

EL AMANTE

CINE

LA GUERRA EN HOLLYWOOD ¿DONDE ESTA EL FRENTE?

LA COMEDIA DE LA INOCENCIA MADRE NO HAY UNA SOLA

POLEMICA HANEKE DISPAREN SOBRE LA PIANISTA

ENTREVISTA A CUARON AMOR A LA MEXICANA

FESTIVAL DE VENECIA HAY VIDA MAS ALLA DE CANNES

Polémica acerca de *La habitación del hijo*, de Nanni Moretti

Todo sobre mi hijo

9 770329 260003

0 0116

ARG \$ 7.50 URU \$ 50 ISSN 150636



12 números
de **El Amante**
por \$ 25

El Amante necesita ayuda. Extraordinaria oferta de colección.

La crisis económica, la imposición del IVA y el aumento de costos ponen a la revista, por primera vez en diez años, en una difícil y riesgosa situación. Para superarla, hemos decidido poner a la venta colecciones anuales de números atrasados a un precio especial. Es lo mejor que tenemos para ofrecer: nuestra historia.

Tenemos una cantidad limitada de colecciones para ofrecer, que abarcan desde el año 1994 hasta el año 2000. Cada colección anual la vendemos a \$ 25 en la ciudad de Buenos Aires (\$ 33 para el interior del país). Para ustedes es la oportunidad de encontrarse con la historia de la revista que hizo historia. Para nosotros, la posibilidad de conseguir dinero, cancelar deudas y seguir en la lucha.

Contáctenos, solicite las colecciones que prefiera y las recibirá en su casa.

Teléfono (54 11) 4326-5090 (de 14 a 20 hs.)

Fax (54 11) 4322-7518

E-mail amantecine@interlink.com.ar

Algunos contenidos de números atrasados en

<http://www.elamante.com/edicionesanteriores/main.shtml>

Estrenos	2	Polémica: La habitación del hijo
	8	La comedia de la inocencia
	10	Jeanne Balibar
	12	Descubriendo el amor
	14	Polémica: La profesora de piano
	16	25 watts
	17	La fortuna de vivir
		Cuenta final
		El espinazo del diablo
		El secreto de un poeta
		Super 8 Stories
	18	Soy yo, el ladrón
		Ni una palabra
	19	De uno a diez
	20	Especial: Películas de guerra
	23	De las guerras
	29	Sobre la guerra
	34	Entrevista a Alfonso Cuarón
	38	Cassavetes en video
	42	Sobre Fernando Peña
	44	Festival de Venecia
	50	Festival de Río de Janeiro
	52	El crítico como apóstol
	54	Carta desde España
Guía de <i>El Amante</i>	55	Libros
	56	Video
	60	Cine en TV
	64	Música

Que una revista como *El Amante* esté atravesando por algunas dificultades económico-financieras no puede resultarle sorpresivo a nadie. En un país a la deriva, donde los peces gordos se comieron a todos los peces chicos y no queda nada para saciar su interminable hambre, que una revista de neto corte cultural sufra las inclemencias del tiempo económico, es de esperar. Lo que nos sorprendió fue el grado de la respuesta solidaria de la gente. Hicimos un llamado vía e-mail enunciando nuestros problemas y ofreciendo colecciones anuales a un precio de 25 pesos. De esa manera ofrecíamos a cambio de la ayuda algo valioso, nada menos que nuestra historia. No solo tuvimos una excelente respuesta (lo que nos dio el esperado oxígeno), sino que recibimos una enorme cantidad de mensajes solidarizándose con nuestra situación. Mucha gente reenvió el mail a otros tantos, de manera que se armó una formidable cadena. Varios colegas tomaron el texto del mensaje y lo publicaron en sus medios, junto con voces de elogio y de aliento. A todos les agradecemos y les decimos que nos sentimos como en el final de una película de Capra.

La oferta sigue en pie hasta fin de año, con lo cual todo el mundo está a tiempo de poner su granito de arena y de encontrarse con una parva de revistas que lo hará pensar, enojar o reír, como este mismo número y como todos los que están por venir. Porque ahora la crisis nos encuentra con un enorme optimismo y con renovadas energías. El próximo mes cumplimos nada menos que diez años. No vamos a usar el aniversario para lamentarnos sino para festejar. Una gran cantidad de actividades nos permitirá encontrarnos cara a cara con nuestros lectores, lo que quizá nos permita agradecerles personalmente por esta década de rara felicidad. Ya se enterarán. Hasta entonces. ▣

STAFF

Directores

Eduardo Antin (Quintín)
Flavia de la Fuente
Gustavo Noriega

Asesora periodística

Claudia Acuña

Consejo de redacción

los arriba mencionados
y Gustavo J. Castagna

Colaboraron en este número

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

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

Secretaría

Natasha Alimova,
descubriendo el amor

Cadete

Gustavo Requena Johnson,
25 watts

La comida de la inocencia

Norma Postel,
batallón de delicias

Tortillas renegociadas

Esther

Correctora en el frente

Gabriela tinta roja Ventureira,
la guerrera

Meritorio de corrección

Jorge Marias García, el
espinazo del diablo

Traducción de CNN

en español

Lisandro de la Fuente,
Amaro Gómez Pablos

Gente de cierre

Mariela ol' man bride Sexer,
Santiago princesita García,
Marcelo popstar Panozzo,
Natalia monkey bride Lardiés,
Javier licenciado Porta Fouz.

Diseño gráfico

Lucas D'Amore
El bola

Correspondencia a

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

E-mail

amantecine@interlink.com.ar

En internet

http://www.elamante.com

El Amante es propiedad de

Ediciones Tatanka SA.

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

Registro de la propiedad
intelectual Nro. 83399

Preimpresión, impresión

digital e Imprenta

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

Distribución en Capital

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

Distribución en el interior

DISA SA. Tel 4304-9377 /
4306-6347

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

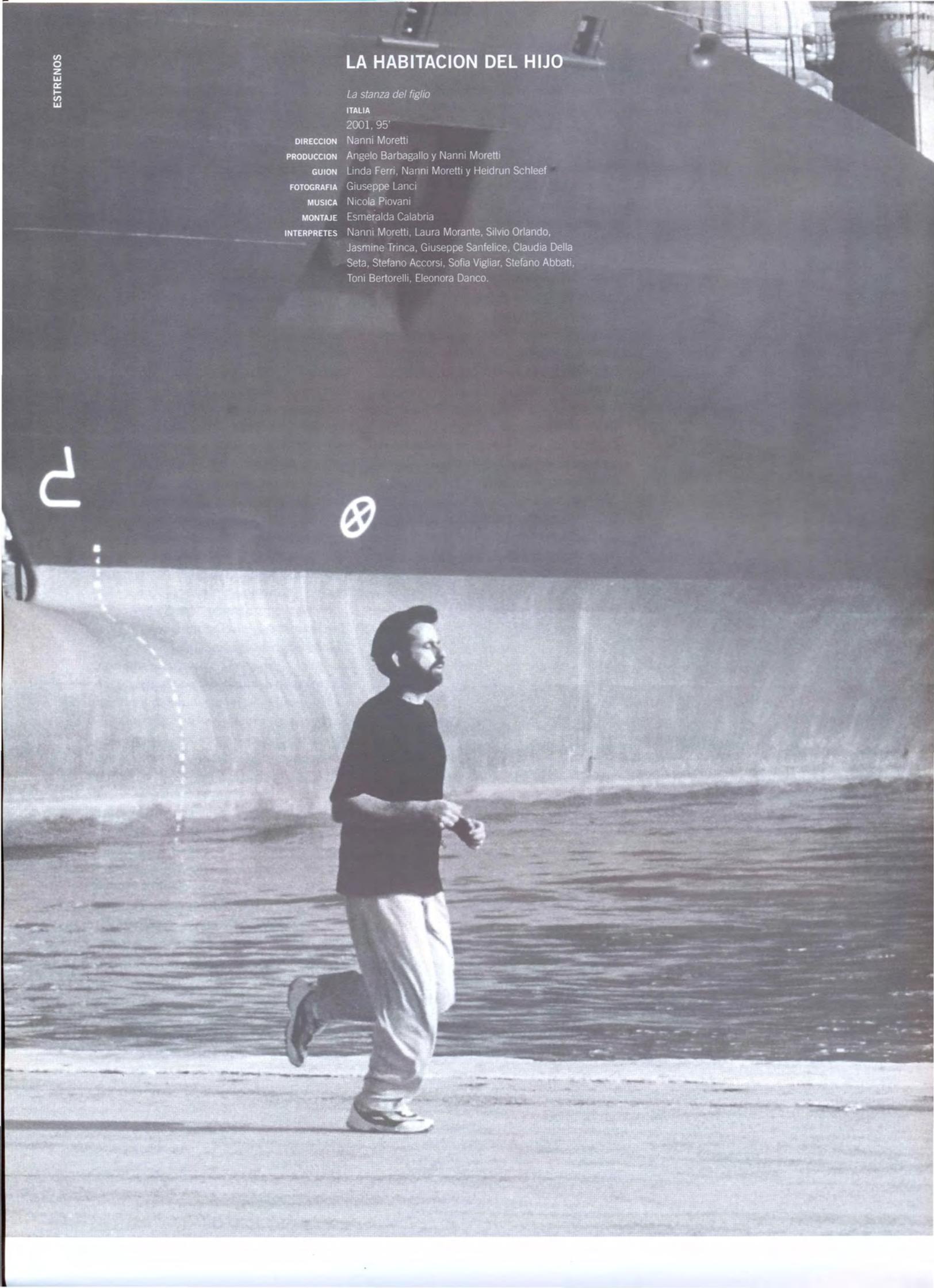
LA HABITACION DEL HIJO

La stanza del figlio

ITALIA

2001, 95'

DIRECCION Nanni Moretti
PRODUCCION Angelo Barbagallo y Nanni Moretti
GUION Linda Ferri, Nanni Moretti y Heidrun Schleef
FOTOGRAFIA Giuseppe Lanci
MUSICA Nicola Piovani
MONTAJE Esmeralda Calabria
INTERPRETES Nanni Moretti, Laura Morante, Silvio Orlando,
Jasmine Trinca, Giuseppe Sanfelice, Claudia Della
Seta, Stefano Accorsi, Sofia Vigliar, Stefano Abbati,
Toni Bertorelli, Eleonora Danco.



Los misterios de la felicidad

Este "Foro Moretti" arranca con dos miradas que rescatan a su nueva película como un complejo punto de inflexión en una carrera que hasta aquí no se había internado en la pequeñez de las alegrías familiares ni en la grandeza de las desgracias.

MINIMALISMO FAMILIAR. *Me aburro porque hemos organizado la vida de un modo espantoso.* Michele Apicella en *Palombella rossa*

La habitación del hijo es una película desconcertante. Giovanni, su protagonista, parece feliz. Y lo es. El mundo que le garantiza su felicidad, no obstante, no es muy diferente de aquel que el canal de televisión que emitía *The Truman Show* las 24 horas había inventado para su prisionero. Solo que en versión ilustrada y deportiva, porque Giovanni es psicoanalista, tiene una bella esposa profesional y dos hijos tan estudiosos como fanáticos de los deportes. Hay algo profundamente perturbador en la felicidad de esta familia de apariencia perfecta. Y es que esa felicidad no es apariencia. El espectador, sin embargo, desconfía de tanta armonía y espera que ese equilibrio sea precario y se rompa en cualquier momento. Pero Moretti defrauda esas expectativas del modo más inesperado pensable. Al promediar el film sucede una desgracia. Desde ya, la desgracia aniquila la felicidad, y desestabiliza ese universo, pero lo hace sin alterar el nivel de intensidad de esa vida en común. Por eso el orden parece restablecerse paulatinamente, aun cuando el final quede abierto. Para el espectador esa desgracia revela la baja intensidad del mundo de Giovanni y familia. Y con ella, la baja intensidad de la felicidad basada en la vida familiar. Esa felicidad es real y hasta puede aspirar a cierta perfección, pero —dentro de ese marco— lo real y lo per-



fecto están asociados irremediabilmente con el tono medio de la vida cotidiana, el mismo en el que está filmada la película. Lo que el espectador espera que suceda lo espera casi por costumbre: que un hecho de alto impacto emotivo depare un conflicto de su mismo grado de intensidad. Y en *La habitación del hijo* eso nunca sucede.

La idea es compatible con los planteos que hicieron todas las películas de Moretti hasta la fecha, solo que Michele Apicella –el alter ego del director hasta *Caro diario*– o él mismo –a partir de *Caro diario*– se aburrían y se sentían insatisfechos por las mismas razones que Giovanni es feliz. Lo novedoso es que Moretti presenta ahora esta felicidad como un misterio. Por primera vez en su cine, no se termina de saber qué es lo que él piensa de sus personajes. En la escena en que Giovanni imagina que le muestra a su paciente obsesiva la cantidad y variedad de zapatillas que él guarda ordenadamente en un placard es quizá donde mejor se revela esta ambigüedad. En la fantasía, Giovanni pretende demostrar que el deporte es la mejor terapia para los obsesivos, pero en ese acto también demuestra que se identifica con la infelicidad de la paciente. O que en el origen de su pasión por los deportes está la misma angustia de esta mujer que se la pasa poniéndose desafíos inútiles y batiendo récords de tiempo para hacer las tareas domésticas. Hay algo maníaco en el deseo de Giovanni de disfrutar de todo, sea de un coito marital muy poco imaginativo, o del ritual de ir a correr todas las mañanas. Los obsesivos disfrutaban de sus rituales, pero al mismo tiempo son esclavos de ellos. La desgracia, como todos los productos del azar, es inexplicable para todos, no solo para Giovanni. Pero para quien ha construido su felicidad a partir de lo mínimo y lo repetido siempre será más fácil sobrellevar una pérdida que para aquel “que esperaba más de la vida”, como decía Michele Apicella en *Palombella rossa*. La apatía burguesa de la familia perfecta, con el bajo nivel de intensidad de sus alegrías cotidianas, no está preparada para la muerte de un ser querido, pero logra sobrellevarla porque ha perdido definitivamente todo temple trágico. Por la misma razón que la armonía familiar les cabía como felicidad razonable, la desgracia les queda grande como insensatez. **Silvia Schwarzböck**

ESCENAS FRENTE AL MAR. *O pedazo de mí / o mitad arrancada de mí...*
Chico Buarque

Nanni Moretti, un autárquico, como se definió en su primera película. Una personalidad que se cuenta a sí misma interminablemente. Un solitario triston que pone una barrera invisible entre él y el mundo: el humor melancólico, la ironía, una zona de silencio que lo rodea, que atenúa los ruidos de una realidad contrahecha. Una realidad que cambió en sentido inverso al de sus afanes. El permaneció igual, haciendo de sí el centro de su propio mundo: irónico, casi soberbio, le dio la espalda a todo lo que traicionó a la utopía. Su espalda, magra y poderosa, protagoniza sus películas junto a su rostro. Todo un capítulo de *Caro diario* es un largo travelling que sigue a Moretti desde atrás en su motocicleta hasta la playa de Ostia (sitio emblemático del martirologio de Pasolini, muerte simbólica de una contracultura de la izquierda italiana). Escena que repite sobre el final de *Aprile*. Ella domina también la magnífica introducción de su personaje en *La investigación*, de su discípulo Daniele Lucchetti. Si Moretti muestra su espalda al presente es porque simultáneamente está mirando al mar, cruzándolo –como en *Isole*–, zambulléndose en él –como en *Basta de sermones*–, sumergiéndose en el agua como en *Palombella rossa*. El mar es el presente, por él vienen los refugiados albaneses o los fascistas fashion de la República de Padania. Pero también es el pasado, es intemporal, una deidad pagana, un posible oráculo que anuncia bienes y desdichas. Este hombre escéptico y mordaz que se burla y condeue de la grosera prosperidad

de su época, de su vacuidad estéril, que construyó una filmografía que fue disfrazándose cada vez más de documento periodístico, de testimonio de la realidad inmediata –recortes de prensa, diarios íntimos, enfermedades, paternidad, rabiets políticas–, había anunciado en *Aprile*, su film anterior, que sus apuntes sobre la realidad italiana, su proyecto de gran documental sociopolítico, no servían para nada, y los arrojó por el aire desde su motoneta (plano general, de frente).

La habitación del hijo, consecuentemente, es su película “de ficción”. Moretti se recluye en la familia, una familia perfecta, hollywoodense (Doris Day y Rock Hudson, como alguna vez quiso emular a Jennifer Beals). Los dramas quedan fuera del hogar, en el diván en donde Giovanni atiende a sus pacientes; luego su espalda se interna en un breve corredor oscuro que lo lleva a la luminosidad del living burgués. Esta vida es demasiado bella. Giovanni Moretti le ha dedicado la mitad del metraje. Ahora, en la segunda mitad, la tragedia golpea desde el lugar más inesperado: el mar se lleva a su hijo. Como si la muerte invirtiera el signo de Edipo, el dolor no ciega, permite ver por primera vez la vida desnuda y vacía de futuro, no hay lugar seguro, todo lo construido queda inerme frente al estupor de la muerte. Ella torna inútiles a los vivos para orientar el dolor de los otros, Giovanni abandona a sus pacientes porque su dolor lo ha igualado a ellos, le ha quitado el don de la escucha y la palabra. En adelante sus compañeros de ruta serán tan antiguos como el mito y la historia: la culpa y el deseo de volver el tiempo atrás.

“Genitore” es una de las bellas palabras con las que el idioma italiano designa al padre. La desaparición del hijo, el temor primario del padre desde que sus genes se alejan de sí para hacerse otro, el pedazo de sí arrancado como una emasculación eterna, son exorcizados en esta ficción de Moretti. Otra vez la zona de silencio, el dolor sin subrayados, camuflado antes por la ironía, con nombre propio ahora, el del hijo, el futuro negado, la pregunta sin respuesta que Giovanni, Paola e Irene van a buscar al mar, mientras la cámara se aleja de ellos en un travelling definitivo, bello como un blues sin esperanzas. **Eduardo Rojas**

Barranca abajo

Dos críticas en contra, en las cuales la carrera de Moretti es puesta en perspectiva por *La habitación del hijo* y la curva que dibuja es, digamos, descendente.

