corrección política, resulta ser casi el reconocimiento de su derecho. Aunque más no sea porque rompe con la norma, todo aquel que no viene a explicar de nuevo lo inofensivo que es el cine ya tiene de su lado una buena parte de originalidad. Si bien la apatía estética es tan improductiva como el sermón bienpensante, hoy por hoy, si alguna tendencia se ha impuesto, es la de aceptar que las películas son solo películas y que los méritos audiovisuales se deben evaluar al margen de los valores que involucra el universo ficcional en juego. Pero la disputa entre formalistas y contenidistas que trata de resolver Martin es menos una abstracción que una fantasía. Porque en el lugar de los formalistas él pone a los críticos académicos, y en el de los contenidistas, a los críticos que trabajan en los medios. Es decir, enfrenta a dos tribus que nunca discuten entre sí y que tienen supuestos y lectores diferentes. El hecho de que unos y otros se refugien en esos supuestos y en esos lectores para defender o relativizar la autonomía del arte, Martin lo interpreta como una disputa entre intérpretes de la forma e intérpretes del contenido. El problema, no obstante, no es que la división entre forma y contenido

La nota del crítico australiano Adrian Martin publicada en el último número abrió el debate acerca de las posiciones de la crítica frente a las películas. La autora retoma el tema a partir de la idea de sensibilidad y la posibilidad de ofenderse. **por SILVIA SCHWARZBÖCK**

sea vieja y esté pasada de moda. Alguien podría defenderla a destiempo, con fines originales (como Adorno) y revelarnos con ella una nueva manera de mirar y de pensar. Ninguna idea está perimida solo porque haya dejado de usarse. Martin parte del divorcio entre contenido y forma. Su solución, entonces, es reunirlas a través de la sensibilidad, una categoría que toma de Sontag. Pero a ese préstamo -totalmente legítimo, desde ya- le falta un detalle importante. Sontag dice que para comprender una sensibilidad no hay que compartirla plenamente. Quien la comparte no puede analizarla. Por eso, la búsqueda de empatía con el objeto siempre debe fracasar. La sensibilidad del objeto no debe coincidir totalmente con la propia. Hay que estar tan atraído como ofendido por lo que se quiere analizar. La atracción y el rechazo deben tener la misma intensidad. El análisis es posible a partir de la tensión entre la sensibilidad del crítico y la del objeto en cuestión.

El problema de esta solución es que está

pensada al margen del estado actual del cine, como si la sensibilidad de las películas y la sensibilidad de los espectadores -y dentro de ella, la de los críticos- nunca hubieran entrado en interacción. No es casual que Martin plantee el problema a partir de su propia experiencia con un film como Showgirls ni que lo solucione con una categoría que Sontag desarrolla en relación con el camp. Showgirls es lo menos inocente del mundo. Está construida con una inteligencia cercana a la soberbia, solo que la operación estética e intelectual que propone está montada a propósito de que el espectador medio no la note, pero no a la manera de la invisibilidad del cine clásico. Es tan consciente de que su efecto en el público no debe ser el mismo que en la crítica, que postula dos tipos de espectador ideal y dos tipos de empatía: uno, que disfrute el film sensorialmente, otro, que lo disfrute intelectualmente, descubriendo cómo está representado el mundo que el espectador sensorial disfruta. En Invasión (Starship Troopers), también de Verhoeven, ocurre lo





Letras prohibidas y 76 89 03: la imposibilidad de generar un doble discurso versus la autoconciencia de Paul Verhoeven en Invasión y Showgirls

mismo. Ese film era la adaptación literal de la novela de Robert Heinlein. Literal, en el sentido de que representaba sin ironía la ficción futurista de un escritor filonazi. Invasión, entonces, era tan abiertamente filonazi como abiertamente filonazi había sido Heinlein al escribir la novela y en sus convicciones personales. Pero Verhoeven no deja rastros de su operación: apela de antemano a lo que Martin denomina sensibilidad, sabiendo que muchos espectadores van a ver su película igual que una de Emmerich. No obstante, Showgirls fue tan soberbia en su construcción autoconsciente que terminó despistando a espectadores y a críticos. Cuando Martin revisa su juicio sobre este film -él mismo lo reconoce- es porque ha asumido la sensibilidad trash, una sensibilidad que necesita de tanta erudición como la modernista, pero que se nutre de fuentes sin prestigio, nacidas enteramente de la cultura popular. El amor al artificio y a la exageración, que para Sontag caracterizaba a la sensibilidad camp, hoy se ha extremado hasta el punto de convertirse en una sensibilidad independiente, conocida como trash. La complejidad de este fenómeno radica, entre otras cosas, en que son las propias películas las que lo generan a la vez que lo suponen. Sin reconocer esta dialéctica entre lo que las películas hacen de los espectadores y lo que los espectadores hacen de las películas, la sensibilidad de Martin -como encuentro

entre dos sensibilidades: la del film y la del espectador– parece una entelequia del siglo XIX –semejante a la empatía de la hermenéutica romántica–, solo que transpuesta al siglo XXI.

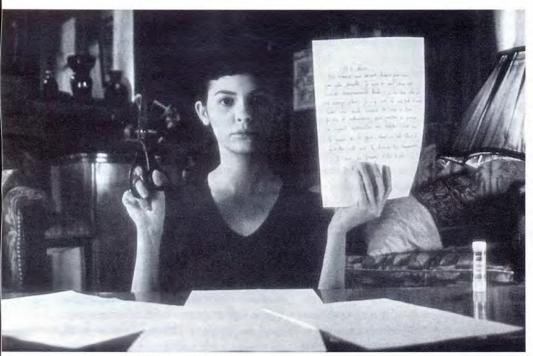
El derecho a ofenderse va unido a esa dialéctica. Está bien que Martin reconozca como legítima la ofensa, aunque la interpretación se identifica con la operación contraria: ningún intérprete, en principio, debería rechazar al objeto interpretado. Interpretarlo es aceptarlo. Pero el reconocimiento del derecho a ofenderse es un hallazgo teórico sólo si se lo postula como un derecho que la crítica se ha ganado por su trato con las películas. Sólo si un film no es inofensivo el crítico puede ofenderse. Uno puede ofenderse con el resentimiento sexual de 76 89 03, no porque le importe si los directores efectivamente lo comparten, sino porque el universo ficcional del film celebra el comportamiento de los personajes desde ese lugar. Es la torpeza para definir cuáles son los límites de ese universo lo que mueve a pensar que el cinismo puede funcionar allí -no en las convicciones de los directores- como una visión del mundo legítima. El pensamiento de que el film trataría de hacer un objeto autónomo termina funcionando sin querer como su ideología. El carácter probablemente involuntario del resultado impide su lectura en clave trash. Es lo mismo que pasa con Letras prohibidas: la leyenda del Marqués de Sade: ¿cuál es el discurso del film sobre su torpe y aburrida apología de la libertad de expresión, basada sobre todo en el ocultamiento del contenido de los textos de Sade. En cuanto el espectador entra en contacto con el contenido de esa obra, ahí se desencadena la tragedia. El problema con Sade es el mismo que explica Martin con las fotografías del *Portfolio X* de Mapplethorpe: neutralizadas por el efecto benéfico que debe tener sobre el público todo objeto artístico, pierden el sentido original, que no era la transgresión estética, sino una invitación a sumarse al propio credo. Letras prohibidas o 76 89 03 son films devorados por sus personajes, porque fracasan en el intento de neutralizarlos. El modo en que ofenden al crítico es el modo en el que están hechos: se proponen como films sin mensaje, y terminan justificándose como operaciones moralizadoras. El afiche de Letras prohibidas decía: "Conozca al Marqués: el placer será todo de él", así como el de 76 89 03 amenazaba con "La primera película argentina sin mensaje". Pero resulta que la lectura del Marqués convierte al film en un baño de sangre. No hay forma de hacer que las novelas de Sade parezcan inofensivas. Neutralizadas, no serían las novelas de Sade. La película no puede lidiar con eso y fracasa, porque se legitima como un film con mensaje, igual que 76 89 03. Este problema es el de las películas que no logran su propio doble discurso -como las de Verhoeven-, ni admiten lecturas en clave trash. La ofensa del crítico es el riesgo del discurso de todo film serio que piense el mundo ficcional según los parámetros del mundo real. No hay forma de evitar la analogía cuando la verosimilitud está basada en esa misma analogía. Sólo el modernismo puede mantenerse al margen de la ofensa, porque suspende el principio de realidad y construye universos ficcionales verdaderamente autónomos. A

personaje? Hasta llegar al clímax, es una

Cautivos de Amélie

El festival checo remarcó una tendencia que iguala al cine con los restaurantes chinos: la de generar productos falsamente locales y de más fácil digestión, como la ganadora *Amélie*. Mientras tanto, los aprestos para la invasión coreana siguen aumentando.

por QUINTIN y FLAVIA DE LA FUENTE



Le fabuleux destin d'Amélie Poulain de Jean-Pierre Jeunet

Ni bien llegamos a Karlovy Vary daban una función para la prensa del mayor éxito del año en Francia, Amélie Poulain, de Delicatessen Jeunet, que resultó la película ganadora del festival. El film y su más que predecible victoria marcan un poco el panorama cinematográfico de 2001. Agreguemos que la película ganó el premio del público en Toronto, fue la apertura de Vancouver y que probablemente ganaría en cualquier festival. Acaso también en Cannes, donde su ausencia fue severamente criticada. Esto no quita que F y Q se sorprendieran por el fallo y por algunas opiniones favorables de personas confiables. Amélie es una película populista y amable. Reaccionariamente populista y engañosamente amable. Su mundo de ternuras agridulces exhibe una visión del mundo en la que la gente se identifica mediante sus nimiedades ocultas, sus simplezas y, en el límite, hace de la banalidad el rasgo humano predominante (y más simpático). Con un narrador omnisciente y en off, el film dibuja su caleidoscopio de pequeñeces con un estilo rebuscado que se pretende virtuoso. Jeunet es un ingeniero puesto a arquitecto: su cine es ingenioso sin ser inteligente; sólido sin ser profundo; espectacular sin ser sofisticado. Amélie es una película fea, un interior decorado con exceso y poco gusto. Pero este es el año de las Amélies, de las celebraciones que cada cinematografía hace de su país eligiendo clichés, usando guiones probados hasta el cansancio por el cine americano, rebajando el color local a un paternalismo en el fondo cínico (El hijo de la novia de Juan José Campanella, Y tu mamá también de Alfonso Cuarón, Monsoon Wedding de Mira Nair son otros ejemplos de películas premiadas). Lo cierto es que estos films tienen un enorme éxito en sus países y ganan premios en festivales. Lo primero es explicable y hasta deseable: cine americano hecho en casa que compite con Hollywood y beneficia a la industria local. Lo segundo es preocupante y retrotrae los festi-