DECI ALGO DE IZQUIERDA, NANNI. El chiste decía que la última película de Nanni Moretti podría llamarse *Todo sobre mi hijo*, aludiendo al mamarracho almodovariano con el que el director español abrió su camino internacional hacia el Oscar y Hollywood. El camino más exitoso de Moretti en Cannes (Almodóvar se topó con el buen gusto irreductible de Cronenberg) será seguramente la vía para llegar al premio de la Academia. Pero esto no deja de ser un dato externo, más apto para analizar a Cannes mismo y a las expectativas que el mundo del cine se crea con respecto a los directores consagrados que a la película. *La habitación del hijo* no es precisamente un mamarracho y, si bien hay algunas similitudes temáticas con la película de Almodóvar (la muerte del hijo como desencadenante sistemático de emociones), la

elección de tono generalmente va por el lado de la atenuación y no por la sobreexposición histórica de sus peculiaridades. No hay aquí el equivalente del desborde de monjas embaazadas por travestis que saturaban *Todo sobre mi madre*. Acá, más que una exacerbación de los códigos habituales, lo que hay es una domesticación de un personaje salvaje. La asimilación del Moretti que aparece en las películas al Moretti que está detrás de la cámara, la confusión entre el personaje y el actor/director que lo crea, afectan la percepción de *La habitación del hijo*. Es imposible verla sin poner al personaje en perspectiva. Aquel Moretti de su obra anterior, al que llamaremos M1, era un malhumorado cabrón, intolerante, que hacía un credo de expresar sus opiniones en voz alta. La distancia irónica que establecía con el personaje, general- ▶





mente a través de los ojos de Silvio Orlando, no disminuía el tono de sus reclamos: a Berlusconi, a la izquierda resignada, a los directores pretenciosos, a los críticos, a los padres de hijos únicos, a los políticos, a cualquiera que se le cruzara por delante. Parte de su originalidad y su encanto residía en esa rabiosa afirmación de ideas, que potenciaba todo lo que M1 hiciera. Su fuerza no solo disculpaba la egomanía de Moretti sino que la pedía a gritos: ese ser que hacía jogging, paseaba por una Roma vacía a bordo de una Vespa o hacía jueguito en el potrero donde mataron a Pasolini era una declaración de principios caminando, un reclamo hecho persona. Se necesita tanto ego para estar tan enojado. Como dice Quintín en su cobertura del festival de Cannes, ahora M2 no solo no es ese neurótico malhumorado sino que se pasó al otro lado del mostrador: es un psicoanalista y no solo eso, tiene hijos, una alteridad que le hace asumir que el planeta no termina en su cerebro. M2 entiende a todo el mundo, escucha razones, se mete en la vida de los demás pero no para denostarla con desprecio sino para darle sentido. "Esto no es un campeonato de inteligencias", le dice a un paciente, una frase que M1 hubiera odiado especialmente. M1 se complacía en hablar de películas y de directores con nombre propio: en *Caro diario* el descuartizamiento de un crítico que había elogiado *Henry, retrato de un asesino* era memorable. En *La habitación del hijo*, M2 amaga con tocar el tema, planea una salida al cine, pero no menciona ningún título, como en una película antigua, en la que no se pueden nombrar elementos del mundo real. M2 sufrió una pérdida terrible, tan terrible que deja en ridículo todas las preocupaciones de M1. ¿Convierte eso a M2 en un personaje más interesante o más justo que M1? Seguramente que no, porque una tragedia no necesariamente nos hace más sabios, simplemente nos recuerda que esas cosas suceden. Esa forzada amplitud hace más incómoda su presencia monomaniaca en todos los fotogramas, y quita todo interés al personaje. Ahora que se interesa por todo y por todos, ahora que comprende razones, ¿quién increpará a los fofos e insensibles del mundo? ¿Seremos nosotros los que, viendo cómo le entregan el Oscar, murmuraremos con malhumor: "Decí algo de izquierda, Nanni"? **Gustavo Noriega**



CARO PAPA. Hay un concepto que no admite discusión: Nanni Moretti es un buen director de cine y un actor locuaz, italianísimo cuando habla, gesticula, observa o cierra la boca sin emitir palabras. Sus películas anteriores, desde las más experimentales de los inicios hasta *Basta de sermones*, *Aprile* y *Caro diario* confirman su talento como realizador y como innovador de la cinematografía italiana de los últimos veinte años. En mi opinión, sin embargo, *Palombella rossa* sigue siendo su obra suprema.

En la primera parte de *La habitación del hijo*, Moretti continúa el discurso inaugurado en *Caro diario*: un cine introspectivo, personal, auténtico, ombliuista al extremo. Los primeros minutos muestran a una familia unida por la rutina y la seguridad: padre psicoanalista, hijos deportistas y una esposa que desborda mansedumbre y belleza. Hasta hay viajes por la ciudad —ahora en auto— y recorridos callejeros donde las imágenes certifican que Ancona es una postal hermosa. Pero la felicidad familiar (o su seguridad, que es otra cosa) se interrumpe a raíz de la muerte del hijo menor. Y acá empiezan los problemas de la familia y de la película en sí misma.

Hay otro concepto que no admite discusiones: Moretti es un realizador en constante ebullición, energético, vociferante, con un estilo anárquico, desmelenado, desprolijo

en apariencia. Podrá interesar o no su manera de hacer cine, pero es indudable que a lo largo de su filmografía fabricó un discurso propio, irónico, repleto de citas cinéfilas, recuerdos, enojos, iras, ajustes de cuenta, humor, referencias a la política italiana. La ausencia de un conflicto central, los gritos y los gestos que revelan cierta improvisación actoral y las escenas en las que Moretti aparece andando en motoneta mientras su cámara se regodea en paisajes y personajes carismáticos, son virtudes de una puesta en escena original, con sus momentos extraordinarios y personales. Sin embargo, en *La habitación del hijo* Moretti decide aferrarse a un tema importante y a una historia particular —es decir, a los procedimientos de un guión de laboratorio— que golpea crudamente a esta familia italiana.

Un tercer concepto se aplica al último film de Moretti: el absoluto desgano que expresan las imágenes. Si la primera parte se tolera como una re-versión de sus mejores películas, desde la gratuita escena del velatorio hasta el ambiguo pero vacío desenlace *La habitación del hijo* recurre a la obviedad y a la explicitación de los conflictos. Su débil propuesta elige el peor camino: hacernos creer que lo único importante de la película es la gravedad y la importancia de su historia. Moretti cae en la falsedad de un cine democrático recurrien-

do a la trampa y la vulgaridad. *La habitación del hijo* es una película rutinaria que podría haber filmado cualquier otro realizador menos talentoso que el charlatán de Moretti. No hay demasiados interrogantes hasta el final e incluso los pacientes del psicoanalista van perdiendo su simpatía por el trazo grueso y la catarsis obvia, por la torpeza con que Moretti los elimina gradualmente del guión. Un cuarto concepto empobrece aun más la película: *La habitación del hijo* confirma que en el cine no hay temas más importantes que otros. La muerte de un hijo y el dolor que causa en una familia es un argumento de notable impacto. A priori, resulta imposible que algunas imágenes no nos emocionen. Sin embargo, y más allá de las lágrimas, el cine plantea otro tipo de desafío: interesa más el tratamiento que se le da a determinado tema (importante o superficial) que su propuesta argumental. Moretti, en ese sentido, ofrece su película más popular pero también la más rutinaria, obvia, groseramente democrática.

El quinto concepto alude al futuro de Moretti y ojalá que equivoque el pronóstico. Presumo que aquel cerebro en convulsión de *Aprile* y *Caro diario* abandonó la tumba de Pasolini y que ahora disfruta de la imponencia del Adriático pensando que la vida únicamente es bella. **Gustavo J. Castagna**

LA COMEDIA DE LA INOCENCIA

Comédie de l'innocence

FRANCIA-ITALIA

2000, 105'

DIRECCION Raoul Ruiz
PRODUCCION Martine de Clermont-Tonnerre
GUIÓN François Dumas y Raoul Ruiz sobre la novela de Massimo Bontempelli
FOTOGRAFIA Jacques Bouquin
MUSICA Jorge Arriagada
MONTAJE Mireille Hannon
ESCENOGRAFIA Bruno Beauge
INTERPRETES Isabelle Huppert, Jeanne Balibar, Charles Berling, Nils Hugon, Edith Scob, Denis Podalydes, Laure de Clermont-Tonnerre.

Los senderos que se bifurcan

por MARCELA GAMBERINI

UN FILM SOBRE LAS MUJERES. Recientemente, han llegado a los cines locales varias películas que, de manera central o fronteriza, hablan de familias disfuncionales y, específicamente, de la compleja relación madre-hijo. Sin recorrer en extenso la cartelera actual, aparecen films como *Los otros*, *La profesora de piano*, *Inteligencia artificial* o *La comedia de la inocencia*, donde, con miradas disímiles, se trabaja el mismo tema. En estos films, sorprende la abundancia de madres y, correlativamente, el vacío de la paternidad. En *Los otros* no hay padre visible y justamente a partir de su ausencia se desencadena la tragedia. En *La profesora de piano* no hay huellas de figura paterna, probablemente uno de los síntomas de las perversiones que se generan en la relación de la protagonista con su madre. En *Inteligencia artificial* el conflicto pasa por el desmesurado y casi inhumano amor que David siente por su mamá. En *La comedia de la inocencia* el protagonista dice tener dos madres. Curioso corpus en el que aparecen madres asesinas, perversas, obsesivas, tiranas, amorosas, y padres ausentes, poco carismáticos, previsibles, recriminadores. En definitiva, mujeres que hacen avanzar los relatos poniendo en escena la dificultad de establecer qué es la maternidad, qué la constituye, cuáles son sus marcas excluyentes, su especificidad.

La comedia de la inocencia, un film sobre las mujeres y la maternidad, comienza con el

festejo del cumpleaños de Camille, un niño de 9 años, que le pregunta a su madre, Ariane, si estaba presente cuando nació porque, según él, tiene otra madre. La duda se instala de una manera radical: si bien el niño es extraño en su conducta, la naturalidad con la que clama por *su otra madre verdadera* es sospechosa. Camille dice ya no ser Camille sino Paul, y Ariane ya no es su madre sino que tiene otra madre llamada Isabelle. La película indaga la relación del niño con sus dos madres y a la vez la relación entre ellas. *La comedia de la inocencia* parece estar llena de mujeres que no tienen hombres; de hecho la película se desarrolla durante la ausencia del padre en un viaje de negocios y termina cuando el padre llama por teléfono.

UN FILM SOBRE LA REPRESENTACION.

En una entrevista, Raúl Ruiz dijo que el cine siempre sugiere otro relato paralelo. Juego de cajas chinas, el cine dentro del cine supone la reflexión sobre el poder de la representación. Se suma a esto tanto la incorporación de imágenes de tendencia surrealista, lindante con lo fantástico, como la reflexión sobre el espacio teatral (la vieja casona donde vive la familia está barrocammente decorada). Al igual que en *El tiempo recobrado* (1999) o la aparecida últimamente en video, *Genealogía de un crimen* (1996) –por citar solo las películas más recientes de una amplia filmografía como la de Raúl Ruiz (casi un centenar entre cine y televisión)–, el tema del esta-



tuto de la representación cinematográfica es central.

Evidentemente los films de Ruiz eligen una forma narrativa no lineal sino barroca, circular, donde se privilegia la imagen frente al relato, pues, según el propio Ruiz, "siempre es anterior, prioritaria, con respecto a la narración". Formado a la luz de la obra de Borges, los senderos narrativos de las películas de Ruiz siempre se bifurcan hacia lugares insospechados, oníricos, surreales pero posibles, trabajando de esta manera uno de los postulados más fuertes de la literatura borgeana que supone que toda historia tiene distintas posibilidades narrativas. Llevada esta idea literaria a los films, las imágenes cobran un poder central. Uno de los modos de poner en escena esta problemática es trabajar con distintos registros, el cinematográfico y el del video, como sucede en *La comedia de la inocencia*. Al niño Camille le regalan una filmadora casera donde registra imágenes de su propia coti-



dianidad. El contraste de las texturas sugiere la posibilidad de la existencia de dos realidades paralelas (¿distintas posibilidades narrativas para un mismo relato?): por un lado el film mismo y por el otro la *home movie* que aparece registrada por Camille. ¿Cuál de estas realidades es la verdadera? ¿Pueden convivir? ¿Pueden, juntas, armar un relato, una película, una vida? ¿Es posible crear una realidad propia, privada? Ninguna de estas cuestiones que sugiere *La comedia de la inocencia* se resuelve. Evidentemente no se trata de descifrarlas sino de tensionarlas e incomodar al espectador con la posibilidad de la convivencia de realidades y tiempos paralelos.

UN FILM FANTASTICO. Para mostrar la convivencia de estas realidades, la estrategia de Ruiz es incorporar imágenes de tendencia surrealista, casi fantásticas. Este tipo de imágenes producen en el espectador una sensación embriagadora, hipnótica,

sugestiva, mágica. A medida que transcurre *La comedia de la inocencia* se va alejando paulatinamente del terreno realista para incursionar en lo fantástico. El film en sí mismo se genera en la zona limítrofe entre la posibilidad de una explicación científica, racional (que todo sea sólo el juego de un niño inocente), y la explicación casi sobrenatural (la existencia de dos realidades paralelas, dos madres), permitiendo de esta manera una lectura fantástica. Elaborado en el cruce de géneros, *La comedia de la inocencia* se plantea, de alguna manera, como una fábula filosófica, un relato fantástico y a la vez como una comedia (de ahí el título). En francés, "comedia" tiene varias acepciones: en principio es uno de los tres géneros históricamente constituidos; pero también se refiere a una representación en general (*La comedia humana* de Balzac) y a una actitud insoportable, a un capricho (por ejemplo, se aplica a algunas conductas infantiles). Todas estas

acepciones están presentes en el film y suman probables interpretaciones.

Que exista la posibilidad de que uno sea hijo de dos madres es por demás incómodo y destabilizador. Que se plantee la problemática de los tiempos y realidades confluyentes también asusta. Que la estructura de la película se construya como un *puzzle* es sugestivo. Pero si, además, sumamos a esto que la película invita al espectador a resolver un enigma y el tono que utiliza para ello es el de la amabilidad, la naturalidad, causa aun más sensaciones extrañas. *La comedia de la inocencia* es una película compleja. Habla de las mujeres y la maternidad, de la representación fílmica, de los más problemáticos conceptos filosóficos, de la lógica de la narración, de la indefinición y el cruce de los géneros. Es todo esto y mucho más, el film mismo habilita distintas y variadas significaciones durante su transcurso, todas ellas posibles y probables.

Pero lo que sí sería peligroso es darle explicaciones, develar con certeza el enigma, desenmascarar los fantasmas, revelar las reglas del juego. Efectivamente, las explicaciones vaciarían al film del contenido inquietante, lúdico y destabilizador que hace de Raúl Ruiz uno de los cineastas actuales más interesantes y más personales, no solo por lo que cuenta sino por la manera en que lo hace, por los materiales que elige para narrar y por las estrategias con las que trabaja. ▀

En *La comedia de la inocencia* queda claro que a pecas pecaminosas Huppert le salió una competidora por el cetro de Miss Francia Cinema: Jeanne Balibar, una actriz igual de seria pero bastante menos grave, que viene iluminando la pantalla con trabajos para, entre otros, Assayas, Desplechin, Rivette y su querido Mathieu Amalric.

por MARCELO PANOZZO

LA SORPRENDENTE SEÑORA BALIBAR

Mi bella Jeanne

Lo primero que se ve en *Finales de agosto, principios de septiembre* (Olivier Assayas, 1998) es la cara de Jeanne Balibar. En la película ella se llama Jenny y es la flamante no-del-todo-ex de Gabriel (personaje interpretado por Mathieu Amalric, su esposo y padre de sus hijos en la, digamos, vida real). En ese plano de apertura, que no dura más de 20 segundos, ya podemos ver que ahí hay algo y que ese algo es algo: mientras otras personas hablan fuera de cuadro, Jenny, alternativamente, sonríe sin ambages, se pone seria y vuelve a dibujar una mueca de amabilidad, solo que esta segunda vez parece estar simulándola. Minutos después nos enteramos de que Gabriel y Jenny estaban intentando vender el departamento en el que vivían como pareja y que a ella le están por cortar el teléfono porque no tiene con qué pagarlo. También vamos descubriendo las tenues, casi intangibles maneras que ella tiene de reclamar las cosas que necesita y el contraste que eso produce con las vivaces formas de su solidaridad. Pero toda la dignidad, el aturdimiento y el encanto de Jenny estaban ya presentes en esos pocos segundos del comienzo, mientras los demás hablaban y en los ojos de Jeanne Balibar aparecían la tristeza y la esperanza combinadas en un inédito esplendor melancólico.

NOSOTROS. Descubrí a Jeanne Balibar un día del año 2000, en el festival de cine de Buenos Aires, y me impactó desde el vamos, desde esos 20 segundos que duraba el primer plano de *Finales de agosto, principios de*

septiembre. Creo que no la había registrado antes, aunque ya había hecho una película extraordinaria que se llamaba *Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle)* (Arnaud Desplechin, 1996). Después de eso la vi en películas malas y en películas buenas y en películas maravillosas. Y la vi en persona, también. Estaba a tres metros de distancia del lugar en el que me encontraba yo sentado, durante el Festival de Locarno 2001. Había llegado hasta allí para presentar la segunda película de Amalric como director, *Le Stade de Wimbledon*, adaptación de la novela de Daniele del Giudice que es casi un documental sobre Balibar y su andar y sus vacilaciones y su gracia infinita. Confieso que le saqué una foto sin flash (no quería molestarla) y que no me atreví siquiera a pensar en la posibilidad de acercarme a hablarle. Di vueltas y vueltas y más vueltas, mientras algunas personas le pedían autógrafos y le hablaban sin sufrir ataque de pánico alguno, y al final me tomé el colectivo y me fui a ver otra película, intentando consolarme con el hecho de que, por lo menos, había tenido la valentía de levantar la cámara y disparar (sin flash). Tengo la foto guardada, obviamente, aunque por una falta de luz que en aquel momento no registré, salió total y completamente borrosa.

ALGUNAS PELICULAS. *Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle)* lleva las excursiones amorosas y los devaneos existenciales de un grupo de franceses sub-30 a la categoría de épica de la intimidad. El centro de la historia es (otra vez) Amalric, en el papel de

Paul, un profesor de filosofía que no logró terminar su tesis, y la bella Jeanne aparece como una de las mujeres que entran en su vida durante las casi tres horas de película. Aunque, pensándolo bien, lo que hace su Valerie no es exactamente entrar en la vida de Paul, sino directamente tomarla por asalto. Mientras la voz en off comenta que "Valerie es seria y violenta y Paul es sincero y gentil, y por esa razón ellos no tenían más remedio que enamorarse", las imágenes revelan el comienzo de la relación tal como fue en realidad, con ella sacándose la ropa repentinamente y rugiendo: "Ahora... ¡el mundo real!".

En el orden cronológico de películas particularmente importantes sigue la anteriormente mencionada *Finales de agosto, principios de septiembre*. Luego Jeanne formó parte del telefilm *Balzac* y de la fallida y pomposa *Sade*, de Benoît Jacquot, para (salteándonos algunos títulos que quizá no vengan al caso pero que vería con gusto por su sola presencia) desembocar en una portentosa temporada 00/01. Para comenzar, fue Isabella, esa madre accidental e indescifrable de *La comedia de la inocencia*. La pugna con la Ariane de Isabelle Huppert por el pequeño Camille hace que salga a la luz su costado más recóndito y perturbador, ya que puesta en ese lugar de usurpación, Isabelle no solo no muestra su juego sino que además revela los símbolos y las verdades que a falta de confrontación e incertidumbre permanecían ocultos en Ariane. Siguiendo destino: *Va savoir!*, de Jacques Rivette. Según el crítico Charles Taylor, del



Balibar en versión normal (a la izquierda) y Balibar en su tranquilizadora versión borrosa (arriba)

site www.salon.com, la película contiene ciertos temas centrales en la obra del director (el cruce entre la representación y la realidad, el hecho de que hay más placer en perseguir un misterio que en solucionarlo, los caprichos del amor y las insintivas alianzas femeninas), y al parecer funciona en buena medida gracias a la actriz, ya que "Jeanne Balibar sabe de qué manera usar su largo y delgado cuerpo con elocuencia, y cuando un gesto de gracia cruza su rostro, ella parece un clown natural, como si Harpo Marx hubiese tomado momentáneo refugio en una chica francesa chic".

El film *Le Stade de Wimbledon* está basado en la primera novela del italiano Daniele del Giudice, cuyo tema principal podría ser el de la no-escritura, o el modo en que un hombre de letras rechazó las formas de la literatura. El libro es la reconstrucción vital de la fundamental obra-sin-obra de un personaje mítico del ambiente editorial italiano, Roberto Bazlen. Al decir del escritor y periodista del diario *La Nación* Hugo

Beccacese, "el mundillo literario esperó hasta la muerte de Bazlen que este escribiera una obra maestra que resumiera su vasta cultura y su olfato infalible. Nunca lo hizo". De ese material se sirvió Mathieu Amalric para su película, poniendo a Balibar en el papel de la investigadora que persigue los rastros dejados por Bazlen en Trieste, transformándola en una mujer que comienza buscando textos y documentos y termina por descubrir que la verdadera obra de ese fantasma literario está relacionada fundamentalmente con la influencia que logró ejercer en las vidas de otras personas. El pelo, la ropa y el humor de Balibar van modificándose en cada nuevo viaje de la protagonista a Trieste, en parte porque Amalric decidió desplegar el rodaje a lo largo de un año y medio, dejando pasar hasta tres meses entre una excursión y la siguiente, tal como sucede en el libro de Del Giudice. Lo que vemos entonces es una doble hermosa tarea de exploración y descubrimiento: un personaje va en busca de una persona mientras ambos cambian de

forma a la vista de un testigo que registra cada momento como si de un documento frágil y único se tratara.

ELLA. El crítico norteamericano Kent Jones escribió lo siguiente sobre Jeanne Balibar para la revista *Film Comment*: "Espero que ella continúe teniendo suerte con directores que, como Rivette, Assayas y Desplechin, logren comprenderla totalmente". Y no contento con eso, siguió adelante: "Balibar tiene un tremendo arsenal a su disposición: una voz ronroneante que puede convertir el diálogo más pesado en música, un modo tan elegante de moverse que a menudo recuerda al trazo de una línea, ojos que emiten deliciosas chispas y al minuto siguiente arden de rabia, y esa boca, sensual y cruel, siempre formando las palabras con extremo cuidado". Kent Jones escribió esta inapelable declaración de amor hace ya algunos meses, y por eso merece ser reproducido y citado respetuosamente. Pero hay que decir que quizá no haya notado que, al moverse, los brazos de Jeanne Balibar son los responsables de dibujar esa línea que es su cuerpo, y que el hoyuelo alargado que prácticamente le divide el mentón en dos, y que se esconde cuando sonríe, siempre va a ser el más indescifrable de los misterios (cuanto más lo miremos, más se va a parecer a un mareante caleidoscopio). Así, mientras la nitidez de su aparición logra hacernos deslizar hacia ciertas manías obsesivas, la foto difusa de Locarno resulta tranquilizadora: porque es ella la que está ahí, de eso no hay dudas, pero no hay casi nada que se le parezca realmente. ▣

FUCKING ÅMÅL - DESCUBRIENDO EL AMOR

Fucking Åmål

SUECIA-DINAMARCA

1998, 89'

DIRECCION Lukas Moodysson
PRODUCCION Anna Anthony, Peter Aalbæk Jensen, Lars Jönsson
GUIÓN Lukas Moodysson
FOTOGRAFIA Ulf Brantås
MONTAJE Michal Leszczylowski, Bernhard Winkler
DISEÑO DE PRODUCCION Heidi Saikkonen, Lina Strand
VESTUARIO Maria Swenson
INTERPRETES Alexandra Dahlström, Rebecka Liljeberg, Erica Carlson, Mathias Rust, Stefan Hörberg, Ralph Carlsson, Maria Hedborg, Axel Widegren, Jill Ung, Lisa Skagerstam, Josefine Nyberg, Lina Svantesson, Johanna Larsson.

Hijas de la luz

por JAVIER PORTA FOUZ

SOBRE EL DERECHO A APASIONARSE.

Comienzo a escribir sobre la que considero una de las películas más hermosas del año. Tengo que decidir cómo impactar al lector para que siga leyendo y vaya corriendo al cine en el momento del estreno. Como pocas veces, quiero que estas páginas actúen como publicidad, en el sentido de que más gente pueda conocer uno de esos verdaderos pequeños milagros que pueden agarrarte desprevenido una mañana de sol en un festival en Mar del Plata. Este es el punto en que muchos de mis colegas de la crítica ya estarán (otra vez) pensando que estoy loco, o que vivo alimentado exclusivamente a entusiasmo y aplico esas energías ridículas a cada película que disfruto. En esta ocasión, podría intentar ser medido y frío, quizá para poder volver al sendero de la gente seria (del que al parecer me aparté en ocasión de *Moulin Rouge*). Pero me importa poco. Allá ellos y su pérdida de capacidad para sorprenderse. Acá yo, junto a la tradición de esta revista que salió a despotricar contra el culto a Peter Greenaway cuando nadie lo hacía, junto a la crítica de Guillermo Ravaschino sobre *Hechizo del tiempo* en 1993 —él sabía que estábamos ante una de las mejores películas de todos los tiempos—, y junto a lo que escribió Santiago García en el número anterior cuando se jugó por *Corazón de caballero* cuando, de toda la redacción, sólo él la había visto. Decía Truffaut en "Los siete pecados capitales de la crítica" (1955): "En realidad, el crítico cinematográfico, cuando sale de una sala, no

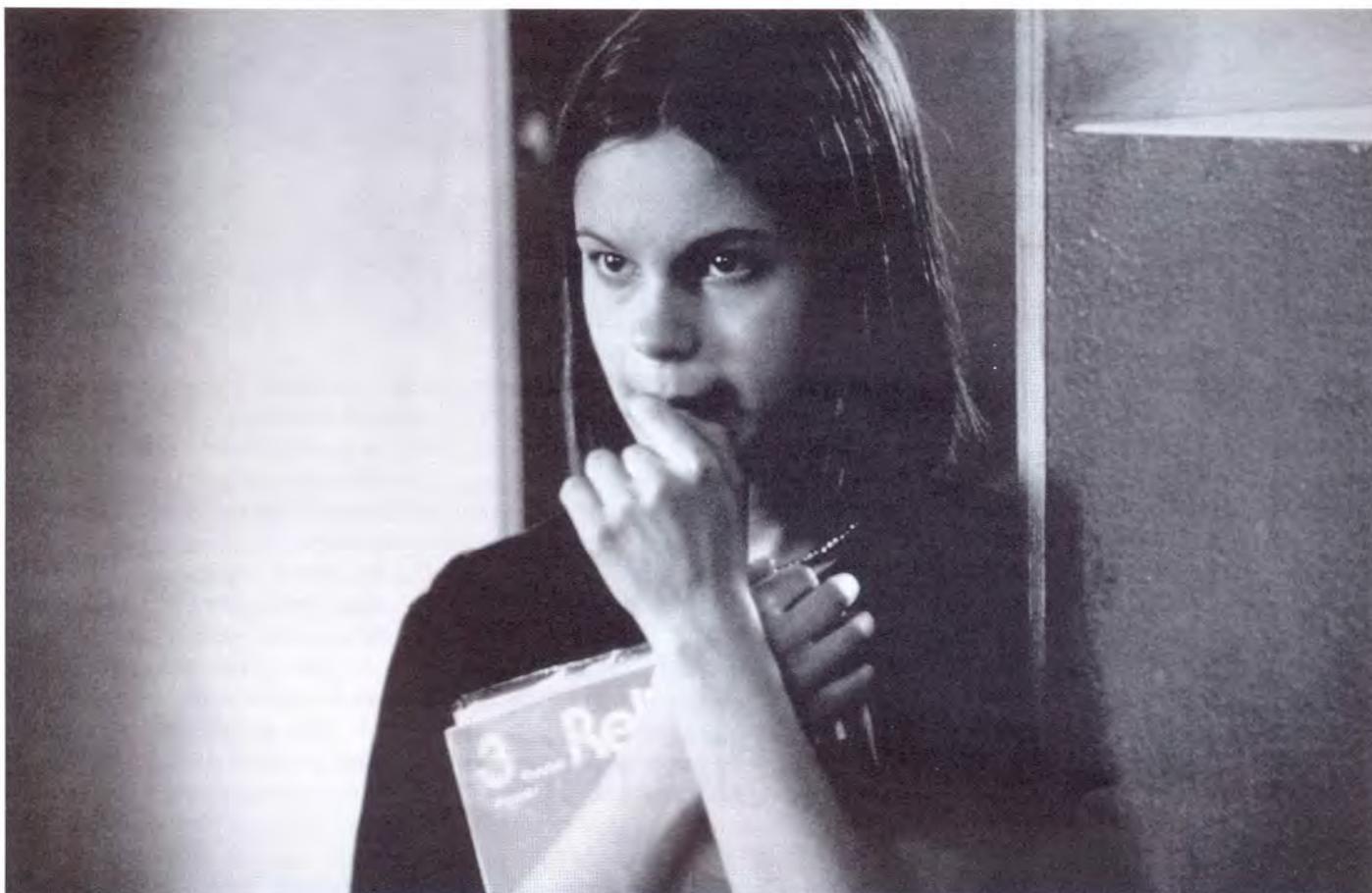
sabe qué pensar de lo que acaba de ver; pide consejo a sus compañeros: el primero en hablar tiene razón, el que sabe encontrar una 'fórmula' bonita, triunfa". Yo agregaría que muchos críticos, cuando van solos a ver una película, solo pueden jugarse para escribir a favor con verdadera convicción cuando el nombre del director tiene un consenso acumulado. Ante tanto respeto por portación de nombre, me interesan más las cruzadas a veces solitarias para defender películas cuyas firmas son Harold Ramis, Brian Helgeland o, como en este caso, Lukas Moodysson. Espero que todavía sigan por aquí los lectores. Otra vez, como en ocasión de *Moulin Rouge*, se trata de explicar lo que es el amor en el cine.

SOBRE COMPARACIONES PERMITIDAS. Mediante algunos estrenos, algunos festivales y algún hallazgo en el cable, hemos podido conocer una serie de películas europeas sobre la adolescencia: la española *Krámpack* (2000) de Cesc Gay, las francesas *La vida no me asusta* (*La vie ne me fait pas peur*, 1999) de Noémie Lvovsky, *Pelo bajo las rosas* (*Du poil sous les roses*, 2000) de Agnès Obadia y Jean-Julien Chervier, y las italianas *Ecco fatto* (1998) y *Ahora o nunca* (*Come te nessuno mai*, 1999) de Gabriele Muccino. Ahora, a dos años de su proyección en Mar del Plata, se estrena finalmente *Fucking Åmål* (o *Show Me Love*, o *Demuéstrame amor*, o *Descubriendo el amor*, tal como será estrenada), un film sueco de 1998 que es el mejor de todo este grupo, el que llega mejor a las profundidades de la oscuridad

y la luz adolescentes. El director debutante Moodysson filma el enamoramiento entre las refulgentes Agnes (Rebecca Liljeberg) y Elin (Alexandra Dahlström) con un estilo que se acerca al de Muccino: ambos mueven la cámara para reencuadrar todo el tiempo a los personajes, para lograr el alto impacto que producen sus rostros permanentemente en los puntos fuertes del cuadro. Nada de desencuadre, mínimo uso del fuera de cuadro, virtual ausencia de pausas, son algunas de las características que tienen *Fucking Åmål*, *Ecco fatto* y *Ahora o nunca*. En estas tres películas, los espacios de la acción no se muestran en sí mismos (hay pocos planos generales descriptivos), sino más bien mediante la interacción que tienen los personajes con el ambiente. Åmål, la pequeña ciudad donde transcurre la película, no es más que un fondo gris del que se quejan las protagonistas. Agnes y Elin aborrecen el lugar donde viven, pero la felicidad está cerca. La película dice que esa ciudad (que toda ciudad, o todo campo) es horrible si uno repite los lugares comunes fosilizados de los mayores (como la proyección de futuro que teme Elin) y convierte el sitio en un lugar común, ordinario. La ciudad podrá ser distinta para nuestras chicas cuando comienzan a vivir enamoradas.

SOBRE COMPARACIONES PROHIBIDAS.

La hegemonía del primer plano y el plano medio corto en *Fucking Åmål* pide la referencia a *La pasión de Juana de Arco* de Dreyer y a la obra maestra de Bresson, *El proceso de Jua-*



na de Arco. No sería demasiado difícil ponerse a comparar a Agnes, nuestra adolescente lesbiana, decidida e intensa, con Juana, pero sigamos con el uso de la cámara. En *Fucking Åmål* hay un profuso uso del zoom. Repito: hay un profuso uso del zoom, para reencuadrar de manera rápida e inmediata, para que el vértigo emocional se sostenga durante los 89 minutos de película. Además, el zoom permite el montaje en el plano, pero este zoom en particular—prolijo y poco ostentoso—evita los movimientos de acercamiento epilépticos, como los de Lars von Trier en *Los idiotas*. Y hemos llegado al punto en el que hay que aclarar que, en *Fucking Åmål*, el uso de cámara en mano y la fotografía granulosa no tienen relación con el Dogma. La imagen aquí es más bien estable y la iluminación no busca una oscuridad molesta (*Los idiotas, Julien donkey-boy*) ni una opacidad plástica (*La celebración, Mifune*). *Fucking Åmål* es el reino de la luz, una luz, como el zoom, rápida e inmediata. Una luz que tiene que estar presen-

te ahora porque, como el acercamiento a la mirada de los personajes, como los personajes, no puede esperar. En esa línea le responde Agnes a su padre, cuando este le dice que no ser feliz en la adolescencia no es tan importante porque quizás en veinticinco años sea más feliz que otras personas y ella le dice que lo que a ella le importa es ser feliz ahora.

SOBRE HISTORIAS DE AMOR. *Fucking Åmål*, junto con *Moulin Rouge* y *Con ánimo de amar*, completa la trilogía de enormes historias de amor del año. Lo distintivo del film de Moodysson es que plantea un amor complicado pero posible. Los amores adultos fílmicos, para ser grandes, necesitan un mundo que se les oponga. Los grandes amores adolescentes son hiperbólicos y apasionados por definición. Atenerse al terreno de los amores terrenales, a diferencia de las pasiones *bigger than life* de Luhrmann y Wong Kar-wai, le permite a Moodysson emocionar de otra manera. Sin los diálogos extremos de *Moulin*

Rouge, sin las palabras reprimidas de *Con ánimo de amar*, *Fucking Åmål* cierra con unas palabras que definen exactamente el enamoramiento. Elin, arrolladora y movediza, le habla sin parar a Agnes sobre la cantidad exacerbada de chocolate con la que prepara la leche, mientras Agnes la mira con todo el amor del mundo, con sus ojos que brillan y dan a entender que es imposible no enamorarse de alguien como su rubia Elin.

Moodysson, en los ojos de sus protagonistas, encuentra la historia de amor: cuando Elin no es feliz baja la mirada constantemente y los ojos de Agnes pasan de estar apagados a encendidos cuando el amor de Elin se acerca. Es por eso que la cámara de Moodysson busca constantemente las miradas de sus personajes: los dulces y decididos ojos de Agnes, en principio poco sociable, un poco por sí misma y un poco por la hostilidad ambiente. Y los enormes y pasionales de Elin, a punto de reventar de tedio y aburrimiento y por el sinsentido de lo que la rodea, a lo que le aplica otro sinsentido y no resuelve nada. El comienzo de la felicidad de ambas será en el asiento trasero de un auto—en el que pretenden llegar a Estocolmo—de un hombre desconocido: cuando este se baja a arreglar algo del motor, el director Moodysson subirá el volumen de la canción que está sonando y las dos chicas se darán el beso perfecto. La canción que suena es *I Want to Know What Love Is* de Foreigner. En ese plano sublime está la respuesta visual y sonora si quieren saber lo que es el amor. ■

Nos quedamos todo el mes discutiendo por una película que ya salió comentada en esta sección. Como la furia no disminuía con los días, decidimos volcar en estas páginas tanta pasión. Cada bando eligió sus campeones y aquí polemizan por la última película de Haneke.

POLEMICA LA PROFESORA DE PIANO

La cárcel sin rejas

a favor SILVIA SCHWARZBÖCK

En la redacción, *La profesora de piano* desencadenó un largo debate vía mail. Los que la odiaron sostenían básicamente que estaba mal narrada y que Haneke creía revelarnos con ella las secretas perversiones de la burguesía. Pero *La profesora de piano* no es una película sobre la perversión. Ni sobre burgueses pervertidos. Lo que sí es cierto es que el hecho de que la mayoría de los espectadores repare casi exclusivamente en el tema de la perversión es producto de la propia operación que intenta hacer Haneke dentro de este film. La perversión –tal como él la muestra, independientemente de cómo la piense el psicoanálisis– se caracteriza por salirse de contexto. Se trata de acciones altamente premeditadas o, directamente, de programas de acción –como las cartas en las que Erika instruye a Walter sobre lo que quiere que le haga–, pero que no se integran al devenir del entorno. Quedan recortadas del contexto y por eso no pueden sino ser intrínsecamente ridículas. La propia protagonista, en tanto se juzga a sí misma desde la moral social, las ve así y por eso las oculta. Haneke insiste a propósito en esta descontextualización. De ahí que el público la comente. Y, sobre todo, la padezca.

Pero el sentido de la operación es tanto que el espectador sienta el peso puro de la perversión, su carácter frío y aislado del contexto, como que interprete esos rasgos como producto de una escisión, la esci-

sión entre lo sublime y lo abyecto que sostiene al mundo burgués.

La profesora de piano puede ser leída como un juego. Un juego en el que Erika –con sus reglas– derrota a Walter. En términos de género, el juego está representado por la lucha entre el melodrama de Walter y la perversión de Erika. El melodrama tiende a disolver la escisión entre lo sublime y lo abyecto. Como toda forma de romanticismo, el melodrama es antiburgués. Atenta contra la base misma de la sociedad burguesa, para la cual lo alto y lo bajo tienen que estar juntos, pero escindidos. La escisión es la marca de nacimiento del mundo burgués. Erika es el producto perfecto de esa escisión y, ciega a lo que representa, está dispuesta a sostenerla a cualquier precio. En ese contexto, el romanticismo de Walter está destinado a sublimarse en la música y a no existir en la realidad. Por eso termina derrotado y convertido en lo que Erika –en nombre de la sociedad– quiere que sea. Ella triunfa y el precio de ese triunfo es quedar encerrada en su propia lógica como en una cárcel sin rejas. Pero Haneke no se ensaña contra el mundo burgués. En ningún caso postula con nostalgia las virtudes de su enemigo mortal, el romanticismo, sino que analiza fríamente cómo este fue fagocitado por la burguesía para convertirlo en la mitad sublime de su escisión. El amor sublime, devenido objeto literario y musical, es parte del trabajo histórico de la burguesía.

Respecto de cómo está narrada la película, ni siquiera los admiradores incondicionales de Haneke decimos ni pensamos que sea “un gran narrador”.