A la derecha: Vies de Alain Cavalier Abajo: Cool and Crazy de Knut Erik Jensen, Good Girls de Hanna Miettinen y Big Mac Small World de Peter Guyer









vales a la época en que se parecían más a ferias internacionales donde cada país exhibía lo que consideraba más representativo y era, por supuesto, lo más inocuo, lo menos audaz, lo más complaciente y lo más digerible para un público uniforme y sin exigencias. Esta idea del cine se parece a la globalización de la comida étnica, donde los sabores se diluyen, se estandarizan y se disfrazan para gustar a todos los paladares. Hace unos años, comimos en un clásico restaurante chino de Buenos Aires. Mientras degustábamos los canónicos arrollados primavera y el chop suey, vimos pasar unos platos incomprensibles dirigidos a la mesa del dueño y sus amigos. Cuando le preguntamos al mozo, nos respondió que esa comida no estaba en la carta porque no era para el gusto occidental. Por el camino de Amélie es probable que muchas películas no solo no se exhiban en el exterior sino que tampoco se filmen con la excusa de que los comensales no están preparados para apreciarlas. Hay que agregar que en muchos países pasa lo mismo que en la Argentina: no faltan periodistas dispuestos a hacerse eco de los sectores más conservadores de la industria y acompañarlos en su reclamo de un cine convencional y taquillero como único horizonte posible para la producción local. La tendencia de los festivales a premiar este tipo de films legitima estas aspiraciones miopes o malintencionadas pero, a su vez, deslegitima a los propios festivales como lugares de des-

cubrimiento y de progreso del cine. En otra época, la película ganadora en KV hubiera sido sin duda Hi Tereska! del polaco Robert Glinski, incursión blanco y negro en la vida de dos adolescentes pobres y enfrentadas con el mundo que termina con una explosión de violencia sorpresiva pero legítima y poderosa. Sin ser una obra maestra, con algo de convencional en la descripción de la sordidez ambiente, es una película seria y lograda. Es cierto que Karlovy Vary sufre el problema de los festivales llamados de "clase A", que tienen reglamentariamente la obligación de que su sección competitiva esté integrada por películas que se estrenan internacionalmente allí. Esto afecta a muestras tan prestigiosas como las de Venecia, que pierde films frente a Cannes, y mucho más a otros festivales menos apetecibles para los productores, como San Sebastián, Locarno, Montreal o Mar del Plata. La clasificación A es lo que suele llamarse un sello de goma, otorgado por la FIAF, una institución que le cobra a cada festival 3.000 dólares anuales para figurar en una lista de festivales reconocidos por la FIAF como supuesta garantía de calidad. Pero el sello es muy importante para los empresarios locales, especialmente en la República Checa, donde el festival es una excusa para que concurran al balneario termal que constituye su sede más de 1.000 "invitados VIP", personas que integran la burguesía de negocios checa y trabajan para los sponsors o son amigos, clientes o proveedores de los sponsors. Uno de los espectáculos más notables del festival es la creciente afluencia de este público al que poco le interesa el cine pero provee los dólares necesarios y que contrasta notablemente con los miles de jóvenes que duermen en los parques en bolsas de dormir (hace frío y llueve en el verano de Karlovy Vary) y que llenan las funciones. Pero el público esponsoreado rehúye lo más extremo y eso marca la tendencia generalmente conservadora de la programación de KV, cuyos peligros están muy bien representados por la elección de la película de la apertura, un engendro húngaro-americano llamado An American Rhapsody, que en el mejor lenguaje de la Guerra Fría recrea la huida de un matrimonio a Estados Unidos. Nastassia Kinski presentó el film para vergüenza propia y ajena, y para recordarles a los checos lo malo que era el comunismo.

Así y todo, siempre hay películas para ver en los festivales grandes, aunque este año, después de Locarno, Karlovy Vary, Venecia y Toronto pareciera que la cosecha 2001 es la más pobre en mucho tiempo. Como le ocurrió a Panozzo en Locarno, no vimos en KV una sola película mayor. Otra constante del año: los documentales superan, en general, a las películas de ficción. En KV hay una competencia de documentales en la que ganó Vies de Alain Cavalier, que se exhibió en

52





Hi Tereska! de Robert Glinski y Things Behind the Sun de Allison Anders

Buenos Aires. Pero allí también estuvieron Cool and Crazy, un bello film noruego sobre un coro en un pueblo de pescadores que fue un éxito de taquilla en su país; Big Mac Small Word, película suiza que Panozzo pescó también en Locarno; la finlandesa Good Girls sobre las insatisfacciones de tres mujeres de diferente edad. Proyectada en una sección de films en video (KV tiene miles de secciones), se vio también la excelente I Loved You de Viktor Kossakovski, que relata tres historias de amor en distintas etapas de la vida. Los documentales se juntan sin importar su duración, otra diferencia con las películas de ficción que tienen largos preestablecidos. Pero, de todos modos, es muy difícil orientarse en un festival tan grande donde, como sucede cada vez más a menudo, no hay referencias y pocas recomendaciones son confiables. Así que, a pesar de que vimos muchas películas (más de 50), cuesta encontrar una estructura a la hora de intentar abarcar KV en una nota. No es que el festival esté particularmente mal programado, más bien resulta que no tiene un perfil definido. Alguna vez, este fue el lugar para ver films de Europa Oriental. Lo sigue siendo por cantidad, pero resulta que hoy estas cinematografías no pasan por su mejor momento y, además, no son lo que más les interesa a los checos, otro país que golpea a las puertas de la Comunidad Europea, lo que redundó en que

los films de los ex países socialistas se programaran en los cines más alejados, como si se tratara de un mal necesario. Lo que realmente atrae al público (y esto ocurre en todas las latitudes) es el cine americano. Independiente o hollywoodense, todo lo que viene de Estados Unidos desemboca en una sala llena. Hasta las películas que tienen un título que alude al país más poderoso resulta atractiva para la audiencia, como el documental sobre los empleados de McDonald's mencionado más arriba.

Así que la tarea de los cronistas de El Amante consistió en un zapping entre secciones, países, géneros y formatos, incluyendo retrospectivas y la muestra más paralela de las paralelas: el foro de los independientes programado por Hana Cielova y Stephan Uhrik, que ofreció, entre otras rarezas, una retrospectiva de Allison Anders que incluyó las muy interesantes Border Radio y Sugar Town, y el último y más convencional film de la directora, llamado Things Behind the Sun. Otra retrospectiva del foro estuvo dedicada al nuevo cine argentino, representado por seis películas y, en persona, por Martín Rejtman (Silvia Prieto), Gabriela David (Taxi, un encuentro) y Rodrigo Fürth (Tocá para mí). También se vieron Mundo grúa, La Ciénaga y Sólo por hoy. Las películas argentinas con director presente producían interminables cuestionarios al finalizar cada proyección y nuestros compatriotas salían muy reconfortados. Menos reconfortados salíamos nosotros cada vez que lo encontrábamos a Martín Rejtman, que insomne por las noticias de la patria nos informaba constantemente del aumento del riesgo país. En este momento, todos los festivales buscan películas argentinas y los profesionales están ávidos de información. Otros que siguen de moda son los coreanos, que llevaron a KV quince películas y una delegación de más de veinte personas. El despliegue oficial y extraoficial coreano es impresionante, aunque todavía no logra el éxito esperado. Los coreanos están ansiosos por un premio en un festival importante y por imponer un nombre como indiscutible. El contraste con la muy selectiva y magra presencia oficial argentina en los festivales es preocupante. Este es el momento para vender el cine argentino más allá de colocar un par de títulos comerciales, hecho que se refleja en la extensión de la selección argentina en KV, Montreal, Venecia, Vancouver, Tesalónica (que va a mostrar unas 17 películas de los últimos tiempos), entre otros. Esto bien puede dejar de ocurrir el año que viene y después será tarde.

Volviendo a los coreanos, esta vez exhibieron una película en competencia, Bonja, que tiene la aspereza y la inmediatez que tanto nos gusta en ese cine, aunque no las características para ser entendida por el mismo público que Amélie. Por otro lado, los coreanos también tienen sus grandes éxitos populacheros. Uno de ellos, Joint Security Area, que toca el tema de las dos Coreas, fue parte de la retrospectiva (había estado en competencia en Berlín). Resultó una muy mala película basada en constantes de género americanas (una más y van...). En cambio, tuvimos la suerte de ver Spring in My Hometown de Lee Kwang-mo, ópera prima de 1998 de un director promisorio.