En mi caso, pienso que es un gran director a la manera de Antonioni, un objeto de admiración que compartimos con Haneke sin conocernos. *La profesora de piano* es otro de los fragmentos de la vida contemporánea que el director viene filmando. En una sociedad total, donde todo está a la misma distancia del centro (porque el centro se ha diluido), cualquier fragmento reproduce en miniatura la lógica que gobierna la totalidad y es a su vez explicado por ella. Erika se identifica con el principio que la hace sufrir y construye como goce el sufrimiento aprendido. Cuando aparece Walter, con su enamoramiento anacrónico, ella no sabe cómo actuar. Entonces lo destruye, convirtiéndolo a su lógica y haciéndolo jugar con sus reglas.

Que Haneke cierre el film con las rejas del Conservatorio de Viena, haciendo visible por primera vez la cárcel invisible en la que todos terminan viviendo, grafica lo que la sociedad es, pero al mismo tiempo completa la idea de que por el hecho de tratarse de un fragmento, no hay resolución. Los fragmentos tienen valor documental. Son textos incompletos, arrancados de una totalidad miserable, que reproducen su lógica, pero están cerrados sobre sí mismos. No son un relato. Buscan la reflexión, no la catarsis. ▀



El predicador

en contra JAVIER PORTA FOUZ

Si uno se queja de que en *La profesora de piano* la acción transcurre en Viena (la ciudad de Wittgenstein, ese filósofo preocupado por el lenguaje) pero los protagonistas hablan en francés y los actores secundarios están doblados, los defensores de este "riguroso realizador-filósofo" impugnan sin mucho más el argumento. Si uno afirma que su forma de narrar no es apta siquiera para construir un verosímil (como el exagerado destrozo de la mano de la alumna de piano porque en su bolsillo hay vidrio picado), se nos dice que no narra, que fragmenta, y así sucesivamente. Uno puede encontrar mil defectos, pero se invalidan porque Haneke nunca está haciendo lo que uno cree que hace.

Previsores, los defensores de Haneke se anticipan a aclarar que el tipo no es un moralista, ni un predicador, ni una monserga viviente. Algunos abanderados incluso afirman que su cine carece de mensaje, que intenta reflejar la sociedad actual (en especial la austríaca) para que el espectador se enfrente con algo, ya sea la gelidez del mundo, la indolencia, las formas contemporáneas de la maldad (Silvia Schwarzböck en *EA 110*), la violencia como elemento obvio de la sociedad (Peter van Bueren en el catálogo del último festival de Buenos Aires). No logro ver estos reflejos de los originales descubrimientos de Haneke (¿o será que las obviedades, como los vampiros, no reflejan?). Analizar si el tipo refleja nos lleva al campo de la óptica,

Es decir, a la óptica de Haneke, o a su supuesto stock de espejos. Pero no encontramos espejos límpidos sino espejitos de colores con marcos con inscripciones, textos e imágenes, muchas de ellas pesadas ancladas en relieve.

Funny Games (Horas de terror, 1997) comienza con el plano aéreo de un auto que lleva un bote por una hermosa ruta. Adentro del rodado va una familia de vacaciones, el hombre y la mujer desafían su conocimiento de música clásica y ópera, y el rubio niño mora en el asiento trasero. Y se vienen los títulos a todo metal en la banda sonora. Claro, es una película de asesinos psicópatas. Cualquiera que haya visto dos psychotillers norteamericanos estará familiarizado con el plano aéreo, la salida de la ciudad y el heavy metal. Pero Haneke no hace cine norteamericano, hace otra cosa, y se ocupa de marcarlo. Supuestamente, reflexiona acerca de la realidad y la ficción. Sobre el final, uno de los malos (que ya miró dos veces a cámara para delatar claramente el dispositivo) decide que así no son las cosas, toma el control remoto, rebobina la película que estamos viendo y cambia el relato. ¡Ah, osadía del "cine arte"! *El mundo según Wayne* ya lo había hecho en 1992 y con mayor intensidad. Pero el propósito de esta nota no es decir que Haneke no es original, sino predicar sobre sus actitudes de predicador. En *Funny Games*, luego del asesinato del niño, la cámara se queda varios segundos encuadrando un televisor encendido por el

que chorrea su infantil sangre. Esto podría indicar la banalidad del pensamiento de Haneke sobre la TV pero, ya se sabe, sus películas no tienen mensaje.

Por su parte, *La profesora de piano* propone gráficamente que Erika, la burguesa protagonista, tiene dos caras. Para conveniencia de la banalidad del mensaje a partir del maquillaje, Erika recibe una prolija golpiza justo en una mitad de su rostro y así, sobre el final, se muestra una mitad desfigurada y otra "normal". También para conveniencia de lo que "no quiere decir" Haneke, la madre de Erika mira televisión distraídamente y justo aparece una noticia completa sobre los padecimientos de un inmigrante que tiene que vender un órgano (de su cuerpo, no un Yamaha) para poder reunirse con su familia. Y acá va un fragmento de Pauline Kael sobre la filmación de *El grupo* de Sidney Lumet (En *Kiss Kiss Bang Bang*, 1965-1968) que puede ser de alguna utilidad: "La idea era que, mientras las muchachas se ocupaban de sus asuntos, aparecieran en el trasfondo detalles de la época de la Depresión -piquetes, cocinas de campaña, vendedores de manzanas- y ellas no los advirtieran nunca. Este es precisamente el tipo de ironía fácil del que están llenos los teatros y los cines, esos pequeños efectos fantásticos -frutos de la formación teatral- que todos consideran 'patéticos' o 'profundos'". Haneke fue crítico teatral y, según van Bueren, en sus críticas de cine demostró ser un fanático de Antonioni. Y, como no podía ser de otra manera, terminemos con otro fragmento (otra vez Kael, mismo libro, sobre *Blow-Up*): "Antonioni es el tipo de pensador capaz de afirmar que 'en el film no se formulan juicios sociales o morales': se limita a mostrarnos una serie de personajes que descartaron 'toda disciplina', para quienes la libertad significa 'marihuana, perversión, todo' y que llevan una vida 'decadente sin ningún futuro visible'. No me gustaría estar al alcance de Antonioni cuando emite juicios". Por más que Haneke no diga nada sobre *La profesora de piano*, yo tampoco quiero estar cerca suyo cuando no envía ningún mensaje banal ni emite ningún juicio de prejuiciosa moralina. ■

25 WATTS

URUGUAY
2001, 94'DIRECCION Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll
PRODUCCION Ana Resnizky de Orimian, Ronald Meizer,
Patricia Boero y otras empresas e instituciones

GUION Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll

FOTOGRAFIA Bárbara Alvarez

MUSICA Los Mockers, Exilio Psíquico, El Peyote Asesino,
Motivos Navideños, Buenos Muchachos y Zero

MONTAJE Fernando Epstein

DIRECCION ARTISTICA Gonzalo Delgado

INTERPRETES Daniel Hendler, Jorge Temponi, Alfonso
Tort, Valentín Rivero, Valeria Mendieta,
Carolina Presno, Silvio Sielski.

En la ciudad de la calma

por JAVIER PORTA FOUZ

I. Si *La libertad* era un día en la vida de un hacero pampeano, *25 watts* es un día en la vida de tres *slackers* montevidéanos. Leche (Hendler, protagonista de *Esperando al Mesías* pero más conocido como Walter de la publicidad de *Telefónica*), Javi (Temponi) y Seba (Tort) son los protagonistas de la que –luego de los frustrados lanzamientos de *El dirigible* y *El chevrolé* y el ignorado estreno de *El viñedo*– se convertirá en la primera película uruguaya en ser atendida por un público argentino más amplio que el de los festivales o ciclos. Fue en el Festival del Mercosur 2000 en Punta del Este donde compartí una función de *Silvia Prieto* con los directores Rebella y Stoll, quienes eran de los pocos que sintonizaban con la película, a diferencia tanto de los ajenos –la mayoría de los presentes– como de ciertos fanáticos porteños, quienes suelen reírse ostentosamente para demostrar su pertenencia. Si *Silvia P* lograba una fluida y fría aspereza narrativa, *25 watts* acentúa lo áspero (a lo que ayuda el blanco y negro), pero también logra, mediante una recuperación constante de conflictos mínimos, crear una cálida fluidez a partir de pequeños cuadros urbanos que, por momentos, parecen viñetas de *Peanuts* (o *Snoopy*) de Schulz. Pero si en *Silvia P* –según Silvia S en el número anterior– la identificación con los personajes se torna imposible dadas sus palabras armadas desde las frases hechas y el lugar común, los habitantes de este calmo sábado montevidéano proponen el contacto, en especial con los compañeros generacionales de los directores.

II. Colocar la cámara debajo de la cama de uno de los tres héroes de baja intensidad es el tipo de detalle acertado de los que está cargada *25 watts*. El primero de los planos con ese punto de vista nos muestra un control remoto perdido. Javi no tiene el impulso para buscarlo demasiado, ni para apagar el televisor, por lo que continúa en la pantalla un programa sobre horticultura, fruticultura y cría de animales de granja, con una música irritante a repetición. Javi puede aguantar que algo haga *loop*, su cerebro está amoldado a que todo recomience: trabaja manejando un auto con altoparlantes que repiten hasta el hartazgo la misma publicidad de fábrica de pastas. (Otro plano, el punto de vista de un long play, también termina en repetición –y circularidad, como toda la película– porque se raya el disco.) Pero el abajo de la cama deja ver además los momentos finales de Javi con su chica (o, mejor dicho, de la chica y su Javi) y también exhibe un viejo joystick de Atari, objeto que luego dará pie a un chiste sobre las torpes estrategias egoístas para no prestar el objeto. Hace casi dos décadas, tener juegos electrónicos en casa (aunque fueran tan rudimentarios como el *Space Invaders* o el *Combat*) solía mantenerse en relativo secreto, para impedir que las hordas de compañeritos de la primaria invadieran la casa.

III. Los veinteañeros directores uruguayos hicieron una película que les debe no poco a esos objetos que no tienen un lugar preciso, como el Atari –en desuso pero del que es im-

posible desprenderse–, una jaula con un hámster, o una abuela que deambula por la casa y termina haciendo antena para ver *Los tres chiflados* en televisión. Tampoco tienen un lugar preciso, ni una ocupación precisa, ni otra precisión, estos tres indolentes montevidéanos. Leche no puede pasar de la tercera persona del singular del verbo ser del italiano, Javi no puede resolver el problema del control remoto (ni ningún otro) y Seba es capaz de esperar indefinidamente hasta en el videoclub para alquilar una porno, o de intentar durante una eternidad parar dos botellas de cerveza unidas por el pico.

Ni Javi ni Leche quieren ir a atender el timbre (la puerta está a cuatro pasos del sillón en donde están echados) y hacen “piedra, papel o tijera” para decidir quién se tendrá que parar. Primero empatan, pero luego pierde Leche y propone que sea al mejor de tres, vuelve a perder y pide que sea al mejor de cinco, y argumenta que todo es así, que el tenis es así. Dedicarle esfuerzo a una argumentación para prolongar una casi segura derrota es un trabajo mayor que ir a abrir la puerta, pero esta película y sus personajes están elaborados en detalle para lograr un quietismo y un encanto de inmovilidad permanente que puede llevar al espectador –no por deseo sino más bien por inercia– a imitar a los personajes y abandonar todo deseo motriz para dedicarse a los más retorcidos planes para hacer nada, o nada hacer o, como negamos dos veces –posibilidad del castellano que no del inglés–, para no hacer nada. ■

LA FORTUNA DE VIVIR

Les enfants du marais

FRANCIA, 1999, DIRIGIDA POR Jean Becker, CON Jacques Villeret, Jacques Camblin, André Dussollier, Michel Serrault, Eric Cantona e Isabelle Carré.



Jean Becker es un heredero tarambana, dilapidó la herencia de su padre, el gran Jacques. El maestro de *Casco de oro* y *El boquete* no hubiera hecho esta película clásica y naturalista en la que dos marginales que viven a orillas del pantano alternan con los burgueses de la ciudad. Típico film de *qualité*, cuida al detalle a los actores, la música y la fotografía y descuida la historia que transcurre frente al objetivo. Desentona –para bien– Eric Cantona, el futbolista, un auténtico bruto que se merece a un director –técnico– más salvaje. Una especie de Victor McLaglen en busca de su Ford. **Eduardo Rojas**

CUENTA FINAL

The Score

EE.UU., 2001, DIRIGIDA POR Frank Oz, CON Robert De Niro, Edward Norton, Marlon Brando, Angela Bassett.

Cuenta final es una película que se resiste al análisis. Por un lado, repite con solemnidad y apatía los lugares comunes más antiguos del género de ladrones en el cine (incluida una vuelta de tuerca que, de tan obvia, agrege un imposible grado de torpeza al intolerable personaje de Norton). Por el otro, está dirigida por el hasta el momento confiable Frank Oz (*La tiendita del horror, ¿Qué tal Bob?*,

Bowfinger, entre muchas otras), que aquí, quizá por primera vez, desaparece de manera total y deja a la película a la deriva. O quizás haya conseguido la rara proeza de proponer nadar en una pileta vacía, o quizá todo haya sido por el dinero (las dos interpretaciones posibles de una escena en la que Brando, al borde de una pileta vacía, quiere actuar de taquito pero solo pega puntinazos). Tal vez *Cuenta final* no se resista al análisis, tal vez solo se resista a ser vista por cualquiera que haya visto en su vida más de tres películas.

Santiago García y Javier Porta Fouz

EL ESPINAZO DEL DIABLO

ESPAÑA-MEXICO, 2001, DIRIGIDA POR Guillermo del Toro, CON Marisa Paredes, Eduardo Noriega, Federico Luppi, Irene Visedo, Fernando Tielve, Iñigo Garcés.

Grandes ambiciones las del mexicano Guillermo del Toro en su primer film español. Un cruce de géneros por lo menos insólito: la guerra civil y un grupo de niños expósitos en un ambiente de encierro que evoca el terror gótico, corporizado en un niño fantasma. Pero el cruce no funciona. La guerra es un pretexto y el terror no es metáfora, ni asusta, ni da risa. Cada uno hace su película: la Paredes, Luppi, Noriega (el de allá, del nuestro se dice que es un poco más gentil con mujeres y niños). Sobran influencias y buenas intenciones, falta una dirección, una mirada homogénea. **Eduardo Rojas**

EL SECRETO DE UN POETA

Joe Gould's Secret

EE.UU., 2000, DIRIGIDA POR Stanley Tucci, CON Ian Holm, Stanley Tucci, Patricia Clarkson, Hope Davis y Susan Sarandon.

Luego de las entrañables *Big Night* y *Los impostores*, este cambio de registro en la carrera de Stanley Tucci como director parece, a la vez, una necesaria elección y un paso en falso. Más cerca del drama intimista que de la comedia de costumbres de sus films anterior-

es, *El secreto de un poeta* narra el encuentro entre un periodista del *New Yorker* y el excéntrico escritor con alma de pordiosero que interpreta Ian Holm, la corporización perfecta de la generación *beatnik*. Mediante correctos apuntes de época y una sólida caracterización de personajes, Tucci moldea con paciencia esta incursión cinematográfica al alma de un ser humano realmente distinto a los demás, un enigma que nunca se resuelve y que por ello mismo parece apasionarlo, aunque en algunos momentos se cuelen cambios en el punto de vista poco rigurosos y no pueda evitar cierto sentimentalismo de manual en los tramos finales. Quizá sea el precio a pagar por tomar riesgos y no caer en fórmulas. **Diego Brodersen**

SUPER 8 STORIES

ALEMANIA-ITALIA, 2001, DIRIGIDA POR Emir Kusturica, MUSICA No Smoking Orchestra



Sí, es verdad y no hay más vueltas: *Super 8 Stories* es el *house organ* de No Smoking Orchestra, la banda de Kusturica –menos que discreto guitarrista– que vendió muchas entradas en La Trastienda. No es más que eso: una road movie en blanco & negro y color, con material en video, digital y super 8, es decir, una película casera sobre un grupo de ex yugoslavos descontrolados que concilian el punk con la música de los Balcanes. ¿Qué hay de malo? Se sabe que Kusturica es egocéntrico y hasta algo chantún, acaso una

INSTITUTO DE TECNOLOGÍA ORT N°2

NUEVAS CARRERAS



TÍTULOS OFICIALES

- **Realizador Integral de Cine y Televisión**
- **Productor Integral de Radio**

Convenio con el INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL Paris, France
Convenio con el CENTRE D'ESTUDIS CINEMATOGRAFICS DE CATALUNYA España

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

reencarnación despeinada y desprolija de Kieslowski. Pese a este planteo, me resulta más interesante el cine del bosnio, aun con sus explosivas alegorías, que en ocasiones bordean la banalidad y la cursilería. Pero *Super 8 Stories* es pura música, que a mí me encanta, y las argucias acrobáticas y payasescas de la mayoría de los integrantes también son divertidas y placenteras. Y, por si fuera poco, la banda suena muy bien. Este ejercicio de Kusturica —que debería figurar en una lista ajena a su filmografía, como si se tratara de un recreo o un intervalo feliz— solo se recomienda para los fans de una música ruidosa, climática y regocijante. El resto del mundo, abstenerse. **Gustavo J. Castagna**

SOY YO, EL LADRON

To ja, zrodziej

POLONIA, 2000, DIRIGIDA POR Jacek Bromski, CON Janusz Gajos, Daniel Olbrychski y Jan Urbanski.

Soy yo, el ladrón ganó el premio principal en el último Festival de Mar del Plata. Allí, en el momento de las exhibiciones, pocos

vieron la película. Al estrenarse hace un mes casi nadie se enteró y desapareció rápidamente de cartel. Este magro rédito económico de la película de Bromski me provoca un complejo de inferioridad: integré el comité de selección del festival de marzo y el film fue visto por no más de trescientos espectadores, en Mar del Plata y acá. *Soy yo, el ladrón* es una ácida mirada sobre un país globalizado y una crítica sutil a la globalización de un país capitalizado luego de la perestroika. La visión de Bromski, en ese sentido, no vuela demasiado alto; sin embargo, la levedad que transmiten las imágenes, en medio de una historia donde se entremezclan farsantes, ladrones y personajes desagradables, permite descubrir un universo sin salida, trazado por la ironía (sí, hay un humor poñaco) y el ajuste de cuentas con “el nuevo mundo”. Nadie recordará *Soy yo, el ladrón* dentro de un par de meses pero la película está varios escalones arriba que la mitad de los estrenos de este pobrísimo 2001. **Gustavo J. Castagna**

NI UNA PALABRA

Don't Say a Word

EE.UU., 2001, DIRIGIDA POR Gary Fleder, CON Michael Douglas, Famke Jansen, Brittany Murphy, Sean Bean.

Un thriller sacado del molde de fábrica. Bien narrado aunque un poco extenso, con un guión por momentos bastante preciso y por otros bastante obvio. Dentro de su factura rutinaria, se destacan los aspectos técnicos (buen tratamiento de la imagen basado en una interesante iluminación). Hacia el final se descuida un poco y su resolución es esquemática y algo simplona, desdibujando el perfil de los personajes más interesantes. Al abordar a los personajes desde una óptica menos “emotivista” gana en densidad dramática; por otro lado, al enfatizar tanto la veta trágica, el conflicto se diluye y la historia previa se vuelve excesiva, y deriva en una resolución ñoña y acelerada. Inevitablemente, por esta vía, el thriller industrial va cavando su propia fosa. Ideal sería invertir en guionistas que compensen la falta de imaginación, en vez de poner todas las fichas en el diseño de producción. **Federico Karstulovich**



12 números
de El Amante
por \$ 25

Contáctenos, solicite las colecciones que prefiera y las recibirá en su casa.

Teléfono (54 11) 4326-5090 (de 14 a 20 hs.)

Fax (54 11) 4322-7518

E-mail amantecine@interlink.com.ar

Algunos contenidos de números atrasados en

<http://www.elamante.com/edicionesanteriores/main.shtml>

El Amante necesita ayuda.

DE UNO A DIEZ

LOS ESTRENOS DEL MES SEGUN LOS CRITICOS

	SANTIAGO GARCIA EL AMANTE	MARTIN PEREZ PAGINA 12	JORGE CARNEVALE NOTICIAS	JORGE BELAUNZARAN 3 PUNTOS	MARCELO PANOZZO EL AMANTE	MOIRA SOTO FM LA ISLA	DIEGO LERER CLARIN	GUSTAVO J. CASTAGNA EL AMANTE	MARIA NUÑEZ SIN CORTES	PABLO SCHOLZ CLARIN	
KRAMPACK		9	7	9	8	6	9	8	7		7,9
LA COMEDIA DE LA INOCENCIA		8	5	8	8	8	8	8	9	7	7,7
LOS OTROS	9	8	7	8	9	8	8	5	6	6	7,4
LA HABITACION DEL HIJO			8		7	8	8	5	7	8	7,3
Y TU MAMA TAMBIEN	7	8	6	7		7	7	6	9	5	6,9
EL SECRETO DE UN POETA		7	6	6		8	6			6	6,5
SOY YO, EL LADRON			6	6		7	5	7	8	6	6,4
CHOPPER, RETRATO DE UN ASESINO	2	6	7	8	7		7	6		6	6,1
CORAZON DE CABALLERO	9		4	8		4	6		6	5	6,0
FIESTA DE ANIVERSARIO		6	5	6		7	5		7	6	6,0
SUPER 8 STORIES	3	6		7	4	6	6	6	8	7	5,9
LA PAREJA DEL AÑO	5	6	5	5		4	4	7		5	5,1
NI UNA PALABRA				5			4			5	4,7
DEJALA CORRER		5	3	5	2		4		4	4	3,9
LA MANDOLINA DEL CAPITAN CORELLI	1			1			3		4		2,3

¡SI!

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

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

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

TIPO DE SUSCRIPCION

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

REGALO

- LIBRO MARTIN SCORSESE
- LIBRO WIM WENDERS

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

APELLIDO Y NOMBRE

CALLE

NUMERO

PISO

DPTO.

COD. POSTAL

TELEFONO

CALLE LATERAL 1

CALLE LATERAL 2

LOCALIDAD

PROVINCIA

PAIS

La guerra es una cosa esplendorosa

EL CINE NORTEAMERICANO **EN ARMAS**



Mientras la maquinaria patriótica de Estados Unidos ya puso a Hollywood entre sus engranajes centrales, aquí repasamos algunas de las películas de guerra que, sin ser necesariamente las más importantes, han terminado por arrojar luz sobre conflictos reales o simplemente posibles.

por **DIEGO BRODERSEN**

El pasado 21 de mayo, a bordo de un espectacular portaaviones que hoy, probablemente, se encuentre surcando las aguas del Mar Árabe cargado de misiles de largo alcance, los responsables de la vindicatoria y extrañamente premonitoria *Pearl Harbor* presentaron en sociedad su película. Lo hicieron ante una platea que contaba entre sus miembros a veteranos de guerra que estuvieron directamente involucrados en el ataque japonés a la base norteamericana o bien en su consecuencia directa, el bombardeo de objetivos militares en la ciudad de Tokio. Más de medio siglo antes, en la ficción, Spencer Tracy dictaba lecciones de coraje militar en *Treinta segundos sobre Tokio* (Melvyn LeRoy, 1944) antes de mandar al muerte a un grupo de soldados. En el medio existió Vietnam, la guerra que cambió las modalidades de la guerra y, consecuentemente, las formas en que el cine la venía abordando históricamente.

Salvo honrosas excepciones al paso —*El gran desfile* (King Vidor, 1925) probablemente sea la primera visión transversal y humanitaria de las trincheras— el cine ha sido un elemento funcional a la guerra, por obvias razones logísticas y por el sencillo hecho de que el Primer Arte —el de batallar— es bastante más antiguo que el Séptimo. En consecuencia, y con menor o mayor incidencia del gobierno de turno, los cineastas suelen ponerse a las órdenes del estado de ánimo de la sociedad en los momentos previos, durante y con posterioridad a los conflictos bélicos. Solamente durante el año 1943 Hollywood incluyó en más de la mitad de su producción —bien como eje central, bien como un tema secundario aunque importante dentro de la tra- ▶





El Gran Desfile, de King Vidor, o una mirada a las trincheras excepcionalmente humana

ma- directos mensajes patrióticos destinados a inculcar el valor de la lucha en el frente y en la retaguardia, en la Europa ocupada o en los hogares americanos; su destinatario, una sociedad que pasaba de ver con cierta indiferencia el avance destructivo de la maquinaria nazi sobre gran parte de Europa a considerar a Hitler el principal enemigo del *american way of life*, un gigantesco monstruo... o un molesto insecto a pisotear.

Por supuesto, en Alemania el conglomerado cinematográfico UFA -bajo estricto control estatal- hacía exactamente lo mismo que del otro lado del océano: arengar al pueblo en contra de los *otros*, los enemigos de la estabilidad y la pureza, en intensos dramas bélicos y en las más ligeras de las comedias. Lo mismo sucedía, con diversos matices, en Italia y la Unión Soviética.

A comienzos de la década del 40, los grandes estudios de Hollywood, amenazados en el frente interno por una campaña antimonopolio que pretendía quitarles todos los derechos adquiridos a la fuerza a lo largo de los años y en el frente externo por mercados europeos que cerraban sus puertas con triple cerrojo, adoptaron una posición absolutamente opuesta -pero perfectamente compatible- a la de la maquinaria bélica. Si el país se aprestaba para la guerra, y todos los aspectos de la vida (incluida la cotidiana) adquirirían

un matiz intervencionista, el cine norteamericano se aislaba en sí mismo, se miraba el ombligo como nunca lo había hecho, y exaltaba sus raíces y los valores de su civilidad al límite de la nulidad por el absurdo. No es muy distinto de lo que seguramente comenzará a suceder en breve. Es cierto que ya nadie se preocupa demasiado por los monopolios, el mercado es único y las salas de cine de Afganistán pueden contarse con los dedos de una mano. Pero la necesidad de una uniformidad de ideas, de un consenso en los objetivos a alcanzar (en lo inmediato y a largo plazo, en otras palabras y en el mismo orden, militares y económicos), sigue apareciendo como algo necesario e imperioso. No por nada los alemanes sádicos y los malditos bolcheviques hace rato dejaron de ser una amenaza, reemplazados por "los árabes terroristas", a secas y sin medias tintas -eco cinematográfico del "choque de civilizaciones" que se escucha a toda hora en todos los ámbitos-, idea que se viene apreciando desde hace un tiempo en una buena cantidad de películas sin otra pretensión que *entretener*.

Ante el inminente desembarco de un nuevo ciclo de films norteamericanos que exaltará sin demasiado pudor los valores castrenses y el derecho de la sociedad a defenderse a cualquier costo -signo de los tiempos que comenzaron a correr luego de los atentados

contra las Torres Gemelas y el Pentágono-, este dossier no pretende recorrer la historia del cine bélico en todas sus facetas ni intenta una lista de los mejores films de guerra de todos los tiempos. Es, apenas, una reflexión fragmentaria pero no arbitraria de algunos títulos que, tomando un conflicto real como materia prima o fantaseando con una posible conflagración de cualquier tipo y estatura, ofrecen lecturas interesantes de las explosiones y disparos que los recorren, y que en la mayoría de los casos rebotan en nuestro mundo real. Es por ello que en las mismas páginas conviven el abigarrado Vietnam de Coppola y el alegre desenfreno camuflado de Wayne en *Los boinas verdes*, el disparate de *South Park: La película* y el misticismo de *La delgada línea roja*, la poco comprendida alegoría militar de *Invasión* y los talibanes buenos de *Rambo III*. Respecto de este último largometraje, y como dato anecdótico acerca de los vaivenes de la política internacional, vale citar un par de películas producidas en Estados Unidos bajo exclusivo auspicio del gobierno, en pleno proceso de acercamiento político-militar al gran conglomerado comunista durante las etapas finales de la Segunda Guerra Mundial. *Mission to Moscow* (Michael Curtiz, 1943) y *Song of Russia* (Gregory Ratoff, 1943) mostraban bajo una luz artificiosa los beneficios obtenidos por el proletariado bajo el régimen de Stalin (nótese, por ejemplo, la excelsa manufactura de los cubiertos con los que comen los obreros en la última de ellas). Cuatro años más tarde, en plena histeria anticomunista, esos dos mismos films fueron analizados minuciosamente y encontrados culpables de generar propaganda procomunista, y el guionista del film de Curtiz, Howard Koch, pasó instantáneamente a formar parte de las temibles listas negras del Comité de Actividades Antinorteamericanas. Es que el cine en tiempos de guerra arremete contra la posibilidad de una posición intermedia entre dos extremos en apariencia antagonicos. (Extremos que generalmente, huelga decir, suelen ser demasiado similares entre sí.) En tiempos de paz, en cambio, se puede permitir el lujo de la reflexión y el disenso. Así, la mutilación corporal y la muerte masiva pueden ser el punto de inflexión definitiva de una vida o el pequeño precio a pagar por la Libertad, o un mismo hecho convertirse en disparador de dos visiones absolutamente disímiles. Es la eterna discusión del cine como industria y el cine como arte, aplicada a tiempos difíciles en los cuales vuelven a resurgir con fuerza viejas consignas de destrucción. Es la misma diferencia que existe entre un espejo que, con estilización o sin ella, devuelve un posible reflejo de la imagen que enfrenta y un espejito mágico que devuelve siempre la imagen que se *desea* ver reflejada, un perfecto espejismo. ■

Hawks es seguramente el cineasta más vigoroso de la historia. Sus películas avanzan como un avión de guerra cruzando el océano, pendiente del peligro pero seguro de su misión, haciendo paradas en islas perdidas para cargar combustible, continuar el viaje y encontrar nuevas batallas. Esta metáfora, que describe el cine de Hawks, es también una descripción del argumento de *Air Force* y determina a la vez su visión de la guerra. La película empieza con la tripulación del bombardero Mary Anne viajando desde San Francisco hacia Hawai en la víspera del ataque a Pearl Harbor. La entrada de EE.UU. en la guerra los sorprende en un vuelo de rutina pero rápidamente se ven involucrados en la contienda y deben cruzar el Pacífico hacia Filipinas. Ya no tendrán respiro. *Air Force* casi no tiene escenas de transición; no hay contemplación posible, todo es apuro y tensión. Apenas el personaje de Harry Carey se entera de la muerte de su hijo, suena la alarma anunciando un ataque japonés. La tripulación tampoco tiene tiempo para lamentarse cuando muere el capitán. Lo que no escasea es el humor. La capacidad de Hawks para el retruque verbal permite algunos de los momentos más felices, como la chispeante discusión entre el teniente que adora los aviones caza y el que prefiere los bombarderos. No solo es la es-

cena más divertida sino que también pone en escena dos de los temas fundamentales de la película y tal vez de todo el cine de Hawks: la camaradería y el profesionalismo. Para Hawks la guerra es interesante porque expone a un grupo frente al peligro y el éxito depende de la cohesión del conjunto y la confianza de cada uno en la especialidad del otro. Si el miedo a la muerte no existe o no se manifiesta, no es por un sentimiento de patriotismo que intente negarlo poniendo a la patria por encima de sus propias vidas. Los personajes de *Air Force* se enfrentan en cada batalla con una inconsciencia casi infantil, como si fuera un juego para ver quién mata más japoneses, pero actúan así porque ese es su trabajo y saben que lo hacen bien. Esta película, que tiene grandes similitudes con *Fuimos los sacrificados*, tiene también una gran diferencia: mientras en la de Ford el clima de desolación y derrota no desaparece nunca, *Air Force* termina en un tono triunfalista y festivo, con el grupo partiendo con optimismo hacia una nueva batalla. El hecho de que la película se haya estrenado a comienzos de 1943, muy poco tiempo después de los hechos que narra y aún en plena guerra, debe tener algo que ver. Al fin y al cabo, y a pesar de sus notables méritos, se trata de un film de propaganda. **Juan Villegas**

Imaginen el siguiente escenario: dentro de dos años, se estrena en EE.UU. y en el mundo libre una importante superproducción bélica detallando la misión suicida que logró terminar con la vida de Bin Laden y gran parte de la población afgana. El film estaría basado en hechos reales, pero incluiría una subtrama romántica en la cual uno de los soldados marcha a la guerra dejando atrás a su prometida —una periodista televisiva con contactos en Medio Oriente, por ejemplo—, e incluiría el aporte técnico de especialistas militares que estuvieron involucrados en el conflicto real. Exactamente eso era *Treinta segundos sobre Tokio* en el momento de su estreno, noviembre de 1944, tres años después del bombardeo a Pearl Harbor y nueve meses antes de los destructivos ataques atómicos que acabarían con la vida de 270.000 civiles en Japón. El film narra las peripecias de un grupo de soldados que, como represalia ante Pearl Harbor, debe entrenarse para una excursión aérea a la ciudad de Tokio. Para ello, aprenden a despegar bombarderos B-52 desde un portaaviones, difícil tarea dada la envergadura y peso de los aviones y la breve longitud de la pista de despegue. Luego del raid aéreo, los héroes escapan como pueden —el combustible es escaso— a la China aliada, viven algunas otras peripecias y unos pocos regresan a Estados Unidos. El protagonista lo hace mu-

tilado y en silla de ruedas, pero su mujer lo espera con los brazos abiertos, consciente de que ese miembro desaparecido es un aporte imprescindible para la vida de sus futuros hijos. Estamos ante un claro ejemplo del anacronismo que destaca D'Espósito en su reflexión acerca de *Invasión*, aunque bien podría agregarse que los valores post Vietnam aparecen hoy en día más lejanos que nunca. *Pearl Harbor*, la afrenta cinematográfica del tándem Bay-Bruckheimer, recuperó y dio nuevo lustre a esa exaltación del guerrero joven y bello que no teme a la muerte, poseído por un amor a toda prueba por su patria, visitando más de cincuenta años después algunas situaciones ya vividas en muchos largometrajes propagandísticos en general y en *Treinta segundos...* en particular. En otro estrato, *Tora, Tora, Tora* sobrevive como un intento plausible de aunar las dos posiciones, en el cual la figura del héroe desaparece ante el espectáculo de la muerte, la destrucción y la política. Ver hoy *Treinta segundos sobre Tokio* es volver a un pasado donde la línea entre el bien y el mal estaba firmemente delineada, donde los ideales eran claros y traslúcidos, el enemigo era fácilmente identificable y la guerra era pensada como una aventura romántica y peligrosa. Un pasado que ahora parece volver con renovadas fuerzas, mejores efectos especiales y sonido digital. **Diego Brodersen**



EL BOMBARDEO HEROICO

Air Force

EE.UU., 1943, dirigida por Howard Hawks



TREINTA SEGUNDOS SOBRE TOKIO

Thirty Seconds Over Tokyo

EE.UU., 1944, dirigida por Mervyn LeRoy



JOHN HUSTON WAR STORIES

Reino Unido, 1998, dirigida por Midge Mackenzie

Hacia 1982 Midge Mackenzie –con Philip Leacock en la cámara– entrevista en Puerto Vallarta a un nostálgico John Huston sobre sus documentales de la Segunda Guerra, prohibidos por el Pentágono. El relato de Huston, en tanto cineasta y veterano de guerra, va enhebrando las historias de los excepcionales cortometrajes *The Battle of San Pietro* y *Let There Be Light*. Si el primero, vetado por los altos mandos, fue luego liberado tras obtener el apoyo del general Marshall –quien además ascendió a Huston al grado de mayor–, el restante fue retenido durante 35 años. Intercalando las experiencias del director –quien no oculta su emoción al recordar los pormenores de rodaje y su indignación ante el escándalo castrense– con metraje de los documentales, el cine *de guerra* y el cine *en la guerra* se entremezclan, contaminando procedimientos ficcionales y los testimonios cinematográficos. Las zonas más intensas de *John Huston War Stories* –como suele pasar en la mayoría de los documentales memorables– son aquellas donde la presunta transparencia de la imagen como evidencia cede ante las puntas de ficción que la apuntala. Así, *The Battle of San Pietro* –prohibida por destacar el extraordinario recuento de bajas en el avance de un regimiento en la campaña de Italia– incorporó recursos casi experimentales. Con un equipo de registro sonoro,

algo insólito para ese entonces (Leacock se asombra ante Huston de que hubiera llevado uno al campo de batalla en 1943), el cineasta entrevistó a numerosos soldados, interrogándoles por qué luchaban. Un par de jornadas más tarde, el audio de esas entrevistas acompañaba el embolsar de sus cadáveres para devolverlos a casa. Huston lo admitía: el horror era demasiado, y aceptó el corte de esa secuencia. Pero el conjunto mismo era tan devastador que el ejército, para sostener los ánimos, prefería esconderlo.

Distinto es el caso de *Let There Be Light* (1946), filmado en un centro de rehabilitación psiquiátrica para la neurosis de guerra. Aquí el hospital fue como un verdadero estudio cinematográfico para Huston y su equipo, con un equipo de cámaras comandado por el magistral Stanley Cortez (fotógrafo de *Soberbia* y *La noche del cazador*, entre otras). El documental sigue la evolución de los enfermos (que parecen extraídos del más delirante comando de Sam Fuller, salvo que estos son reales) desde los síntomas más patéticos hasta su recuperación. El ejército lo consideró demasiado tenebroso, y prefirió apoyar una película de ficción sobre el tema, que el viejo Huston no vacila en calificar como “miserable, lamentable e inútil”, mientras juega con su perro en su retiro mexicano. **Eduardo A. Russo**



AVENTURAS EN BIRMANIA

Objective, Burma!