Más retrospectivas (Panahi, Zanussi, ambos miembros del jurado) completaron la compleja programación. Nuestra amiga Eva Zaoralova, directora artística del festival, cumplió otra vez con una misión muy difícil: dejar conforme a todo el mundo y, de paso, mostrar buenas películas (hubo unas cuantas, sobre todo las que ya habíamos visto y comentado, por lo que no aparecen en esta crónica). No todo es Amélie en la vida. 🏔



Spring in My Hometown de Lee Kwang-mo

El Kitano de Corea

La estrella de la delegación coreana en Karlovy Vary fue el actor y productor Myeung Kye-nam, quien, por su inmensa popularidad en la televisión de su país, es comparado con su colega japonés. **por QUINTIN y FLAVIA DE LA FUENTE**

Enormemente popular en Corea por su trabajo en el cine y la televisión, Myeung Kyenam dedica sus mejores esfuerzos a producir y sostener el mejor cine de su país y a los jóvenes directores. La comparación con Kitano salta a la vista, aunque también las diferencias. Personaje inquieto y movedizo, la gracia y el carisma de Kye-nam devienen de una comicidad parcialmente involuntaria y, simultáneamente, de la sensación de que la máscara del clown oculta una personalidad poderosa. En KV, fue el centro de gravedad de la delegación coreana, el referente silencioso cuya autoridad era tan extraoficial como indiscutible. Pero, a diferencia de Kitano, Kyenam parece un carácter más triste que trágico y la mezcla de inocencia y determinación que lo caracteriza no remite a un trasfondo de violencia análogo al del japonés.

¿Cómo se siente aquí, donde la gente no lo para por la calle como en Corea?

Bien, en Corea todos me reconocen y me falta privacidad. Acá puedo hacer lo que quiera, como tirar basura en la calle... Pero la verdad es que comencé a ser famoso solo hace siete u ocho años. Antes era un actor de teatro y nadie me conocía. Cuando era chico nunca soñé con la fama y no me importa demasiado. Es lindo que me pidan un autógrafo, porque significa que les gusto. Solo en ese nivel me interesa, es algo estrictamente humano. Pero de todos modos no tengo un manager, uso el transporte público y ando por ahí.

¿Es verdad que quiso ser sacerdote?

No exactamente, pero hay algo de eso. Desde chico me preocupó que la gente se peleara cuando puede entenderse, y lo mismo con las naciones. Quise aprender a reflexionar sobre ello desde un punto de vista filosófico. Así que en la universidad estudié filosofía de la religión y después teología. Luego conocí un grupo de teatro y descubrí que unir a la gente desde un

punto de vista emocional no era demasiado diferente de estudiar religión, convertirme en un cura o hacer lo que hago ahora.

¿Cómo llegó al cine?

Es una larga historia. Para hacerla corta, un día unos amigos me invitaron a visitar un rodaje en el que trabajaban. Uno de ellos era Lee Chang-dong, que por entonces era novelista pero había conseguido un trabajo de guionista y asistente de dirección. El director me terminó ofreciendo un papel en la película y acepté. Como filmábamos en una isla, aislados de todo el mundo, tuve varios meses para hablar con mis amigos, que me convencieron de que el cine permite llegar a más gente. De que si uno quiere hablar de los problemas de la sociedad o del mundo, es mejor hacerlo para una audiencia potencialmente universal.

Pero ¿cómo terminó siendo productor?

Bueno, es curioso, porque yo no entendía cómo se hacían las películas ni conocía el mundo del cine. Pero resultó que Lee Chang-dong quería hacer una película y yo estaba seguro de que si la hacía él iba a ser buena. Así que le pregunté a un conocido que trabajaba en la industria del cine cuál era la persona que más podía ayudar a un director y me contestó que era alguien llamado productor. Por lo tanto, decidí ser productor. Yo tenía unos ahorros y fui a ver a mi agente teatral y le dije: desde este momento tenemos una compañía que se llama East Films y esta es la oficina. Así hicimos Green Fish, la primera película de Lee.

Su entrada en el cine coincidió con el reciente auge del cine coreano. ¿Cuál fue su papel en este boom y cuáles fueron sus causas?

Mi papel en el boom es irrelevante. En cuanto a las causas, yo diría que hubo tres. Una fue la creación del festival de Pusan, que fue una puerta abierta para que el cine coreano se empezara a cono-



cer en el exterior y para que el público coreano conociera el mejor cine del mundo. El festival elevó el nivel de la audiencia y permitió a los directores tomar confianza en sí mismos. La segunda razón fue la batalla que se libró en Corea para mantener las cuotas de pantalla contra la presión norteamericana por suprimirlas. Esta fue una causa popular en mi país y promovió el deseo de la gente de ver películas coreanas, que alcanzaron niveles muy altos en la taquilla. La tercera razón es que en ese momento muchos jóvenes talentosos se volcaron al cine v robustecieron muchísimo la industria que hoy es un lugar donde vale la pena trabajar e incluso se consigue financiación. Hay una sinergia entre estas razones que explica el boom. Pero este es solo el comienzo, podemos esperar un crecimiento mucho mayor.

Por último, ¿se parece a Kitano o no?

Je, je. El es actor, yo soy actor. El trabaja en la televisión, yo trabajo en la televisión. El es director, yo no soy director. Yo soy productor, él no. No sé, no sé...

Todo muy lindo

El festival suizo, que es lo más parecido que hay a ver cine en el paraíso, sorprendió este año por la mediocridad de su competencia oficial y por la osadía de una de sus secciones paralelas, que puso en pantalla un catálogo (casi) completo y (muy) complejo de las posibilidades del video.

por MARCELO PANOZZO

No había manera de evitar un final con escándalo para Locarno 2001. Aun si el jurado hubiese cometido el impensable error de premiar solo a las películas correctas, estas habrían resultado insuficientes para completar un palmarés juiciosamente asignado. Pero ni siquiera fue ese el caso. Con una minuciosidad digna de peor causa, el jurado premió (estrictamente) lo más pobre de la competencia oficial, dejó afuera a la mejor película en concurso (Comment j'ai tué mon père, de Anne Fontaine, Francia) y destinó míseros premios consuelo para otras dos muy buenas películas (Conjugation, de la china Emily Tang, y Le lait de la tendresse humaine, de Dominique Cabrera, también de Francia). Eso sí: permitió que varios otros films impresentables se fueran con las manos vacías. Al menos en el mundo de los festivales de cine, ni siguiera la injusticia es infinita.

Claro está que el jurado no es el responsable del nivel bajo cero de una competencia

oficial que años atrás supo ser reveladora, y es obvio además que el cuerpo encargado de designar a los ganadores no se autogeneró, sino que fue elegido por alguien: existe, en efecto, un nombre propio detrás de los principales cambios de esta edición del festival. En su primer año como directora de la muestra, la legendaria crítica del diario italiano La Repubblica Irene Bignardi parece haber triunfado al menos en un frente: logró imponerle su impronta a buena parte de Locarno 01. Desde el pie femenino con zapato de leopardo y taco alto que en la tapa del catálogo aparece pisando fuerte sobre los irregulares adoquines de la Piazza Grande (centro emocional del encuentro, escenario de cuento de hadas en el que todas las noches se proyectan películas bajo las estrellas para un público de 7.000 espectadores), comenzó a gestarse una tergiversación genérica con la forma de importante operativo de prensa. Una directora nueva al frente de un equipo integrado en su mayo-



La Piazza Grande, o de cómo ver cine bajo las estrellas.

ría por mujeres, un jurado compuesto por siete mujeres y un hombre y una buena cantidad de films realizados por mujeres parecían indicar que Locarno iba a convertirse en "el festival de las mujeres", cuando fue básicamente el festival de una mujer: el festival de Bignardi.

En su número del 27 de julio y bajo el título "El toque de una mujer", la revista Screen International ofrecía un preview del festival que incluía un artículo en el que Bignardi descartaba la posibilidad de que su formación crítica hubiese terminado por definir la programación, diciendo: "Quizás es un festival diferente porque soy una mujer, porque me gusta el lado más suave, más blando de las cosas". Es curioso el modo en que la frase reafirma algunos de los estereotipos más mezquinos pero a la vez logra definir con precisión el tipo de películas que dominó la competencia oficial: un cine de la conciencia tranquila, en su mayoría filmado y/o financiado por europeos, que se ocupa superficialmente de "temas importantes", que honra una idea rancia de calidad y que tiene a la emoción como objetivo a alcanzar a cualquier precio.

Hay que hablar, para empezar, de la máxima ganadora de Locarno 01, de la película que en fallo dividido se llevó el Leopardo de Oro: Alla rivoluzione sulla due cavalli, del italiano Maurizio Sciarra. La película cuenta la historia de dos amigos veinteañeros que estudian en París, y el viaje que emprenden a bordo de un Citroën 2CV de Francia a Portugal, para ser testigos de la Revolución de los Claveles. Ni un hecho histórico de esa importancia ni los excesos emotivo-hormonales de la juventud merecen las altas dosis de torpeza y trivialidad que el director emplea para poner a sus criaturas a rodar sobre un camino tan trillado. El Premio Especial del Jurado fue a dar a Delbaran, la película del iraní Abolfaz Jalili que se ocupa del devenir de un chico afgano que logra cruzar la frontera y encuentra refugio en Irán. Hay pasajes del film que resultan luminosos por repetitivos y abstractos, pero en otros el director cae en el extremo opuesto y decide remarcar el

peso del drama de los refugiados por medio de videoclips que bien podrían operar como publicidades de la firma Benetton, en los que la desesperación se expone en cámara lenta y se adereza con (in)oportunas canciones pop ad-hoc.

Es verdad que la mención de Benetton puede sonar un poco trillada, pero tiene su pertinencia por cuanto fue una película producida por Fabrica, su subdivisión cinematográfica, la que se encargó de abrir el fuego de la competencia y prenunciar fatalmente lo que habría de verse después. La velada inaugural no podía generar más expectativas: Bicho de 7 cabeças, film brasileño dirigido por la debutante Laís Bodansky, llegaba a Locarno de la mano de Fabrica Cinema y tenía producción de Marco Müller, ex director del festival. Pretenciosa y pueril, la película se ocupa de un adolescente de clase media perdido en un cúmulo casi irreal de instituciones: su padre le descubre un porro en la campera y lo interna directo en un neuropsiquiátrico comandado por doctores y enfermeros diabólicos, gente que, al parecer, busca quemarle el cerebro y devolverlo a la sociedad hecho una planta. Desconozco si esa es la realidad real de Brasil o de un sector social de Brasil o de una porción del territorio de Brasil, pero de ser así, no parece esta película un buen vehículo para llamar la atención sobre el tema, así como el programa de Lucho Avilés (por más divertido que sea) no parece ser el mejor lugar para discutir la despenalización del consumo de marihuana.