EE.UU., 1945, dirigida por Raoul Walsh

Los primeros cincuenta minutos del film describen los preparativos de un pelotón de paracaidistas para una peligrosa misión: volar una estación de radio japonesa instalada en medio de la jungla birmana. Una vez cumplida la tarea, un avión recogerá a los integrantes del grupo y los llevará de retorno a su base de operaciones. En este tramo la película recorre varios clisés del género, que van desde los temores que muestran algunos de los participantes novatos en la misión, alentados por un jefe comprensivo y paternal (Errol Flynn), hasta la inclusión en el grupo de un periodista liberal y pacifista. La acción llega a feliz término con muy pocas bajas y todo aparece como otra rutinaria misión exitosa del ejército yanqui. Es en ese momento, cuando el pelotón queda abandonado a su suerte y la llegada del avión se convierte en una improbable utopía, que la verdadera película comienza y los noventa minutos siguientes (85 si descontamos los previsibles planos finales) se transforman en una de las miradas más realistas y desencantadas sobre la guerra que se hayan realizado en Hollywood. Rodada en 1945, cuando la contienda entraba en sus últimos estertores, la película está totalmente alejada de la narración enjundiosa y exuberante de otros títulos del realizador de esos años para transformarse en una casi elegíaca reflexión sobre la supervi-

vencia. Es probable que en el resultado final haya influido la participación de algunos futuros *black-listed* como Alvah Bessie, autor del relato original, y Lester Cole, coguionista, ambos con una previsible mirada crítica sobre la contienda, pero es sin duda el tono elegido por Walsh –más cercano al de los films de su última etapa–, totalmente alejado del triunfalismo y la exaltación patriota, lo que le otorga a la película su auténtica dimensión crítica y humana. Walsh construye la puesta en escena con una soberbia utilización del fuera de campo (son breves y escasos los planos que se ven de los japoneses, casi siempre una presencia amenazante y oculta) y del sonido (los constantes ruidos de la selva contribuyen a la sensación de opresión que transmite el film). Asimismo, el director evita mostrar los efectos más crueles de la contienda, como en la escena del soldado agonizante que pide que lo maten, que un Samuel Fuller hubiera filmado en *close up*, mientras Walsh elige un pudoroso plano americano en el que no se ve el rostro de la víctima. Film eminentemente visual, con escasos diálogos y una contenida actuación de Flynn y el resto del soberbio *cast*, en el que es ostensible el desgano con que Walsh rueda los planos finales que apuntan al presumible rescate, es uno de los grandes films del género de todos los tiempos. **Jorge García**

Esta es la única película de Ford ambientada íntegramente en la Segunda Guerra Mundial. Fue filmada en 1945, poco antes de que termine la guerra pero en un momento en el cual ya no quedaban dudas acerca de su desenlace. A pesar de esa circunstancia, dista muchísimo de ser una película eufórica. De hecho, se parece a las películas de guerra solo tangencialmente: las escenas de acción son pocas y un aire de tristeza y melancolía la recorre de punta a punta. Cuenta la historia de un grupo de lanchas torpederas estacionadas en el Pacífico Sur en momentos en que Japón arrasaba las posiciones norteamericanas. Las lanchas solo pueden participar en el combate de forma circunstancial, transportando oficiales o llevando mensajes de un destacamento a otro. La película muestra a la patrulla entre la creciente frustración por no entrar en combate y un aislamiento progresivo, convirtiéndose en un grupo de hombres diezmados, sin provisiones ni esperanzas. El estilo digresivo, poco atado a los convencionalismos narrativos, que Ford fue desarrollando a lo largo de su extensa carrera, tiene en *Fuimos los sacrificados* a uno de sus exponentes más acentuados y felices. La película está constituida por una serie de viñetas: cada una de ellas es una pequeña gran obra pero a la vez forma parte de un todo. Ese resultado final no se parece en nada al cine clásico:

La película de guerra para terminar con todas las películas de guerra. Probablemente el film más odiado, menospreciado y ridiculizado de todos los tiempos. La puesta en escena y el guión presentan muchos errores visibles, lo que dio pie para que se lo castigara con dureza. Pero el verdadero origen de ese desprecio tiene que ver con lo ideológico. Sin embargo, el film logra, sin quererlo, ser el más anti cine bélico de todos los tiempos. Cuando se estrenó *Rescatando al soldado Ryan* se dijo que era la película de guerra para terminar con todas las guerras. Parece un chiste, porque se trata de una justificación de la guerra y tiene un altísimo nivel de nacionalismo. Producida por Spielberg y estrenada al mismo tiempo que *Rescatando...*, en *Pequeños guerreros* hay un personaje que dice: "La Segunda Guerra Mundial es mi guerra favorita". A Joe Dante le bastó una sola frase para terminar con todas las guerras y resumir así la relación del público con las películas bélicas. *Los boinas verdes* hace lo mismo pero utilizando todo su metraje. John Wayne dirige el primer film sobre Vietnam pero lo hace desde la misma posición que la del personaje de *Pequeños guerreros*. Creer que hay una guerra buena que se puede tomar como ideal de guerra es un disparate. Wayne intentó hacer un film desde la mirada

co: no hay una estructura argumental con picos dramáticos ni planteamiento ni resolución de conflictos. En ese sentido, es una película de una sorprendente modernidad. También es sorprendente lo que el film tiene para decir sobre la guerra a pocos días de ganarla: que todo ejército victorioso esconde dentro de sí a un ejército derrotado. La forma maníaca en que los personajes se aferran a sus pequeños rituales, simulando una normalidad imposible, organizando bailes o cenas —una especialidad fordiana—, expone de manera patente la alteración brutal de la vida que implica la guerra, cualquier guerra, incluso la que se gana. La forma que toma la despedida entre Wayne y Donna Reed, un contacto telefónico interrumpido porque los militares se llevan el teléfono que está usando ella, tiene una brutalidad y un dolor que ninguna escena de violencia podría lograr. La muerte, finalmente, también está sacada del campo de batalla y del efecto anestésico de la adrenalina: Ford la ubica en el hospital, enmarcada en una luz estilizada y haciendo establecer a los personajes un contacto directo y personal con la víctima. Es una película tan extraña al género como a los alegatos antibelicistas: es las dos cosas y mucho más, como lo es *La delgada línea roja*, con la cual mantiene una curiosa familiaridad. **Gustavo Noriega**

del cine bélico clásico, pero sin ningún rigor o segundo grado. El mundo había cambiado su visión sobre la guerra y Vietnam iba a cambiar, entre muchísimas otras cosas, la mirada del género bélico. Cuando se estrenó, todo el mundo ya había visto imágenes de esa contienda, a diferencia de lo que ocurrió en las guerras anteriores. *Los boinas verdes* no solo puso en evidencia las intenciones de la película sino que hizo dudar de todas las guerras y de su representación en la pantalla. Con su anticomunismo feroz, su simplificación de los personajes y su trama imposible, la película jugó limpio con los espectadores al mostrarles una guerra falsa pero un cine de propaganda verdadero. El cine bélico podría haber muerto con *Los boinas verdes*, pero no lo hizo, porque los nuevos directores inventaron nuevas formas de mantener el belicismo, el racismo y el nacionalismo en films que, aunque son tanto o más peligrosos que *Los boinas verdes*, ganaron el Oscar o la Palma de Oro en el Festival de Cannes en la década siguiente. ¿Qué habría pasado si *Los boinas verdes* hubiera sido una buena película? Una vez más vale la pena recordar otro film de Spielberg, *Amistad*, donde uno de los abogados dice: "No gana el que tiene la verdad, gana el que cuenta la mejor historia". **Santiago García**



FUIMOS LOS SACRIFICADOS
They Were Expendable
EE.UU., 1947, dirigida por John Ford



LOS BOINAS VERDES
The Green Berets
EE.UU., 1968, dirigida por John Wayne



¿DONDE ESTA EL FRENTE?

Which Way to the Front?

EE.UU., 1970, dirigida por Jerry Lewis

De todos los eventos artísticos de beneficencia realizados en Nueva York durante los últimos días, uno solo vale la pena destacar: el pequeño show en el que Adam Sandler interpreta a un raro cantante de ópera y hace chistes sobre Osama bin Laden y Rudolph Giuliani. Un momento gracioso y terrible, el único destello de riesgo artístico dentro de la pavada generalizada de estos eventos. Javier Porta Fouz dice que Sandler es el comediante del malestar, y tiene razón. Sus películas, sus personajes, el complicado y malinterpretado lugar desde donde hace humor remiten a uno de los grandes genios de la historia del cine: Jerry Lewis. No era fácil hacer películas sobre Vietnam cuando Lewis filmó *¿Dónde está el frente?*, una comedia sobre la guerra que sin duda se refería al aún vedado conflicto. La acción transcurre en la Segunda Guerra Mundial aunque todo indica claramente que se trata del año 1970. A un millonario todopoderoso no lo dejan participar en la contienda; entonces, el hombre, caprichoso y egocéntrico, decide hacer su propia guerra privada, sin valores morales, sin intenciones políticas, sólo para saciar su sed de guerrear. La idea de la guerra surge de la falta de horizontes del personaje. El objetivo es infiltrarse en el ejército nazi y asesinar a Hitler. La confusión de identi-

dades, presente en varios films de Lewis, tiene en este caso una función política: el millonario debe convertirse en un oficial nazi para ganar su guerra. Solo al transformarse en el enemigo puede conseguir su objetivo. Los ejércitos de ambos bandos están formados por una galería de personajes igualmente dementes. El mapa de la guerra que se ve aquí es caótico y absurdo y cualquier cosa puede ocurrir. La escena del búnker de Hitler supera por amplio margen a la gran escena de *El gran dictador*. Pero en 1970 todo el prestigio se lo llevó un film ambientado en Corea, cuyo nombre era *M.A.S.H.* y se trataba de una comedia de guerra burda, torpemente filmada y con muy mal gusto. Su fama es inmerecida. Jerry Lewis no se conformó y su siguiente proyecto fue *The Day the Clown Cried*, sobre un payaso que trabaja para los niños judíos en los campos de exterminio. El cineasta del malestar había llegado demasiado lejos. La película fue terminada pero por problemas legales jamás se estrenó. Esto le costó a Lewis una década de silencio y al cine americano la posibilidad de contar con varias obras de uno de sus mejores y más lúcidos artistas. Cabe preguntarse si algún día Adam Sandler tomará esa posta y se volverá director. Esperemos que así sea. **Santiago García**



APOCALYPSE NOW

EE.UU., 1979, dirigida por Francis Ford Coppola

Apocalypse Now es a las películas sobre Vietnam lo que la saga de *El padrino* a las de gánsters: la fundación de un mito sobre su objeto, que se vuelve fundacional también para el cine. Hay un antes y después de *Apocalypse Now*. Allí, los verdaderos guerreros son los vietnamitas. Cuando el coronel Kurtz lo descubre, más que cambiarse de bando, decide convertirse en su rey, para gozar de los privilegios de un dios en la Tierra. El es el dios mortal de esos hombres superiores. El discurso de Kurtz es indudablemente de derecha, pero su aristocratismo arcaizante es incompatible con el nacionalismo patrioter de la derecha fascista norteamericana. Kurtz ha encontrado en Vietnam el tipo de hombres en el que cree. Por eso quiere volver el tiempo atrás y reiniciar la civilización con ellos. Empezar de cero implica recuperar un terror mítico que solo se supere con la obediencia a un poder despótico. Kurtz deserta de la guerra del Estado norteamericano para iniciar una propia, contra todos los potenciales enemigos de su Estado recién constituido. Pero el discurso de Kurtz sobre la guerra no solo es arcaizante, sino anacrónico. Por eso el Estado guerrero que acaba de fundar queda acéfalo en manos de un asesino profesional. Cuando Willard se le presenta como un soldado,

Kurtz le dice que no, que él es "el mensajero de los dueños de la tienda, que llega con la cuenta". Willard queda al descubierto: es un agente de la CIA, y la guerra para la que combate, una operación de inteligencia. En su travesía río arriba, Willard no ve a otros vietnamitas que no sean sino civiles. A los vietnamitas que pelean la guerra no los ve. Siempre están escondidos en la selva. Recién cuando llegue a Cambodia para encontrar a Kurtz va a reconocer la estatura humana de los vietnamitas, viéndolos como enemigos, es decir, como parte de la humanidad. Durante el viaje, su punto de vista es siempre el de las tropas norteamericanas, que no ven más que la selva desde donde provienen los disparos y las flechas. La guerra, con sus códigos de honor y su idea del enemigo como humano, siempre fue un anacronismo. Ninguna guerra debió parecerse a esa idea. Pero cuando Willard escuche el episodio de los brazos cortados, en el que Kurtz descubre la presunta superioridad vietnamita, sabrá por qué él ha sido preparado para ser su asesino: no porque tenga que hacer desaparecer un anacronismo, sino porque ha visto de frente el rostro de la Gorgona. Lo que Willard comprende es el origen del Estado y que en ese origen está el horror. **Silvia Schwarzböck**

Hombres que se matan al pie de un Cristo sin ojos, así comienza *Más allá de la gloria*, suerte de memorias de guerra de Samuel Fuller; esto es, los recuerdos de su paso por la Segunda Guerra, tamizados por la memoria salvaje y anárquica de Fuller, su desmañada forma de narrar, su despreocupación por cualquier clase de rigor narrativo o histórico. Así, el punto de vista parece ser el del joven Zeb, novel escritor que busca en la guerra materiales para sus ficciones; por momentos salta brevemente a los alemanes, pero siempre sigue fascinado al sargento Possum, un sabio de la guerra que conduce a su tropa con la suavidad de un escuadrón de boy scouts. Possum es Lee Marvin, en uno de sus enormes e inadvertidos trabajos maestros, construido con silencios e inexpresividad. Un hombre que siempre sabe adónde ir, un padre, un patriarca protector, pero implacable como Abraham a la hora de mandar a sus hijos al sacrificio. La película avanza caóticamente, como un ejército sin mando, de Africa a Italia, de Normandía a Alemania, de allí al horror final de los campos de concentración. No hay mandos, sus órdenes llegan por el aire, es solamente el maestro y sus discípulos deambulando por la guerra, desliziándose al compás de una banda sonora que desmiente, con sus disonancias a lo Stockhausen, la serenidad de los

pasos, la facilidad arbitraria de la muerte. Pero en otros momentos estalla el viejo Fuller en todo su salvajismo, en su pagano disfrute de la violencia, un paganismo acotado por imágenes de Cristos omnipresentes, tal vez indiferentes: el propio sargento Possum padece como un Cristo cargando la cruz del cuerpo de un niño judío que muere sobre sus hombros. A una silenciosa batalla por un cañón de gran porte le sigue una fiesta campesina iluminada con tonos brueghelianos. Un tanque de guerra puede ser una improvisada maternidad (¿cómo no reivindicar a Christopher McQuarrie? *Al calor de las armas* remite a Fuller en todo su metraje. ¡Un parto en medio de un tiroteo en un burdel!), y un hospicio el escenario para una reproducción sangrienta de la Última Cena acompañada por los vals de Strauss. Un paciente dispara una ametralladora y grita: “¡Yo no soy loco. Soy cuerdo como ustedes!”. Es mentira, por supuesto, nadie es cuerdo en este mundo en donde desde lo alto de una cruz el Cristo sin ojos observa desde siempre la matanza eterna, escondiendo a su espalda a un demonio nazi. En este mundo absurdo en que la guerra es el orden natural, “la única gloria es sobrevivir” y Cristo y el demonio son los dos hermanos que habitan nuestra alma. **Eduardo Rojas**

Entre los años 1967 y 1968, Oliver Stone formó parte del 25º cuerpo de infantería del ejército norteamericano estacionado en Vietnam. Su condición de veterano le dio un status especial a la hora de hacer su primera película sobre la guerra en Indochina: fue un dato repetido tantas veces como una hablara de la película. Stone eligió, en primer lugar, mostrar el caos, la confusión y el grado infinito de molestia personal provocados por la situación y el lugar. *Pelotón*, en ese sentido, fue la primera representación física de un suceso como la guerra, que seguramente está en el borde de la imposibilidad de ser representado. Y no cualquier guerra, sino una en un país extraño (como las que suele pelear EE.UU.), incomprendible, incómodo, plagado de lluvias, mosquitos, sanguijuelas y unas figuras esquivas y casi invisibles, los vietnamitas, que compensan su falta de rostro —un clásico del cine bélico norteamericano— con su sobreabundante presencia en off. Stone eligió hacer una película casi sin argumento, con personajes a la deriva, y reservando los últimos cuarenta y cinco minutos al desarrollo de una situación desesperante y confusa, con el acoso del Vietcong a una posición insostenible, relatada principalmente a través del sonido. Si hay algo de lo que carece *Pelotón* es de contexto: no hay explicación ni dato

alguno de por qué ni para qué los norteamericanos están en ese laberinto verde. Solo hay imágenes y sonidos de una pesadilla sin explicitar los traumas que la causaron. Lo que Stone agrega a esa experiencia casi puramente física es una metáfora brutalmente simple. El protagonista es el joven soldado Chris Taylor (Charlie Sheen), cuyo relato en off comentando sus sensaciones atraviesa toda la película. El pelotón está marcado por la tensión entre sus dos líderes, los sargentos Elias (Willem Dafoe) y Barnes (Tom Berenger). Tan angelical es Elias (con su nombre bíblico a cuestas) como demoníaco Barnes, quien corona su crueldad asesinando a sangre fría a su rival, que muere con los brazos extendidos, como Jesús en la cruz. La voz de Taylor al final reconoce ser —metafóricamente, claro— hijo de ambos. Lo que significa que el mundo se divide en “nosotros” y “ellos” pero que esa escisión no existe en nuestro origen, somos —el mundo, es decir, los norteamericanos— tanto lo uno como lo otro. Esa mirada maniquea sobre EE.UU. se irá cargando de contenido político en la carrera de Stone, pintando un poder en las sombras a través de sus retratos políticos *JFK* y *Nixon*: ese poder serán esos “ellos”. Lo cual es un corrimiento notable: el enemigo no está afuera, sino adentro, y es parte de la esencia de su mismo país. **Gustavo Noriega**



MÁS ALLÁ DE LA GLORIA
The Big Red One
EE.UU., 1980, dirigida por Samuel Fuller



PELOTÓN
Platoon
EE.UU., 1986, dirigida por Oliver Stone



RAMBO III
EE.UU., 1988, dirigida por Peter Macdonald

La última película de la Guerra Fría se estrenó en 1988 y se llamó *Rambo III*. Sylvester Stallone la escribió y la estelarizó, haciendo el papel del perturbado veterano John Rambo. En términos de recaudación el film no alcanzó el nivel de la segunda parte de la saga, y en el diario *The Washington Post* el crítico Hal Hinson explicó que esto podía deberse al hecho de que “no hay absolutamente nada en este tercer capítulo que no hayamos visto en los anteriores”. Grave error. *Rambo III* se ocupaba de la alianza trabada entre Estados Unidos y Afganistán frente a la Unión Soviética. Y las ramificaciones de aquella sociedad no se podían rastrear en el pasado porque todavía eran cosa del porvenir. *Rambo III* mostraba a un John Rambo retirado, con los músculos alerta y la psique en remojo, haciendo trabajos comunitarios en un convento tailandés. De allí es arrancado por una noticia brutal: su amigo el coronel Trautman (Richard Crenna) fue tomado prisionero por las tropas soviéticas asentadas en Afganistán. Grave error. Para allá se va Rambo, y con la ayuda de un “contacto local” y de un niño soldado (los menores de edad armados están bastante bien vistos en la película), se enfrenta a miles de soviéticos y rescata a Trautman. Y entre el tedio provocado por la interminable lucha de un hombre contra muchos, aparecen pasajes que vale la pena recuperar.

Primero, un diplomático que lo va a buscar a Tailandia le dice a Rambo: “No sé cuánto sepa de Afganistán... Casi nadie puede encontrarlo en el mapa. Pero más de dos millones de civiles, la mayoría de ellos campesinos y sus familias, han sido sistemáticamente asesinados por la fuerza invasora rusa”. Pocos minutos después, en su lugar de cautiverio, el coronel Trautman sostiene el siguiente diálogo con el soviético coronel Zaysen: “Soviético: Ambas partes estamos buscando la paz.