No hay mucho más que decir sobre la competencia, salvo repetir los elogios, a modo de ayudamemoria, a los dos extraordinarios dramas domésticos franceses (el conmovedor aturdimiento de *Le lait de la tendresse humaine* y la exquisita y punzante malicia de *Comment j'ai tué mon père*, dos obras que reafirman esa mirada de mujer que ¡sí! existe en el cine francés y que en Locarno fue aislada a la hora de los premios) y a la extraordinaria pintura de la China post Tiananmen que es *Conjugation*, ópera prima de un recato y una determinación muy difíciles de conjugar.

Fuera de los escenarios centrales, sin embargo, en una sala pequeña y levemente alejada del centro, la sección paralela Cineastas del Presente (en uno de cuyos apartados pudieron verse dos títulos de frescura extraordinaria: la hongkonesa Heroes in Love y la francesa Le Stade de Wimbledon) ofreció una atrayente competencia en video, en la que esa tan mentada democracia del soporte, sumada a una evidente falta de restricciones en cuestiones tales como tema, formato, duración y género, redundó en un programa desparejo pero estimulante y atrevido. De allí sobresalieron un magnético documental de Sólveig Anspach sobre Reykiavik; un pro-

vocador retrato de los diseñadores de shoppings firmado por Harun Farocki; un documental de renovada actualidad sobre un episodio de represión del gobierno de Estados Unidos contra manifestantes anti Guerra de Vietnam; un exótico cuento de amor urbano (*Tokyo Trash Baby*) firmado por Ryuichi Hiroki, el mismo director de *I'm a S+M Writer*; uno de los últimos excesos de Takashi Miike, *Visitor Q*; nuestras *Evita Capitana* y *Naikor*; y *Kya Ka Ra Ba A*, insólito fragmento autobiográfico de Naomi Kawase.

autobiográfico de Naomi Kawase. Finalmente hay que decir que Locarno, la ciudad rodeada de montañas y edificada a orillas del lago Maggiore, es (definitivamente quizás) uno de los lugares más bellos del mundo. Así, el contraste entre el verano que todo lo iba encendiendo y la oscuridad de la sala, que se hacía más tupida con la acumulación de películas mediocres, podria haber resultado intolerable de no mediar una actividad clave ubicada al final del día: la proyección de películas en doble función (21.30 y 23.30) en la Piazza Grande. Bajo las estrellas y tomando un aperitivo en alguno de los múltiples bares ubicados en los márgenes de la plaza pero de cara a la pantalla gigante, pude descubrir una magnética superproducción hollywoodense llamada Lagaan (ganadora del premio del público), sorprenderme con la media hora inicial de Final Fantasy, empaparme mientras esperaba en vano bajo la lluvia la proyección de The Cat's Meow (Bogdanovich último modelo) y hasta olvidar, pizza de gorgonzola y Miller's Crossing (hermanos Coen) de por medio, que es absurdo ilusionarse con un festival que se anima a invitar como jurado a Antonio Skármeta. A





Heroes in Love (Hong Kong, arriba) y Le lait de la tendresse humaine (Francia, abajo)

VIDEO

directo a video

EL CASO FINAL, *Gun Shy*, EE.UU., 2000, dirigida por Eric Blakeney, con Liam Neeson, Oliver Platt, Sandra Bullock. (Gativideo)

Lo primero que llama la atención de esta llamativa comedia de bajo perfil es la (en principio desacertada) elección del actor irlandés Liam Neeson para interpretar a un agente antinarcóticos encubierto. Claro que semejante trabajo le ofrece más problemas que satisfacciones: en principio, un temor extremo a ser descubierto, traducido a su vez en problemas gástricos de todo tipo. Es justamente durante una sesión médica donde este atípico integrante de la Ley encuentra una válvula de escape a su problemática existencia: la experta en enemas Judy (Sandra Bullock), que además de producir el film se reservó un papel no protagónico importante. Comedia de personajes más que de situaciones -el matón italiano que personifica ese eterno secundario, Oliver Platt, roba pantalla en cada aparición-, en El caso final se cruzan agentes de la DEA, traficantes colombianos preocupados por el estereotipo de los traficantes colombianos y el simpático cuarteto de amigotes del espía, compañeros de su terapia de grupo. Sin brillar, el film del debutante Blakeney se ubica por encima de la media de las comedias que se estrenan regularmente en Argentina, aunque es evidente que fue la falta de un "gancho" lo que evitó su exhibición en salas. **Diego Brodersen**

UNA AMISTAD DURADERA, An Everlasting Piece, EE.UU., 2000, dirigida por Barry Levinson, con Barry McEvoy, Brian F. O'Byrne, Anna Fried. (LK-Tel)

Levinson es un director que ha realizado unos cuantos bodrios y también algunos films interesantes y hasta excelentes. Lo mejor que hace son las historias pequeñas, de personajes, donde aflora muchas veces el humor absurdo que logra ser efectivo por su cercanía con lo cotidiano. Por alguna razón, últimamente le va mal en las taquillas y acá sus películas van directo a video (Liberty Heights, revisada en esta sección, es un ejemplo). En este caso se trata de la amistad de dos peluqueros, uno católico y otro protestante, en Irlanda. La palabra "nostalgia", asociada a sus mejores películas del ciclo Baltimore (Diner, Dos sinvergüenzas en Cadillac), se aúna con el humor disparatado (los peluqueros tienen un negocio juntos pero la tensión entre facciones religiosas lo pone en peligro). Siempre aparece el riesgo latente de que la realidad acabe con la fantasía de la historia. Pero ese sentimiento melancólico que los personajes muestran en cada mirada hace que la historia avance siempre con interés.



Una amistad duradera

Otra película de Barry Levinson que no se estrena en los cines

Lo más importante, parecen decir las mejores películas de Levinson, es la gente, y descubrir que, aun en la tragedia, todos tenemos algo de ridículo. **Leonardo M. D'Espósito**

HOTEL OASIS, Viva Las Nowhere, EE.UU., 2000,

dirigida por Jason Bloom, con Daniel Stern, James Caan, Patricia Richardson, (AVH) Comedia de humor negro indie que transcurre en uno de esos pueblitos casi desérticos en los que suele suceder de todo. Aquí, el dueño de un motel sueña con ser una estrella del country, aunque la aparición de una bella cantante y su maquiavélico manager -James Caan con cola de caballotermina transformando el lugar en un cementerio superpoblado. Apenas un par de buenos momentos no alcanzan para evitar la repetición de ideas y la previsibilidad inherente a esta historia de un solo chiste. Eso si, el malvado que encarna Caan es un lujo bajo cualquier concepto. DB

CAZADORES DE VAMPIROS, *The Forsaken*, EE.UU., 2001, dirigida por J. S. Cardone, con Kerr Smith, Brendan Fehr, Izabella Miko. (LK-Tel) La versión "joven" de *Vampiros*, de John Carpenter, en la cual todos lucen bien a pesar de los golpes y lastimaduras. Hay más de una referencia al terror ochentoso de Troma, pero a diferencia de los mejores productos de esa factoría, no aparece idea alguna que escape de lo obvio. Hay sexo (un poco), desnudos (bastantes) y sangre (lo razonable), y casi nada más. El terror actual pasa muy lejos de las rutas que se ven por aquí. DB

CIRCULO VICIOSO, The In Crowd, EE.UU., 1999,

dirigida por Mary Lambert, con Susan Ward, Lorie Heuring, Matthew Settle. (LK-Tel) Esta película es la historia de una chica que sale del hospicio y es contratada por un resort de chicos ricos que tienen tristeza. Hay escenas de sexo soft y una violencia contenida que, sólo al final, estalla. Pero lo interesante es que desde el principio el film plantea que va a pasar algo terrible y se encarga de escamotearlo hasta que ya es imposible sostener la situación. A partir de esa tensión lúdica que establece el relato, lo que queda es una especie de parodia de Beverly Hills 90210 y un juego que, con los presupuestos de la clase B actual (sexo, crimen, etcétera), intenta acercarse a la sátira social. Como si Whit Stillman rodase en dos días para Roger Corman en un Club Med alquilado por canje. Y, caramba, la película es divertida. LMD'E

ahora en video

LA MEXICANA, *The Mexican*, dirigida por Gore Verbinski (AVH)

Intento loable pero un poco fallido de comedia de acción. Las buenas y alocadas situaciones del comienzo dan paso luego a momentos de notablemente calculada sensiblería. Una pena. Comentario en *EA* Nº 110.

VIAJE POR EL CUERPO, dirigida por Jorge Polaco (AVH)

Aunque muchos creen que Jorge Polaco ha perdido el interés que tenían sus primeros films, todos coinciden en que sigue siendo un autor. Sus últimas películas, además, han provocado un revuelo que muestra claramente la intolerancia de cierta crítica local. A pesar de todo esto, Polaco no ofrece aquí un gran film. Comentario en *EA* Nº 108.

BAJO LA ARENA, Sous le sable, dirigida por François Ozon (AVH)

No todo el cine francés llega a Buenos Aires, y mucho menos dos películas de un mismo director en un mismo mes y comentadas en el mismo número. Y una favor y la otra no tanto. Y no les decimos cuál es la otra. Lo tienen que averiguar. Comentario en *EA* Nº 112

LAS TRES ESTACIONES, *Three Seasons*, dirigida por Tony Bui (AVH)

Formar parte del poco creíble grupo de películas independientes americanas ganadoras del Sundance no es en sí misma una falta. Pero si no se supiera eso, la película sería igualmente un producto norteamericano irrelevante y preciosista filmado en Vietnam, otro dudoso mérito que poco suma al resulta final. Comentario en EA Nº 112.

15 MINUTOS, *15 Minutes*, John Herzfeld (AVH)

Andy Warhol dijo una vez: "En el futuro todos tendremos 15 minutos de fama". Ahora diría: en el futuro nadie se acordará de esta película durante tanto tiempo. Comentario en 15 líneas en *EA* Nº 112.

MISS SIMPATIA, *Miss Congeniality*, dirigida por Donald Petrie (AVH)

Sandra Bullock es una ruda policía que debe infiltrarse en un concurso de belleza para resolver un caso. Bullock se luce antes y después del concurso. Su simpa-



Con ánimo de amar

tía es infinita y duradera y en cualquier momento vuelve a recuperar el favor incondicional de esta revista. Comentario en EA N° 110.

MONKEYBONE, dirigida por Henry Selick (Gativideo)

Rara, oscura y divertida película dirigida por el mismo director de *El extraño mundo de Jack*. Lamentablemente algún negado decidió que era una película para chicos y la estrenó doblada al castellano. Además, la versión local tiene cortes de censura con respecto a la versión que se consigue, por ejemplo, en DVD. Comentarios a favor en *EA* Nº 110 y *EA* Nº 113.

CON ANIMO DE AMAR, In the Mood for Love, dirigida por Wong Kar-wai (Transeuropa)

El romanticismo y la estilización al máximo. Wong Kar-wai bien podría ser el Medem Julio de Extremo Oriente. O Julio Medem podría ser el Kar-wai Wong de España. Si uno quiere un doble programa de amores imposibles, puede verlas juntas. Si uno quiere un doble programa de obras maestras, la recomendación sigue siendo la misma. Comentario a favor y tapa en *EA* Nº 109 y entrevista a Maggie Cheung en *EA* Nº 110.

LA VIRGEN DE LOS SICARIOS, *La vièrge des tueurs*, dirigida por Barbet Schroeder (Transeuropa)

El ecléctico director Barbet Schroeder se mete en la realidad colombiana y realiza un film que ha provocado no pocas polémicas en el mundo y también en la redacción de esta revista. La crítica publicada es a favor, pero la polémica saldrá a la luz tarde o temprano.

Comentario a favor en EA Nº 113.

Sin duda la carrera de Katharine Hepburn es una de las más espectaculares de la historia del cine, no solo porque incluye grandes películas sino también porque atraviesa todo el cine sonoro. De alguna forma, la filmografía de KH también permite observar la decadencia de ciertos aspectos de dicha cinematografía. Su esplendor dentro de la screwball comedy ha sido analizado en el dossier dedicado al tema que salió en EA 113. Su posterior carrera incluyó films muy variados, que van desde De repente, el último verano hasta La laguna dorada pasando por la increíble ¿Sabes quién viene a cenar? y algunas infamias aun mayores. Pero Katharine debutó en el cine mucho antes, en 1932, y lo hizo -como no podía ser de otra forma-bajo la dirección de George Cukor. Es realmente asombroso cómo Katharine hace su primera aparición actuando con una energía y con una seguridad no habituales en un debut. Muchas de las más grandes estrellas hicieron su primer trabajo cinematográfico en un nivel muy inferior al que luego alcanzaron. Hepburn empieza arriba, sin dudas y con su inconfundible estilo. El protagonista es John Barrymore, quien vuelve a su hogar luego de haber estado internado en una clínica psiquiátrica, y ocasiona terribles conflictos familiares. El estilo antiguo pero encantador y efectivo de Barrymore contrasta con la ligereza y la modernidad de Hepburn, un símbolo del cine mudo y la representante del estilo americano clásico de los años 30 y los 40. Santiago García

LA CONDESA DESCALZA, *Barefoot Contessa*, EE.UU., 1954, dirigida por Joseph Mankiewicz, con Ava Gardner y Humphrey Bogart. (Epoca)

Un adinerado productor, un veterano director –Humphrey Bogart– y un experto en relaciones públicas –Edmond O'Brien– viajan desde Hollywood hasta Madrid para contratar a una bella bailarina española, interpretada magníficamente por Ava Gardner. En el comienzo, María no estará dispuesta a participar en la aventura cinematográfica, pero tras mantener un diálogo con el director accederá no solo a intervenir en la película sino a entrar en el mundo de Hollywood. Este diálogo inicial es central para adentrarse en el universo de



Doble sacrificio

La primera película de Katharine Hepburn

Mankiewicz, donde la palabra es prioritaria frente a la acción.

Así como en La malvada Mankiewicz describe el competitivo y cruel mundo del teatro, en La condesa descalza muestra los avatares del ambiente cinematográfico. Se entra en él por la puerta grande acompañado de éxito, fama y popularidad, pero solo se sale a partir de la desaparición y la muerte. Como si fuera el revés de la trama del mítico relato de La Cenicienta, María Vargas se inicia en este mundo seductor y traicionero sin zapatos. En el trayecto de convertirse de cenicienta a condesa, pierde su vida privada, sus ilusiones, su familia, la vida misma. Los personajes de Mankiewicz nunca pueden vivir en el mundo que les ha tocado, tampoco pueden modificarlo, por eso la tragicidad de sus finales. Contada a partir de numerosos flashbacks, procedimiento esencial en Mankiewicz, el relato nunca pierde fluidez.

Otra de las constantes temáticas del director es trabajar con universos femeninos. De alguna manera, *La condesa descalza* es una cruel mirada sobre la constitución de la mujer en un mundo hostil y competitivo como el de Hollywood. Marcela Gamberini

LAS HERMANAS MUNAKATA, Munakata Shimai, Japón, 1950, dirigida por Yasujiro Ozu, con Kinuyo Tanaka, Hideko Takamine, Ken Uehara, Sanae Takasugi y Chishu Ryu. (Epoca) A pesar del juicio perezoso, Las hermanas Munakata es mucho más que un Ozu menor, lo que por otra parte, no sería decir poco. Sorprende al espectador en su singularidad dentro de una obra que tiende a ser vista como una gran película colectiva, de historias plurales pero recurrentes en ese formidable aire de familia que Ozu construyó con su equipo (técnico y actoral), con un estilo de depuración extrema y a lo largo de unos quince años. Este film, realizado poco después de lo que se considera como el asentamiento crucial de su poética en El fin de la primavera (Banshun, 1949), implica una extraña prueba de avance. Ozu, director estable de la Shochiku, la dirigió para la rival Toho. Aunque conservó a Kogo Noda, quien era desde poco antes su guionista inseparable, contó aquí con un jefe de fotografía (Joji Ohara) que no era su entrañable Yuharu Atsuta. La Toho también impuso a los actores. Entre ellos, la sublime Kinuyo Tanaka (que poco más tarde sería Oharu para Mizoguchi). Y también propuso la historia, basada en una novela de Jiro Osaragi, distante del método Ozu, que partía de historias originales y pensando en actores de su banda. La cuestión es que Las hermanas Munakata pasó la prueba y se suma a los Ozu plenos, aunque con toques curiosos. Las hermanas del título son Mariko (Hideko Takamine) y Setsuko (Kinuyo Tanaka). La primera muy posguerra, faldas cortas y esmalte en las uñas. La segunda no deja el kimono y el hieratismo, mientras pasea por templos y jardines. Están los hombres: el padre al que le queda poca vida, un marido vago, amargo y alcoholizado, y un amable anticuario que alguna vez fue el amor de Tetsuko y ahora es seducido por una elegante mujer de mundo. También hay un barman que fue kamikaze y ahora sirve interminables whiskies a los pies del ícono y eslogan de Johnny Walker. Las hermanas Munakata tiene momentos deliciosos, como el de la agridulce borrachera en el bar, e intensos como el de algún estallido de la expansiva Mariko, donde asoma el melodrama como acaso nunca más ocurrió en su cine, como cuando una tremenda serie de bofetadas sorprende a más de un avisado espectador. Y la habitabilidad del mundo de Ozu (algo que siempre destacó y admiró Wenders) esta vez se ve extrañamente repleta de muebles y objetos occidentales, clásicos y modernos, que confirman y refuerzan el contraste de mundos de las hermanas, complicando la convivencia hasta su cordial desenlace.

Los clásicos del mes

La comezón del séptimo año (1955) no está entre las grandes comedias de Billy Wilder -en muchos pasajes el origen teatral se impone sobre la estructura cinematográfica- pero la presencia de una Marilyn deslumbrante se coloca por encima de cualquier falencia ocasional. (Epoca) Los inadaptados (1960), de John Huston, con guión de Arthur Miller, también muestra a MM pero en otra condición física y psíquica, algo que se extiende a Clark Gable y Montgomery Clift, ambos en estado casi terminal. Un film cuya mayor virtud es la mirada casi documental sobre los protagonistas.

Joseph Mankiewicz había incursionado con notable éxito en el mundo del teatro en La malvada. En La condesa descalza (1954) es Hollywood el que cae bajo la mira del director en esta cínica historia de una bailarina española a quien se trata de convertir en una gran estrella. (Epoca)

Hiroshi Inagaki es un prolífico director japonés de quien casi nada se conoce en nuestro país. Samurai (1954-1956), una trilogía de la que se edita la primera parte, es una remake de otro film suyo realizado en 1940 y una obra que fusiona la historia intimista con la épica social. (Epoca)

La dupla integrada por Vittorio De Sica y Cesare Zavattini es considerada la quintaesencia del cine neorrealista italiano. Hoy esa afirmación puede discutirse, pero Umberto D (1951) sigue siendo una de las (escasas) obras maestras de



El clásico momento de La comezón del séptimo año

esa corriente cinematográfica. (Epoca)

Fellini-Satiricón (1970) es una opulenta y suntuosa adaptación de la obra de Petronio que, lamentablemente, carece del humor y la jocundia del original. Un Fellini que se copia a sí mismo en sus elementos más exteriores en este film con algunos buenos momentos pero superficial y retórico. (Epoca)

Servicio de hotel (1938), de William Seiter, con los hermanos Marx y basado en un gran éxito de Broadway, es un film que no logra ocultar su origen teatral, pero tiene de todos modos varias secuencias en las que el delirante y lunático humor de los Marx aparece en todo su esplendor. (Epoca)

Roger Corman es (justamente) famoso por su capacidad para lograr buenos resultados con escasos presupuestos y pocos días de rodaje. El hombre con los ojos de rayos X (1963) es un atractivo relato de ciencia ficción que debe colocarse entre sus mejores trabajos. (Epoca)

Jorge García



Eduardo A. Russo



El hogar de los clásicos Más de 1.200 películas subtituladas.