Yanqui: El Kremlin tiene un gran sentido del humor... Hablan de paz pero aquí están exterminando a un pueblo.

Soviético: Obtener la victoria será solo una cuestión de tiempo.

Yanqui: No habrá victoria. Cada día sus tropas pierden terreno frente a esta bandita casi desarmada de luchadores de la libertad. No se puede derrotar a gente así.”

Por último, tras la batalla final, *Rambo III* se cierra con la siguiente leyenda: “Esta película está dedicada al grandioso pueblo de Afganistán”. No hay mucho más que agregar, salvo que es una pena (un grave error, diríase) que en tiempos de guerra se tomen decisiones tan apresuradas: los responsables de los ataques, las respuestas y los contraataques tendrían que ver *Rambo III* antes de pensar siquiera en una nueva acción. **Marcelo Panozzo**



LA DELGADA LINEA ROJA
The Thin Red Line
EE.UU., 1999, dirigida por Terrence Malick

“Esta gran maldad, ¿de dónde viene?, ¿cómo todavía no acabó con el mundo?, ¿de qué semilla, de qué camino partió?, ¿quién hace esto?, ¿quién nos está matando?”, se escucha una voz que continúa preguntando. Durante esos momentos –al final de la toma de la colina frente a los japoneses, el segmento de acción bélica que “estructura” *La delgada línea roja*– no hay sonido ambiente, y la música de Hans Zimmer prosigue su improbable competencia con el impacto (est)ético de las imágenes de Terrence Malick. Lo único que se escucha como ruido del universo del relato –en el que evidentemente hay gritos, lamentos y mucho movimiento– es un disparo que remata a un prisionero. Y ese sonido es tan lacerante que podría considerarse en sí mismo como un manifiesto antibélico.

Pero el tercer largometraje de Malick en veinticinco años no es una película antibélica, ni bélica, y por momentos uno se ve tentado de decir que esta sucesión de horizontes filosóficos y primeros planos ni siquiera es una película. La enorme ambición de estas imágenes y sonidos se propone cuestionar temas como la vida y la muerte, el amor y el odio, el mundo, la naturaleza, la humanidad y otros de similar tenor. Film excéntrico y libre, el estar vaciado de temor al ridículo le permite acceder a lo sublime. Los elementos genéricos

que toma de la tradición bélica (las cartas de amor, el recuerdo de los seres queridos, el enfrentamiento a las decisiones de los superiores, incluso el reparto multiestelar masculino) son subvertidos, embellecidos y nunca envilecidos, para ser vertidos en un, por una vez es justo y correcto decirlo, poema fílmico.

Mientras vivimos en un mundo que, a fuerza de eslóganes y fanfarrias de serialización periodística (ver CNN y la presentación de “Contraataque al terrorismo”), intenta diseccionar la complejidad del mundo y ofrece bestiales simplicidades supuestamente emotivas, *La delgada línea roja* se carga el dolor de la guerra, sus razones y sinrazones, su locura y también su cordura. Lejos de los facilismos pacifistas y más lejos aun del menor atisbo de cinismo, Terrence Malick usa *La delgada línea roja*, que a su vez usa la guerra como tema que ofrece muchas derivas, para cuestionar el modo en que experimentamos nuestras seguridades, el modo en que vivimos nuestros supuestos y la manera en la que creemos que la realidad es eso que estamos convencidos de conocer o desconocer; para el caso es lo mismo, el problema es la asertividad. Tal vez suene muy pero muy ingenuo, pero *La delgada línea roja* devuelve con extrema lucidez intelectual todas las lágrimas que hace brotar cada vez que la vemos. **Javier Porta Fouz**

OTRAS CONTIENDAS

Hagamos la guerra y no el amor

No solo de guerras reales viven las películas de guerra. También hay batallas simbólicas, domésticas, animadas, mediáticas, apócrifas, fantásticas y pueblerinas, y casi todas, a su manera, hablan de una misma obsesión: la búsqueda, demonización y destrucción de un enemigo.

Un ejército extranjero invade un país. Los políticos, cobardes y traidores, se subordinan al invasor. La población se adapta a la tiranía; solo un grupo de jóvenes defensores se marcha a la sierra y organiza la resistencia; hay traiciones, lucha y heroísmo. Los líderes del nuevo maquis surgen naturalmente del combate, son los más duros; "todo lo que no me mata me fortalece", podría ser su lema. ¿Francia ocupada por los nazis? ¿La batalla de Argelia? No, una ficción histórica, una ucronía: el ejército invasor es ruso-cubano, el país invadido, Estados Unidos. La historia no absolvió a Milius. Rusia no existe más, Cuba es casi una ausencia obstinada. Una película anacrónica, alimentada por una protoideología de la que Milius es practicante confeso y orgulloso. "Veo una muchedumbre de hombres semejantes e iguales que giran sin descanso sobre sí mismos para procurarse pequeños y vulgares placeres. Cada uno de ellos retirado aparte y como extraño al destino de todos los demás; sus hijos y sus amigos particulares forman para él toda la especie humana", profetizó hace dos siglos Tocqueville sobre América. De allí el paisaje que ilumina Milius: el mundo exterior como un complot, el Klan y la ley de Lynch, el fantasma de la libertad velando el cadáver de Luther King. La guerra como estado natural del hombre, su madre y escue-

la. De allí *American Psycho*, de allí –un crescendo de sinfonía trágica– Timothy McVeigh gestando la masacre de Oklahoma, y finalmente de allí, profecía autocumplida, llega el 11 de septiembre. Ahora sí el enemigo está entre nosotros, cae del cielo, se esparce como el aliento de la muerte por tubos de ventilación y casillas de correo. Todo ello fue anunciado –sí, me atrevo a decirlo– por Milius en *Red Dawn*. Con su virtud de narrador seco y austero, con su inconsciencia de profeta alucinado. Lo hizo desde el corazón de las tinieblas. Es por eso que, sin saberlo, sin quererlo, Milius se asoma al otro, al enemigo, y comprende al rojo hermano de guerra, confunde su discurso con el propio cuando un lento travelling recorre las rejas del campo de concentración americano mientras los altavoces aleccionan, dicen que su libertad es una mentira, que son convictos del confort y el facilismo. Milius pone en boca del enemigo su pensamiento más profundo. Un llamado a la acción, un romanticismo prostituido. Un fascista que comprende al enemigo, contradicción flagrante. Milius puesto en diálogo con Cozarinsky. *Red Dawn* es la guerra de un hombre solo, un espejo de amor y espanto que anuncia nuevos apocalipsis y rojos amaneceres de inesperada comprensión. **Eduardo Rojas**



LOS JÓVENES DEFENSORES

Red Dawn

EE.UU., 1984, dirigida por John Milius



ALIENS, EL REGRESO

Aliens

EE.UU., 1986, dirigida por James Cameron

En la continuación de *Alien*, Ripley ya no tiene rango militar. Ha estado 57 años hibernando, pero cuando regresa a la Tierra, el tiempo parece no haber pasado. No solo ella no ha envejecido, sino que la Compañía que organizó la misión en el film anterior mantiene su política inescrupulosa y sus empleados leales solo al dinero. El tiempo ha pasado para mal. Los intereses de las compañías dedicadas a la investigación bacteriológica son más importantes que los códigos internos del destinatario final de esas investigaciones. El ejército existe nada más que para garantizar la seguridad del capital. Solo que no lo sabe y actúa en base a un discurso anacrónico, que convierte a sus tropas en carne de cañón profesional. Cuando de lo que se trata —para la Compañía— es de expandir las fronteras de la ciencia para desarrollar armas bacteriológicas, los marines creen ir a rescatar a unos pobres colonos de las garras mismas del mal. El ejército norteamericano (que lo es por idiosincrasia, más allá de que en ese futuro lejano nunca se nombra ningún Estado nacional) mantiene el discurso de Vietnam. Ese discurso ahora sirve para decir lo mismo de entonces, pero en su aplicación invierte el sentido de aquello que combate. Así como antes se combatía contra los comunistas como si fueran el mal en sentido moral, ahora el mal (un mal

completamente amoral) pasa a ser combatido como si tuviera los alcances humanos del mal moral. De ahí el anacronismo. La intervención de los marines en el planeta LV426 se parece a todas las intervenciones norteamericanas en conflictos locales, solo que esta vez el desconocimiento del enemigo, su otredad absoluta, está plenamente justificada. Pero la lección de Vietnam es doble. Por un lado, se fortalece el discurso de la superioridad material sobre el enemigo que adopta la visión imperialista de los conflictos locales. Pero, por el otro, se refuerza la idea de que ese factor es relativo, si la naturaleza del enemigo es más perfecta que la propia. Esa perfección no lo vuelve invencible como individuo, sino como especie. Vista en perspectiva, la otredad de los aliens está más cerca de la del comunismo que de la del islam. La idea de un enemigo suicida es más problemática que la del extraterrestre, aunque guarden sus analogías. La necesidad de los aliens de reproducirse como especie, aunque sea ciega, controla en parte su fuerza destructiva en favor de la autoconservación individual. La subordinación del instinto de supervivencia a las necesidades de la guerra santa convierte a los islamitas en un modelo de enemigo no totalmente asimilable a los estándares del cine bélico, aunque sea en clave de ciencia ficción. **Silvia Schwarzböck**



LA GUERRA DE LOS ROSES

The War of the Roses

EE.UU., 1989, dirigida por Danny De Vito

Por metáfora, el divorcio de Barbara y Oliver se presenta ante la sociedad estadounidense en 1989 (y ante Occidente, por rebote) proponiendo un modo concreto de entender la guerra. En principio, es algo a lo que no hay acceso directo sino mediado, se conoce por el relato de Gavin. Esto implica una dificultad de intelección en los “hechos desnudos”, que hace indispensable la organización (y comentario) de un especialista. Esa guerra ya hecha Historia puede ser utilizada como fábula (G. quiere convencer a un cliente de no divorciarse). Solo en ese presente de paz es posible la comedia, y que todo termine bien (G. disuade al cliente). Por el contrario, el presente de guerra, aunque esta se componga de lo patético y lo absurdo, solo admite un registro grave (los Roses terminan mal). En *La guerra...* hay una tragedia envuelta en una comedia. El carácter trágico supone su inevitabilidad, y aquí aparece una contradicción interesante: aunque como Historia una guerra sirve para evitar que vuelva a ocurrir, en su momento es inevitable. Quienes se enfrentan, por su parte, no son dos desconocidos: toda guerra representa el fin traumático de una relación contractual (el matrimonio) que en algún momento supo funcionar y rendir dividendos. Con una lógica que se muerde la cola, el contrato se justifica a partir de un vínculo no-económico (el amor),

pero el vínculo —a su vez— requería del contrato para ser legítimo (“Si terminamos juntos, este es el día más romántico de mi vida. Si no, soy una puta”, dice Barbara después de la primera vez). De ellos, O. es hegemónico, posee y produce capital económico y simbólico, se rige por el principio de cálculo, mientras que B. es económicamente improductiva y simbólicamente minoritaria, pero vital, enérgica y apasionada. B. y O. son las posiciones que pueden adoptar los Estados transpuestos en subjetividades en el curso de una guerra (que estalla por la voluntad de B. de autonomizarse). Durante todo el conflicto, O. tenderá a la conservación y restablecimiento de la relación, reaccionando con violencia solo cuando las actitudes de B. (irracionales y destructivas) sobrepasen el límite de lo tolerable. Interesante incongruencia de *La guerra de los Roses*: al tiempo que satiriza el consumo, permitiéndose una crítica del capitalismo como modo de funcionamiento interno, lo justifica y convalida en la política exterior. No es más que la contradicción tradicional del Partido Demócrata y de las distintas manifestaciones que la centroizquierda y la centroderecha adoptan en el resto del mundo. Me queda una única duda: ¿de qué araña nos dirán que ha quedado colgada esta vez la relación entre Occidente y Oriente? **Hugo Salas**

Dinamitar las convenciones es la especialidad de la casa en el cine de Joe Dante. Apadrinado por Spielberg, Dante dice cosas que la industria calla y que Spielberg jamás se permitiría. No por casualidad los niños (o no tan niños) son los héroes de sus películas. Personajes que a pura astucia e imaginación resuelven los conflictos que se les presentan, a diferencia de los adultos, que no pueden pensar el mundo de otra manera que cargando con el discurso establecido por las instituciones o la propia (in)moralidad conservadora. En *Matinee*, el tono juguetón no impide plantearse un interrogante perturbador: ¿qué función cumple la ficción cuando el horror de la realidad la supera? “Hacia fines de los años 60, lo que Estados Unidos exportaba con más éxito era paranoia”, reza una hábil frase. Momento paranoico por excelencia, *Matinee* sitúa la acción en medio de la Guerra Fría durante los días en los que se desarrolla la crisis de los misiles en Cuba y, paralelamente, se promociona el estreno de *Mant*, la película de un celebre director clase B (un homenaje a William Castle y sus dispositivos en las salas de proyección) que visita una ciudad del estado de Florida donde se desarrolla el film. *Matinee* es una reflexión sobre el poder catártico del cine en un diálogo deliciosamente autoconsciente entre lo que sucede de este y de aquel lado de la pantalla, homena-

El gobernador de Idaho (Beau Bridges) no quiere que un grupo de niños refugiados paquistaníes (!!) entre a ese estado y cierre las fronteras. Cree en el sueño americano y que solo es posible echando a los extranjeros. Los extranjeros hoy dominan el Capitolio, pero el gobierno federal transa con ellos para lograr votos. A Idaho, un presidente (Phil Hartman) que solo piensa en la reelección y que hace las cosas que le sugiere su asesor de imagen (Lee Marvin) le da un ultimátum de 67,5 horas; no 72, para no superponer probables acciones bélicas con el episodio más importante de una telenovela. Que es parecida a la que vive el gobernador, que embarazó a una cronista (Elizabeth Peña) de algo similar a la CNN, mexicana para más datos. Terroristas vuelan la Estatua de la Libertad; hay ataques al gobernador chicano de Los Angeles y hay mexicanos que demuelen El Alamo. El presidente cita a Eisenhower o Lincoln, pero las citas las escriben chóferes de limusinas, ninguno de ellos estadounidense. Para más datos, los chinos de Rhode Island están de parte de los racistas. Los hindúes también. Y todo se ve a través de los ojos de una cadena de noticias. Esta locura es un film de Joe Dante, especialista en burlarse de las peores tendencias de la sociedad norteamericana por el lado

jeando de paso al género terrorífico y fantástico. Dante arremete de manera breve pero contundente contra las instituciones: la familia americana y su puritanismo religioso, el nacionalismo paranoico del ejército norteamericano y el autoritarismo solapado de la escuela pública.

El cine funciona aquí como la verdadera escuela que devuelve a la realidad la imagen ridícula que esta proyecta, diferenciándose de ella, mecanismo inverso al del flujo televisivo que hace de la homogeneización realidad-representación su principal arma. Con un tono ligero que nunca pierde la seriedad pero tampoco se vuelve solemne, el film deja en claro que el horror es también intolerancia y autoritarismo frente al horror mismo. Y cuando priman esos componentes, nunca tardan en surgir los chivos expiatorios, algo que Dante expresa autoconscientemente centrandose en un mismo personaje al monstruo de *Mant* y al monstruo “social” de nuestra película (un delincuente de poca monta, acaso el “malo” de un film sin malos). El tono ligero no evita la interpelación al espectador: ¿cómo se enfrenta la realidad nuevamente, luego del “escape” ficcional? El cine es otra oportunidad de (re)pensar el mundo de múltiples formas. La duda como un triunfo humano ante la inamovible lógica de lo posible. El cine como su disparador. **Federico Karstulovich**

de la sátira, a veces muy lateralmente (*Gremlins*), a veces no (*Pequeños guerreros*). La guerra en esta película es una cuestión de intereses políticos, una “serie de pequeños incidentes que de pronto salieron de control”, como lo dice el enorme James Earl Jones. Como en *Invasión*, lo que late detrás es la idea de que Estados Unidos es un país grande, pero aún habitado por bárbaros que no han utilizado la tecnología para mejorar como seres humanos, sino solo para exacerbar sus taras. La televisión es el vehículo, con la transformación de las noticias en espectáculo (ahí está Roger Corman para probarlo). Hasta que la guerra llega y la gente se muere de verdad: ahí es una periodista (Joanna Cassidy) la que dice no hay más noticias, se acabó. Pero el circo sigue, porque la muerte por televisión es una parte necesaria del espectáculo. La película tiene buenos chistes, pero es imposible reírse. La historia pasa de la sátira amable a la crueldad motivada por la idiotez. Y allí nada importa. La cara de los periodistas atónitos viendo cómo soldados norteamericanos matan soldados norteamericanos es similar a la que yo vi en una redacción periodística el 11 de septiembre. La diferencia es que Dante pensaba que la guerra declarada era un límite. Hoy vemos que solo es un principio. **Leonardo M. D'Espósito**



MATINEE

Matinee

EE.UU., 1992, dirigida por Joe Dante



LA SEGUNDA GUERRA CIVIL

The Second Civil War

EE.UU., 1997, dirigida por Joe Dante



INVASION

Starship Troopers

EE.UU., 1997, dirigida por Paul Verhoeven

Confieso que cuando vi esta película en el cine la odié porque me parecía un poco fascista. En el televisor pude darme cuenta de que el trabajo de Verhoeven es una de las mejores sátiras de la propaganda política jamás filmadas. Y es necesario explicar que la película se basa en una novela literalmente fascista (*Tropas del espacio*, de Robert Heinlein, un marine frustrado) y Verhoeven la mezcla con una idea que en la novela está latente: Estados Unidos dominó el planeta. Y la visión del mundo que el país tiene está basada en la guerra como motor de la economía. Las actuaciones de madera son excelentes justamente por eso: son los estereotipos que utiliza la propaganda. Que el hecho que desata las decisiones sea la destrucción de Buenos Aires y que los personajes principales sean argentinos no hace más que hacer estallar la idea de la aldea global lograda a fuerza de inyectar imaginario. Al mismo tiempo, Verhoeven destruye con sus propias armas la manera en la que Hollywood representa la guerra como aventura, algo que, desde Vietnam, resulta anacrónico. La violencia que el film resalta es la exaltación del guerrero. Como en otra película holandesa, *Madre Dao*, los mismos procedimientos y las mismas imágenes que sirvieron para exaltar la guerra como realización o como tránsito a la madurez des-

nudan su reverso: que ese hilo fue utilizado como propaganda. De ninguna manera esto invalida las virtudes de films clásicos (*Aventuras en Birmania*, por mencionar uno) que, lejos de sus contextos de producción, hoy se ven como grandes películas, sino que agrega, con mucho humor salvaje y negro, que esas películas fueron también utilizadas como herramientas para que un Estado se hiciera fuerte. Hay muchas cosas interesantes, como la idea de que, en el fondo, todo se trata de imagen (el general que fracasa en la invasión debe irse, por ejemplo; o las madres que alegremente impulsan a sus hijos a pisar cucarachas). Por eso la distancia del televisor hace que la fuerza satírica que justifica la película sea más fácil de percibir, cuando el enorme espectáculo de las batallas se reduce a la ilustración de una publicidad. Vista a la luz de lo que sucedió el 11 de septiembre, la película muestra que para Estados Unidos la anatémización del enemigo es el motor de la guerra, y que la guerra es el verdadero motor de su economía. El verdadero triunfo es la guerra constante, la esperanza del triunfo y, sobre todo, que el enemigo tema. Hoy el miedo se ha desplazado del enemigo al guerrero: en ese movimiento, la película se vuelve, aun más, cruelmente satírica. **Leonardo M. D'Espósito**