Terror y ciencia ficción.

Cine mudo.

Francés.

Italiano.

Japonés.

Americano. Vanguardia.

Seriales.

Dibujos animados.

VENTAS: Av. de Mayo 1365 6° 33 1085, Capital Federal. e-mail: epoca@ciudad.com.ar Tel.: 4381-1363 y comercios autorizados. SOLICITE CATALOGO SIN CARGO

lunes 1

SOPLANDO EL VIENTO, *Brassed Off* (1996, Mark Harmon). Movie City, 20 hs.

LA PLAYA, *The Beach* (2000, Danny Boyle).

Cinecanal, 22 hs.

martes 2

CISCO PIKE (1972, Bill Norton). Cinemax Este, 14.45 hs.

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

miércoles 3

CASTILLOS DE ARENA, *The King of Marvin Gardens* (1972, Bob Rafelson). HBO, 14.15 hs. CONTRA VIENTO Y MAREA, *Breaking the Waves* (1996, Lars von Trier). I-Sat, 23.05 hs. CALLES DE FUEGO, *Streets of Fire* (1984, Walter Hill), con Michael Paré y Diane Lane. The Film Zone, 20 hs.

Las primeras películas de Walter Hill lo mostraban como una de las mayores promesas del cine norteamericano, aunque su obra posterior solo confirmó a medias esa presunción. En este relato, tal vez su título más famoso aunque no el mejor de su filmografía, fusiona el western con la fantasía musical al narrar la historia de un soldado que debe rescatar a su novia –una estrella del rock– de un grupo de villanos. Un film de gran estilización visual y notable enjundia narrativa, que no puede evitar por momentos caer en la autoindulgencia.

jueves 4

CONQUISTA SANGRIENTA, Flesh + Blood (1985, Paul Verhoeven). Space, 22 hs.
EL GRAN COMBO, The Big Combo (1955, Joseph H. Lewis). Film & Arts, 24 hs.

viernes 5

LOS INTOCABLES, *The Untouchables* (1987, Brian De Palma). The Film Zone, 10 hs. ROGER Y YO, *Roger and Me* (1989, Michael Moore). Cinemax Oeste, 14.40 hs.

sábado 6

OTRO DIA EN EL PARAISO, Another Day in Paradise (1999, Larry Clark). I-Sat, 22 hs.
BAJO FUEGO, Under Fire (1983, Roger Spottiswoode). Film & Arts, 24 hs.
RECUERDA MI NOMBRE, Remember My Name (1978, Alan Rudolph), con Geraldine Chaplin

y Anthony Perkins. HBO, 10 hs.

A pesar de la originalidad de algunos de sus films, durante mucho tiempo se consideró a Alan Rudolph como un discípulo aventajado de Robert Altman. Esta película –no estrenada en nuestro país y de estructura narrativa fragmentaria– es una suerte de relectura de los melodramas negros de los años cuarenta del cine americano, y relata los intentos de una mujer recién salida de la prisión por destruir el nuevo matrimonio de su ex marido. Es notable la banda de sonido blusera interpretada por la gran Alberta Hunter en su espléndida vejez.

domingo 7

LA ULTIMA MUJER, *L'ultima donna* (1976, Marco Ferreri). Cinemax Oeste, 4.45 hs.
EL SECRETO DE MARY REILLY, *Mary Reilly* (1996, Stephen Frears). Cinemax Oeste, 23 hs.

lunes 8

MAS ALLA DE LA GLORIA, *The Big Red One* (1980, Samuel Fuller). Cinemax Oeste, 17.45 hs.

VELVET GOLDMINE (1998, Todd Haynes). Cinemax Este, 23.45 hs.

LOS INUTILES, *I Vitelloni* (1955, Federico Fellini), con Franco Interlenghi y Alberto Sordi. Space, 8.50 hs.

Tal vez uno de los títulos más emblemáticos de Fellini –un film que podría caracterizarse como una expresión tardía del neorrealismo, aunque atravesado por la mirada intensamente lírica del realizador– es este relato acerca de la vida cotidiana de un grupo de amigos en una pequeña ciudad italiana de provincia. Una película que fusiona con sabiduría el humor, la sátira social y la mirada afectuosa y melancólica sobre unos seres que buscan dificultosamente encontrar un sentido a su existencia.

martes 9

CREPUSCULO, *Twilight* (1998, Robert Benton). Space, 17 hs.

EL OCASO DE UN AMOR, *The End of the Affair* (1999, Neil Jordan). HBO, 20.15 hs.

LA HIJA DEL MINERO, *Coal's Miner Daughter* (1980, Michael Apted), con Sissy Spacek y Tommy Lee Jones. Cinecanal, 19.45 hs.

Seguramente un realizador más apto que Apted habría sacado mejor provecho de este *biopic* sobre la cantante country Loretta Lynn, una figura de humilde extracción social que se convirtió en una gran estrella de

la canción. De todos modos, cierta capacidad para la observación de los pequeños detalles y las excelentes interpretaciones de Spacek en particular, pero de todo el cast en general, provocan que el resultado final sea una película sin demasiado vuelo pero visible.

miércoles 10

EL NOVATO, *The Rookie* (1990, Clint Eastwood). HBO, 11.45 hs.

ORLANDO (1993, Sally Potter). I-Sat, 23 hs. DEMENTE, *Raising Cain* (1992, Brian De Palma), con John Lithgow y Lolita Davidovich. Cinecanal, 22 hs.

Luego de ser endiosado por sectores de la crítica como uno de los realizadores cruciales del cine americano de las últimas décadas, Brian De Palma entró en un territorio en el que abundan los pasos en falso. Uno de ellos es este film, valorado por algunos, incluso en esta revista, una suerte de estudio rocambolesco sobre un individuo con múltiples personalidades, con un buen trabajo de Lithgow y las habituales dificultades del realizador cuando pretende incorporar elementos de humor en sus relatos.

jueves 11

EL INFORMANTE, *The Insider* (1999, Michael Mann). HBO, 17.45 hs.

SALVADOR (1986, Oliver Stone). Film & Arts, 22 hs.

viernes 12

EXCALIBUR (1981, John Boorman). Cinemax Este, 22 hs.

IDENTIFICACION DE UN HOMICIDIO, Homicide (1991, David Mamet). Film & Arts, 24 hs. ¿A QUIEN AMA GILBERT GRAPE?, What's Eating Gilbert Grape? (1988, Lasse Hallström), con Johnny Depp y Leonardo Di Caprio. The Film Zone, 20 hs.

Primera película americana del director sueco, ambientada en un apartado pueblito de Iowa donde un muchacho desarrolla una existencia sin horizontes cuidando a su hermano débil mental y a su madre hiperobesa y agorafóbica, mientras mantiene un affaire con una mujer mucho mayor que él. Su vida sufrirá algunos cambios cuando una adolescente viajera aparezca en el lugar. Un film de tono agridulce que evita el sentimentalismo y los golpes bajos, y es uno de los mejores trabajos del director.

Un nuevo canal de cine en el cable

Siempre es bienvenida la aparición de un nuevo canal de cine en el cable. Más aún si, como en este caso, promete dedicar su programación de manera exclusiva al cine europeo de todas las épocas, territorio que hoy aparece escasamente cubierto en la grilla de los diferentes canales. Sin embargo, hay que decir que la llegada de Europa, Europa, propiedad de Pramer -una empresa que ya distribuye señales tan interesantes como Film & Arts y Canal (á)-, provoca a primera vista cierta decepción entre los cinéfilos. En primer lugar, este canal no se agrega a la programación ya existente, sino que reemplaza a Cineplaneta, una señal en la que podían verse interesantes títulos inéditos en nuestro país y -si bien de manera cada vez más reducida- obras clásicas del cine norteamericano. Por otra parte, la programación de Europa, Europa ofrece una ínfima cantidad de títulos novedosos, pues la casi totalidad de las películas incluidas en octubre ya formaba parte de la grilla habitual de Cineplaneta, por lo que debe deducirse que, ante la ausencia de films norteamericanos del período clásico, se trata de una propuesta inferior a la preexistente. Nadie sabe a ciencia cierta por qué se retiran de la programación de los canales de cable las películas rodadas en blanco y negro (lo mismo ocurrió en Space con el ciclo de films nacionales, que recogía títulos fundamentales de nuestra cinematografía), ya que no está fehacientemente demostrado que los films nuevos y en colores cuenten con mayor anuencia entre los espectadores. Pero lo cierto es que hoy, ante la desaparición de Cineplaneta, es casi imposible ver en el cable películas con algunas décadas de antigüedad, lo cual convierte en casi utópicas las expectativas de ver alguna vez en nuestras pantallas señales como Turner Classics o American Classic Movies. Por supuesto que también puede argumentarse que este es el primer mes del nuevo canal y que en un futuro podrán verse nuevas producciones y títulos consagrados del cine europeo, pero por el momento -ojalá me equivoquepermítaseme ser algo escéptico sobre el particular. Los títulos más interesantes que exhibirá el canal Europa, Europa han sido, por lo expuesto, ya recomendados en esta sección pero algunos de ellos no estará de más verlos o revisarlos.

Lamerica (Italia, 1994), de Gianni Amelio, es un film que combina la picaresca con la denuncia política en la historia de dos pequeños estafadores que, a principios de la década del 90, para aprovecharse de la devastada economía albanesa intentan montar una fábrica de zapatos con dinero del gobierno. Aparentemente se exhibirá la misma versión que se estrenó en nuestro país, mutilada en media hora. (1/10, 22 hs.)

La vida soñada de los ángeles (Francia, 1998), ópera prima de Erick Zonca, narra la relación entre dos muchachas jóvenes de temperamentos absolutamente opuestos que trabajan en una fábrica en Lille. El film se desbarranca en su último tramo y tiene un final arbitrario, pero cuenta con excelentes interpretaciones de sus dos protagonistas. (5/10, 22 hs.) ¿Soy linda? (Alemania, 1998), de Doris Dörrie, narra varias historias paralelas que terminan interconectándose en un film con algunos buenos momentos pero muy desparejo y carente de un verdadero eje narrativo. Un trabajo de la directora inferior a otros títulos de su filmografía. (6/10, 22 hs.)

Madre e hijo (Rusia-Alemania, 1997), de Alexander Sokurov, es un acabado ejemplo de la muy peculiar estética de este gran director en un relato que narra la relación entre un muchacho y su madre enferma sin recurrir a ningún cliché ni golpe bajo. Un film visualmente deslumbrante y, además, una desolada reflexión sobre el dolor físico y psíquico. (8/10, 15.35 hs.)

Puño dorado (Inglaterra, 1991), de Frank Clarke, describe las vicisitudes de una joven obrera inglesa que decide ir a Estados Unidos en busca de su padre y, para sobrevivir, se convierte en boxeadora. Un interesante debut del director y una sorprendente actuación de una Carroll Baker madura y con varios kilos de más como la amiga de la protagonista. (16/10, 22 hs.) Conozco la canción (Francia, 1997), de Alain Resnais, es una profundización del giro en la carrera del director desde su encuentro con Agnès Jaoui y Jean-Pierre Bacri como guionistas. El film sustituye varios diálogos con las letras de algunas de las canciones francesas más populares, y el resultado es una obra inteligente y de notable originalidad. (31/10, 22 hs.)

sábado 13

CABALGATA INFERNAL, The Long Riders (1980, Walter Hill). Space, 16.05 hs.

LA LEYENDA DEL JINETE SIN CABEZA, Sleepy Hollow (1999, Tim Burton). Movie City, 20.20 hs.

domingo 14

CAUTIVOS DEL AMOR, Besieged (1998, Bernardo Bertolucci). Cinemax Oeste, 19.30 hs.

EL SEXTO SENTIDO, The Sixth Sense (1999, M. Night Shyamalan). HBO, 20 hs.

EL PADRINO DE BODA, The Best Man (1998, Pupi Avati), con Diego Abatantuono e Inés Sastre. Movie City, 22.40 hs.

Aquí se conocieron ocasionalmente algunos trabajos del boloñés Pupi Avati, un realizador con innegable capacidad para la observación de conductas y poseedor de un deliberado tono menor que hace atractivos sus films. Estos rasgos se pueden apreciar en este relato ambientado el último día del siglo XIX en un pequeño poblado italiano donde se celebra el matrimonio de una muchacha obligada a casarse con un hombre por dinero. Las cosas se complicarán cuando, en la fiesta de matrimonio, la joven se sienta atraída por el padrino de la boda.

lunes 15

WITTGENSTEIN (1993, Derek Jarman). Space, 4.45 hs.

EL TAMBOR, Die Blechtrommel (1979, Volker Schlöndorff). Space, 0.35 hs.

ED WOOD (1994, Tim Burton), con Johnny Depp y Martin Landau. Cinemax Este, 22 hs. A pesar de que en la mayoría de sus films los méritos principales deben atribuirse a los diseñadores de producción, Tim Burton goza

de un considerable prestigio entre la crítica. De todos modos, este bizarro biopic sobre el considerado peor director de cine del mundo es un nostálgico y sentido homenaje a las producciones de clase B de los años cincuenta, con una memorable caracterización de Martin Landau como Bela Lugosi, y, por gran distancia, el mejor film del realizador.

martes 16

TRAICIONADOS, Betrayed (1988, Costa Gavras). I-Sat, 16.10 hs.

AL FILO DE LA SOSPECHA, Jagged Edge (1985, Richard Marquand). Space, 17.15 hs. LEOLO (1992, Jean-Claude Louzon), con Maxime Collin y Ginette Reno. Space, 23.55 hs. Un niño, convencido de que su madre ha sido fertilizada por un tomate y que él ha nacido de esa fusión, y con problemas de relación con su padre y hermanos, se refugia en sus alucinaciones y fantasías sexuales. Curiosa comedia negra del malogrado director canadiense, con momentos divertidos y otros casi macabros que, esencialmente, transmite la idea de que la infancia es una pesadilla de la que resulta muy difícil escapar. Una película seguramente no para todos los gustos, pero muy atrayente.

miércoles 17

CIGARROS, Smoke (1995, Wayne Wang). Cinemax Este, 13.30 hs.

LA FIESTA DE BABETTE. Babettes Garstebud (1987, Gabriel Axel). I-Sat, 23.05 hs. HELLO DOLLY (1969, Gene Kelly), con Barbra Streisand y Walter Matthau. The Film Zone, 20 hs.

Por si quedaba todavía alguna duda acerca de quién era el responsable de la puesta en esce-

na en las películas musicales firmadas por la dupla Stanley Donen / Gene Kelly, este film las despeja totalmente. La traslación cinematográfica del gran éxito de Broadway realizada por el bailarín y coreógrafo es una película pesada, sin gracia ni ritmo, de la que solo se puede rescatar la esforzada interpretación de la Streisand. La poco inspirada música de Jerry Herman tampoco ayuda demasiado.

iueves 18

VIDAS AL LIMITE, Bringing Out the Dead (1999, Martin Scorsese). HBO, 19.45 hs. VESTIDA PARA MATAR, Dressed to Kill (1980, Brian De Palma). Film & Arts, 22 hs. BAILAR CON UN EXTRAÑO, Dance With a Stranger (1985, Mike Newell), con Miranda Richardson y Rupert Everett. The Film Zone, 24 hs. Richardson realiza aquí un impactante debut actoral como Ruth Ellis, la cabaretera que mató a su amante y fue la última mujer ejecutada en Inglaterra. Más allá de ello, la película ofrece una cruda mirada sobre la Inglaterra represiva y puritana de los años cincuenta que, tras su fachada de cortesía y buenos modales, ocultaba todas sus obsesiones sexuales reprimidas. Una película dura y seca y el mejor trabajo de su director hasta la fecha.

viernes 19

EDUCANDO A ARIZONA, Raising Arizona (1987, Joel Coen). The Film Zone, 20 hs. LA PAREJA PERFECTA, Go Fish (1994, Rose Troche). Film & Arts, 24 hs.

LA ANGUILA, Unagi (1997, Shohei Imamura), con Kogi Yakusho y Misa Shimizu.

Las últimas películas conocidas en nuestro país de este septuagenario realizador japonés son una inagotable fuente de sorpresas por

NEW 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 T CAPITAL FEDERAL T TEL .: 4784-0820

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

su asombrosa vitalidad y frescura. Este film comienza como un sombrío drama en el que un hombre asesina a su esposa adúltera y es condenado a varios años de prisión. Una vez cumplida su condena, intenta su dificultosa readaptación a la sociedad instalando una peluquería y entablando una relación con una muchacha a la que salva del suicidio, en un film que va modificando progresivamente su tono hacia la alegoría optimista y vital.

sábado 20

ESTOY ASI, ASI, Krzysztof Kieslowski: I'm So So (1995, Krzysztof Wierzbicki). I-Sat, 11.30 hs. LOS AMANTES DEL CIRCULO POLAR (1998, Julio Medem). Cinemax Este, 22 hs.

domingo 21

LA COLINA DE LOS DIABLOS DE ACERO, *Men in War* (1957, Anthony Mann). Film & Arts, 24 hs. LA CEREMONIA, *La cérémonie* (1995, Claude Chabrol). Space, 24 hs.

FUEGO CONTRA FUEGO, *Heat* (1995, Michael Mann), con Al Pacino y Robert De Niro. Cinemax Este. 22 hs.

Ambicioso y en ocasiones grandilocuente relato policial centrado en el enfrentamiento entre un policía obsesivo en su trabajo, algo que le provoca dificultades maritales, y una gavilla de ladrones con un inteligente líder. Un film realizado con el oficio habitual del realizador, varias escenas de acción logradas, interesantes personajes secundarios y un previsible duelo interpretativo entre los dos protagonistas muy estirado y bastante pretencioso, pero con suficientes elementos de interés como para hacer atractiva su visión.

lunes 22

ESTADO DE GRACIA, *State of Grace* (1990, Phil Joanou). I-Sat, 11.50 hs.

SHAMPOO (1975, Hal Ashby). Cinemax Oeste, 14.45 hs.

martes 23

LA CONVERSACION, *The Conversation* (1973, Francis Coppola). Space, 14.40 hs.
TEMPESTAD SOBRE WASHINGTON, *Advice and Consent* (1962, Otto Preminger). Film & Arts, 24 hs.

miércoles 24

SUEÑOS DE AMOR, *The Man in the Moon* (1991, Robert Mulligan). Cinecanal, 18.10 hs.

INVITACION FATAL, *Apologize* (1986, Robert Bierman). Film & Arts, 24 hs.

jueves 25

EL SILENCIO DE LOS INOCENTES, *The Silence of the Lambs* (1991, Jonathan Demme). Film & Arts, 22 hs.

MEDEA (1987, Lars von Trier). Film & Arts, 24 hs.

viernes 26

NADA ES PARA SIEMPRE, A River Runs Through It (1992, Robert Redford). Cinemax Este, 10.45 hs.

EL PADRINO 2, The Godfather, Part II (1974, Francis Coppola). Cinecanal 2, 22.55 hs. LA MARCA DE LOS CONDENADOS, Fellow Traveler (1989, Philip Saville), con Ron Silver y Daniel J. Travanti. Cinemax Este, 20.15 hs. La influencia del macartismo sobre la sociedad americana en general y el mundo del cine en particular ha dado lugar a varios títulos interesantes, aunque quizá falte la gran película que ese tema requiere. Este film de Philip Saville, en el que un guionista incluido en las listas negras y obligado a exiliarse en Inglaterra realiza una investigación relacionada con el suicidio de un actor amigo, propone, bajo la estructura de un thriller, algunas interesantes reflexiones sobre ese oscuro período de la vida norteamericana.

sábado 27

CASADA CON LA MAFIA, *Married to the Mob* (1988, Jonathan Demme). Space, 14.10 hs. DEPREDADOR, *Predator* (1987, John McTiernan). Cinecanal, 21.15 hs.

¿QUIERES SER JOHN MALKOVICH?, Being John Malkovich (1999, Spike Jonze), con John Malkovich y John Cusack. Cinemax Oeste 1 h. (madrugada del 28).

Esta película de Spike Jonze es, tal vez, la ópera prima más original de los últimos años en cuanto a su idea argumental. Un titiritero desempleado encuentra trabajo como archivador en una bizarra oficina que ocupa el piso 7 y medio de un edificio, y en ella encontrará un misterioso túnel que lo llevará a introducirse en el cuerpo del actor John Malkovích. Más allá de la mencionada originalidad y de varias ideas interesantes (sobre todo en su primera mitad), da la sensación de que el director no se atrevió a llevar su propuesta hasta las últimas consecuencias.

domingo 28

SUGAR TOWN (1999, Allison Anders y Kurt Voss). Cinemax Oeste, 19.30 hs.
TRAICION SIN LIMITES, Extreme Prejudice (1987, Walter Hill). Space, 20 hs.

lunes 29

JULIA (1977, Fred Zinnemann). The Film Zone, 14 hs.

LOS ENREDOS DE WANDA, *A Fish Called Wanda* (1988, Charles Crichton). Space, 20 hs. EL EMPERADOR Y EL ASESINO, *Ch'in* (1999, Chen Kaige), con Gong Li y Zhang Fengyi. Cinemax Oeste, 20.30 hs.

He aquí la película más cara de la historia del cine chino, no estrenada comercialmente en nuestro país. El film, ambientado en el siglo III antes de Cristo, cuando China se dividía en siete reinos en guerra entre sí, narra los esfuerzos de uno de los líderes por unir al país bajo sus reglas, que ve su vida transformada en un infierno cuando la más amada de sus concubinas se enamora de un jefe rival. Según las referencias, estamos ante un film de gran espectáculo que fusiona con acierto el fresco épico-histórico con el melodrama.

martes 30

PENN Y TELLER FUERON ASESINADOS, *Penn and Teller Get Killed* (1989, Arthur Penn). Cinemax Oeste, 14.30 hs.

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

ZONA DE SEGURIDAD, *Fail Safe* (2000, Stephen Frears), con Richard Dreyfuss y Brian Dennehy. HBO, 23 hs.

Curioso film, rodado en vivo en un estudio de televisión, no estrenado comercialmente pero editado en video, y remake de una obra (*Límite de seguridad*) dirigida por Sidney Lumet en 1964. La película incursiona en el terreno de la paranoia de la Guerra Fría, cuando a causa de un error en las computadoras, una escuadra de bombarderos cargados con misiles nucleares y bombas de hidrógeno se dirige a Moscú con la orden de arrasar esa ciudad, y la orden recibida no puede ser revocada. Un relato de creciente y sostenido suspenso.

miércoles 31

PECKER (1998, John Waters). Cinemax Este, 11.30 hs.

OLIVIER, OLIVIER (1992, Agnezska Holland). I-Sat, 23 hs.

MERCADO DE ABASTO, 1954, dirigida por Lucas Demare, con Tita Merello y Pepe Arias.

LOS GAUCHOS JUDIOS, 1974, dirigida por Juan José Jusid, con Víctor Laplace y Luisina Brando.

LA PICARA SOÑADORA, 1956, dirigida por Ernesto Arancibia, con Mirtha Legrand y Alfredo Alcón.

ROSA... DE LEJOS, 1980, dirigida por María Herminia Avellaneda, con Leonor Benedetto y Betiana Blum. (Clásicos del Cine Argentino - International DVD Group SA)

Más allá de ciertas falencias técnicas y la falta de verdadero material extra que complete el programa principal, la edición en DVD de cuatro largometrajes nacionales clásicos resulta una ocasión para celebrar. Hasta ahora, apenas una quincena de títulos -todos ellos de los últimos cinco años, a excepción de La historia oficial- completaban el catálogo disponible de films argentinos editados en formato digital, por lo que sería deseable que este esfuerzo -que continuará en los próximos meses con títulos como El día que me quieras y Juan Moreira- no sea una experiencia aislada y siente un precedente a ser emulado por otras compañías.

Resulta evidente que se trató, en estos cuatro primeros lanzamientos, de tener acceso a copias que estuvieran en buen estado, aunque el resultado final no sea el mismo en todos los casos. Los films de Demare y Arancibia –a pesar de sus casi cincuenta años- superan holgadamente en calidad de imagen y sonido a los dos restantes, y si bien se advierten imperfecciones en ambas -en el caso de Mercado de Abasto hay un "salto" muy evidente: un diálogo faltante cerca del final-, la calidad de los transfers y su posterior compresión le hacen justicia a la excelente fotografía en blanco y negro. El contraste es muy bueno -notable en la secuencia final de Mercado..., la persecución en el subsuelo del ahora flamante shopping- y la definición de la imagen es muy superior a las copias que suelen proyectarse en cable. En suma, estamos probablemente ante las mejores versiones posibles de estos dos films producidos durante el fin del sistema de estudios en la Argentina.

Mercado de Abasto, diseñada para el lucimiento de Tita Merello –quien canta en versión íntegra la famosa milonga Se dice de mí en el transcurso de una fiesta—, soporta su trama algo melodramática gracias a la frescura de la protagonista, que además dispara algunas líneas de diálogo de antología, y a un excelente trabajo de fotografía en loca-



Tita Merello en Mercado de Abasto

ciones reales. La pícara soñadora, por otra parte, ubica a la Chiquita Legrand –¿acaso el apodo surgió de este film?– como empleada en la sección de juguetería de una gran tienda, donde el amor aparece encarnado en la figura de un joven Alfredo Alcón, el soñador hijo del patrón. Nuevamente, la previsible historia se sostiene merced a una puesta en escena funcional pero imaginativa y a la buena química entre las enamoradas estrellas.

La presentación de Los gauchos judíos y Rosa... de lejos, por desgracia, dista mucho de resultar ideal: imágenes absolutamente "lavadas", colores desteñidos, calidad de audio pésima y la imposibilidad de apreciar los films en su formato original. La pregunta que cabría hacerse, en este caso, es si acaso existen en algún rincón del país -o del planeta- copias mejor conservadas. ¿Sobrevivieron los negativos originales de estas películas, la fuente más confiable para conseguir la mejor calidad posible? ¿Alguien se animará, alguna vez, a invertir el dinero necesario para restaurar digitalmente clásicos argentinos? Preguntas, por ahora, sin respuesta.

El drama épico con molestos ramalazos musicales de Jusid, adaptación de la novela homónima de Alberto Gerchunoff, sigue funcionando solo por momentos, aquejada por una estructura episódica que termina atentando contra el conjunto. Cosa curiosa, la mejor secuencia del film –la pelea a cuchillo limpio con final trágico– fue cortada en

el momento del estreno por motivos que se explican en la entrevista al director incluida en el disco. *Rosa... de lejos* es la historia del ascenso social de una muchacha del interior que se acerca a Buenos Aires para trabajar como mucama, y que termina triunfando en el mundo de la alta costura, un intento por llevar a la pantalla grande el éxito de la telenovela del mismo nombre. Los resultados dejan bastante que desear, aunque el rol le dio a Benedetto una fama que hasta ese momento la eludía.

Finalmente, un espacio para los extras incluidos en los cuatro discos. A excepción de Los gauchos... -que ofrece una breve pero simpática entrevista a Jusid, en la cual se relatan pormenores del rodaje y los problemas de censura que tuvo que enfrentar el film una vez terminado-, el resto contiene apenas algunos comentarios biográficos, los afiches originales y algún recorte de diarios del momento del estreno, material cedido por la Cinemateca Argentina. Los supuestos trailers originales no son tales, sino compilados de fragmentos de las películas hechos actualmente con títulos que semejan ser añejos pero que a la legua se evidencian hechos por computadora. Una búsqueda un poco más intensiva hubiera ubicado las verdaderas colas publicitarias, seguramente en manos de coleccionistas privados. Con todo, la aparición de estos DVD nativos son una excelente noticia y un mejor indicio de lo todavía puede venir. Diego Brodersen

PRESENTANDO ESTE EJEMPLAR **DURANTE LA SEMANA DE ESTRENO** LOS LECTORES DE EL AMANTE **RETIRAN SU ENTRADA CON UN 50%** DE DESCUENTO EN VILLAGE RECOLETA

"Una fábula tórrida, un misterio magnifico, tal vez el film mas bello del año 2000" LE MONDE

ESTRENO 4 DE OCTUBRE EXCLUSIVAMENTE

VILLAGE RECOLETA SHOWCASE BELGRANO

un film de CLAIRE DENIS "BEAU TRAVAIL"

BELLA DEN'S LAVANT - GREGOIRE COLIN - MICHEL SUBOR

www.bellatarea.goodmovies.com.ar