SOUTH PARK: LA PELICULA

South Park: Bigger, Longer & Uncut

EE.UU., 1999, dirigida por Trey Parker

Cartones pintados y animados, animación que en una primera mirada parece hecha con poco ánimo. *South Park*, nacida como serie en TV, hace chocar la enorme complejidad de las acciones que se desarrollan en la película con sus efectos de primitivismo visual. Aunque en realidad, puede pensarse como un grado máximo de sofisticación de lo *neat*: líneas simples al extremo, limpias, trazos adjetivables como infantiles –pero lejos de los terremotos de rayas de los niños reales– y a la vez exquisitos. Los sísmos, en *South Park*, se demuestran andando. La primera canción define explícitamente al pueblo de South Park como una muestra de lo que es Estados Unidos. Se dice en esa canción –tipo Disney– que se trata, entre otras cosas, de un país bruto y racista. Luego, supuestamente a partir de una película de unos cómicos canadienses llamados Terrance and Phillip en la que el 105% de los chistes incluyen pedos o insultos, los chicos protagonistas aumentarán su caudal de puteadas, mientras sus madres encontrarán en Terrance y Phillip y, por contacto, en Canadá, la corporización y territorialización de todos los males. En la canción *Blame Canada* se afirma incluso que “de todos modos, ni siquiera son un país de verdad”. Y hablando de corporización de males, *South Park* plantea que Saddam Hussein ya ha

muerto y vive en el infierno y, debido a la guerra que se desata contra Canadá, y por la artillería de sorpresas argumentales del film, el infierno y sus moradores van a tomar la Tierra. Cuando los estadounidenses –cuyo ejército tiene exclusivamente negros integrando los primeros pelotones de infantería– se enteren, gritarán horrorizados, pero solamente porque el contingente incluye al iraquí. Después de una ceremonia televisada previa a la ejecución pública y masiva de Terrance y Phillip como aperitivo antes de comenzar a borrar a Canadá a la faz de la Tierra, en la que aparece dibujada Winona Ryder y dice “War... I mean... uau...”, la guerra y el infierno se desatan. Pero por suerte ni EE.UU. ni el propio infierno tienen un “frente interno” unido. En ambos están los chicos protagonistas: Kyle, Stan y Cartman en el mundo de los vivos y Kenny en el infierno de abajo desarmado, con ayuda del diablo, el infierno guerrero de arriba. *South Park* no solo se ríe y demuele cualquier atisbo de corrección política con chistes sobre minorías y mayorías de todo tipo, sino que además llora a los gritos por un mundo en el que se le llegó a sugerir a la cantante colombiana Shakira que tratara de evitar sus movimientos de danzas árabes al bailar. Un mundo donde los chistes de pedos son considerados peores que reventar gente. **Javier Porta Fouz**



La Videoteca

en **Liberarte**

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

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

Videoclub **El Gatopardo**

Todas las películas que está buscando las encontrará en Videoclub Gatopardo



Piedras 1086, San Telmo
Tel. 4300-5139
Estac. sin cargo.
www.puntocine.com.ar

Venta y alquiler

movicom
La evolución permanente.

Master VIDEOCLUB

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

Av. Rivadavia 4654 Capital
Tel. 4903-7187 E-mail: vcmaster@mastervideoclub.com.ar
Página en internet: www.mastervideoclub.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

- Alquiler de películas in-conseguibles y rarezas, en video y DVD.

L A M B A R E 8 9 7
(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

4 3 2 2 - 7 5 1 8

4 3 2 6 - 5 0 9 0

ANUNCIE EN

EL AMANTE

“México es un país adolescente”

El mexicano es uno de los pocos directores que filman tanto en su país como en Hollywood y son reconocidos en ambos lugares. Pasó por Buenos Aires para presentar *Y tu mamá también*, y habló de sus films anteriores, de la búsqueda de identidad que encierran y de la necesidad de generar un cine latinoamericano despojado de clichés.

por SANTIAGO GARCIA

Muchos se sorprenden al descubrir que el director de *Y tu mamá también* es el mismo que dirigió *La princesita* en Hollywood. Sin embargo, los protagonistas de ambas películas tienen elementos en común. En ambos casos, poseen una vitalidad que se opone a un contexto plagado de muerte.

En los dos casos les cuesta trabajo abrazar el complejo contexto que los rodea. Y de hecho lo sufren antes de poder conciliarse con él o no poder hacerlo, como ocurre en *Y tu mamá también*. Las ambiciones de los personajes muchas veces son más grandes que sus limitaciones. En definitiva, son viajes de búsqueda de identidad. El viaje de *La princesita* es el viaje en busca de la identidad que hace esta niña: dejar de ser la hija de alguien y empezar a ser Sarah. Y en *Y tu mamá también* es la búsqueda de dos adolescentes tratando de descubrir su identidad como adultos. Y por otro lado es la búsqueda de Luisa, quien trata de descubrir su identidad como mujer independiente. En esta película yo siempre dije que el contexto es tan importante como los personajes. México es un país adolescente que está tratando de encontrar su identidad como país adulto y libre. Creo que sigue siendo un país adolescente pero ahora es consciente de esa búsqueda de identidad. El peligro de esa búsqueda es que a veces puedes encontrar cosas para las que no estás preparado. Y hay dos opciones: aceptar que esas cosas forman parte nuestra o crear más-

caras. Por desgracia todos decidimos crear máscaras, no solo los individuos, sino también los países. En el caso de los países de Latinoamérica, se trata de máscaras muy recientes, relacionadas con un pasado muy cercano.

Está búsqueda de identidad y el tema de las máscaras que se inventan están muy relacionados con *Grandes esperanzas*.

Sí, ahí está muy claro.

En *Grandes esperanzas* noté que la primera parte tiene un tono muy cuidado y que la segunda mitad es bastante más desprolija, como acelerada de una manera forzada. ¿Tuvo que ver con el rodaje?

Tuvo que ver con que el guión no estuvo listo, y se improvisaron muchas cosas. Yo estoy orgulloso de *Grandes esperanzas* pero es cierto que fallaron algunas cosas. No logré un todo tal cual quería. Le falta la coherencia que tienen, por ejemplo, *La princesita* o *Y tu mamá también*. Y una parte de eso se debió a la improvisación de algunas cosas.

Lo interesante es que ni *La princesita* ni *Grandes esperanzas* tienen guiones escritos por vos. ¿Hasta qué punto vos y tu hermano Carlos modificaron los guiones originales?

Mucho, muchísimo. No creo en esto de los encargos. Yo soy muy amigo de Fernando Trueba y él dice algo con lo que yo no estoy de acuerdo. El dice que quiere ser un cineasta profesional. Yo no puedo hacer eso, no puedo hacer cine por profesión. Solo puedo hacer el cine que sea mío. Creo que mi película más personal

es *La princesita*. Y considero que de alguna manera *Y tu mamá también* es mi mejor película.

Yo creo que *La princesita* es tu mejor película.

Qué bueno. Es clarísimo que es mi película más personal.

Me alegra mucho que digas eso.

Tú lo entiendes así pero hoy le mencioné a un periodista lo mismo y me dijo:

"Bueno... es un producto de Hollywood...".

Hay muchos críticos perezosos.

No pido que les guste más *La princesita*.

Yo digo que en esencia me siento más conectado con esa película, es con la que más me identifico. Es la que me permite decir: eso soy yo.

Al ver *La princesita* uno piensa inmediatamente en Charles Dickens, de modo que no resultó sorprendente que tu siguiente película fuera *Grandes esperanzas*.

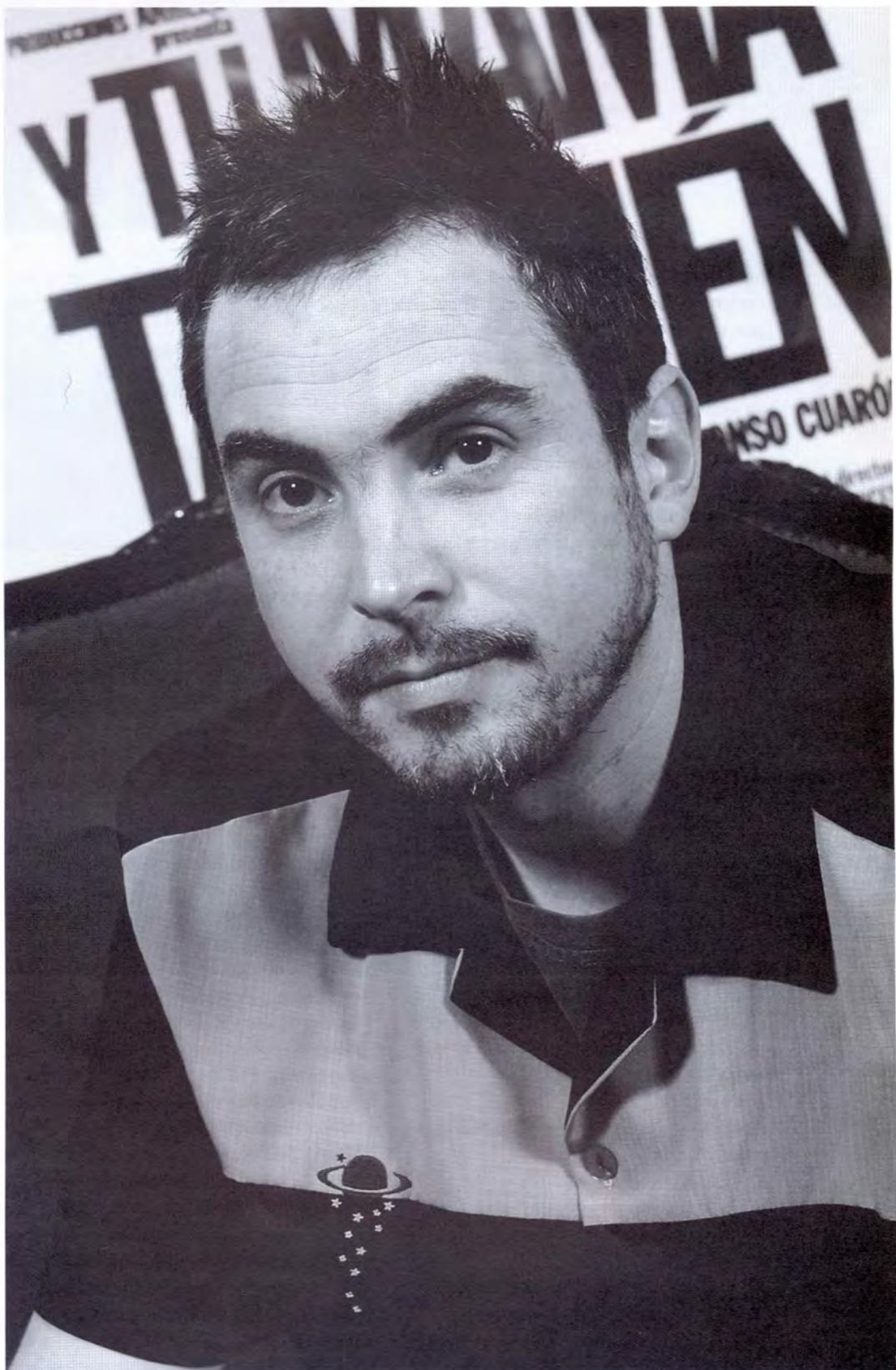
Eso es cierto, pero tampoco resultó demasiado afortunado, aunque al mismo tiempo fue lo que me permitió llegar a *Y tu mamá también*. Con Emmanuel Lubezki, el fotógrafo de todos mis films, al final de *Grandes esperanzas* estábamos bastante hartos de la búsqueda de estilo que llevábamos. Sentíamos que nos estábamos repitiendo y abarrocando en lugar de proponer nuevas cosas. Por eso decidimos que en nuestro siguiente proyecto la mirada ya no iba a ser tan subjetiva como en esas películas sino que iba a ser objetiva y distante, documental, enfocando todo desde afuera y no desde el punto de vista del protagonista, con locaciones reales.

En *Grandes esperanzas* la subjetividad es extrema.

Sin duda lo es.

Una cosa que me preocupó fue el tema de cómo utilizaban el color verde. Hasta ahora funcionaba bien pero se empezaba a notar y tenía miedo de que eso te jugara en contra. Sin embargo, en esta nueva película han reducido bastante la presencia de ese color.

Fuimos conscientes al decidir no buscar colores de manera forzada. Fue un verde accidental el que aparece en *Y tu mamá también*. Pero claro, quizás uno no se da cuenta al elegir una locación más verde que otra. En *La princesita* y *Grandes* ►



Gael García Bernal,
Diego Luna y Maribel
Verdú, los protagonistas
de *Y tu mamá también*



esperanzas había una necesidad de buscar unos universos muy particulares, que respondían a las percepciones de los personajes. Aquí no quisimos inventar universos sino rendirnos al universo ya existente. Creo que las películas te brindan un gran aprendizaje para las siguientes, y lo que más me aportó *Grandes esperanzas* fue mostrarme el error que significaba querer llevar *La princesita* a otro nivel, tratar de repetirme. Y si, luego de *Y tu mamá también*, yo quisiera hacer una película parecida estaría cometiendo un error. Aprendí esa lección: es probable que mi próxima película sea en un gran estudio, nada parecido a lo que he realizado... ciencia ficción. Hay elementos formales y de estilo que quiero tomar de mis experiencias anteriores, pero también quiero mantener el acercamiento más inmediato a los personajes, como en *Y tu mamá también*. Antes quería manipular la actuación y el ritmo con el montaje, y ahora he descubierto que si uno tiene los elementos necesarios, no precisa recurrir a tanto truco fílmico. Puedo dejar que las escenas se desarrollen.

En tu primera película, *Solo con tu pareja*, se nota una influencia de la comedia clásica americana.

Lubitschiana.

Y de otros directores como Howard Hawks o Preston Sturges.

Sí, exactamente.

Pero en *Y tu mamá también* los referentes parecen ser más cercanos en el tiempo y provenientes del cine europeo.

Es curioso, pero Lubitsch hablaba justamente de no cortar las escenas. Si ves una película suya, te das cuenta de que el *timing* está dado dentro de un mismo



plano; lo marcan los actores y la forma en la que Lubitsch los dirige. Pero es cierto, nosotros teníamos como referente películas francesas de los años sesenta. En este film quise de alguna manera retornar a los orígenes. Y no me refiero a la cosa folklórica de volver a filmar mi tierra, ya que eso de las fronteras todavía me cuesta un poco de trabajo entenderlo. Pero sí me refiero a un origen creativo, a filmar la clase de película que hubiera querido hacer cuando empecé a estudiar cine, cuando todavía ignoraba la técnica y la narrativa cinematográficas. Todavía no conocía las reglas. Y al mismo tiempo quería hacer referencia a películas que en aquella época me entusiasmaban muchísimo. *Adiós Filipinas*, por ejemplo.

¿*Adieu Philippine*? Acá se exhibió en el festival de cine de Mar del Plata, dentro de un ciclo dedicado a la Nouvelle Vague.

Es una película olvidada por muchos. Todos hablan de *Sin aliento* pero no recuerdan *Adiós Filipinas*. Una película realizada con una gran libertad, realmente impresionante. Tiene un ritmo muy sabroso, los actores son entrañables. Hay varios elementos de la película en *Y tu mamá también*. La escena en la que Maribel Verdú está bailando frente a la cámara

ra y mirando hacia ella... Eso está sacado directamente de *Adiós Filipinas*. Quisimos ponerla para declarar que esa película era uno de nuestros referentes más importantes. Con mi hermano Carlos, antes de escribir una película siempre ponemos música para encontrar el tono, o nos ponemos a ver películas como marcos de referencia. Un film que tuvimos muy en cuenta fue *Masculino-Femenino* de Godard. El uso de la narración se basa en la que hay en esa película: una narración totalmente objetiva y en tercera persona.

Es interesante que hables de volver al origen, porque *Y tu mamá también* parece, en algún sentido, una ópera prima. Eso de poner todo en una sola película, tratar de decir tantas cosas, filmando como si te enfrentaras por primera vez al cine.

En eso también participó el Chivo, Emmanuel Lubezki, desde la fotografía. Justo antes de esta película él había hecho *La leyenda del jinete sin cabeza*, dirigida por Tim Burton. Y aquí la consigna era romper las reglas. Algo que hace cinco años hubiéramos dicho que no, que era espantoso, que no lo podíamos hacer, aquí era exactamente al revés. Lo veías al Chivo mirando por la cámara y yo le preguntaba: "¿Cómo está, Chivo?". Y él decía: "Está pinchísimo", que quiere decir "feísimo". Y entonces todos preguntaban qué había que cambiar, y él decía que nada, que estaba pinchísima, que había que hacer la toma así. El placer de hacer las cosas como poco profesionalmente.

Me recuerda lo que se cuenta de Buñuel, que le pateaba el trípode a Gabriel Figueroa para arruinarle el encuadre.

Y que no quedara tan bonito... Aquí pasó un poco lo mismo. El Chivo decía: espe-



remos un poco, la luz está demasiado hermosa, vamos a esperar a que se ponga fea un poco. Pero igual buscábamos que tuviera una personalidad propia. Era, sí, como si se tratara de una ópera prima.

Noto que, a diferencia de películas como *Todo el poder* o *La ley de Herodes*, *Y tu mamá también* pinta un retrato de México que supera el ámbito local y resulta universal.

Lo que se ve en la película es muy mexicano, pero los temas que trata son universales. En los festivales de todo el mundo, la gente se acerca para decir lo cercano que le resulta la película. No porque hayan viajado a una playa de México con una española, sino porque emprendieron su propia búsqueda de identidad y eso es lo universal de la película. *La ley de Herodes* a mí me gusta, pero es muy coyuntural, y el tono es farsesco, los personajes no tienen humanidad, no existe el conflicto humano sino la exposición política. Si tú no has vivido la historia mexicana, no te puedes conectar. Es muy importante que el cine latino se mantenga muy específico, pero que al mismo tiempo sus temas sean universales. No solo para que se vea en el extranjero sino

también dentro de los mismos países. **¿Con *Solo con tu pareja* iniciaste algún tipo de cambio dentro del panorama del cine mexicano de ese momento?**

Los personajes eran burgueses y no había ningún complejo con respecto a eso. Creo que una de las limitaciones que se le han impuesto al cine mexicano es que debe ser un cine de denuncia. Y hacer eso es como limitar las artes plásticas mexicanas al muralismo. A mí me parece que el cine de denuncia, como el muralismo, ha tenido una gran importancia. Y es bueno que se busquen nuevas formas de muralismo y nuevas formas de cine de denuncia. Pero además hay muchísimas otras propuestas.

En Europa las películas de denuncia tienen una mejor recepción.

Sí. En Francia una persona se quejó porque la película mostraba una realidad tan compleja como lo es la mexicana, pero no era una película de denuncia. Yo le contesté que era un racista porque estaba limitando a Latinoamérica a los clichés impuestos desde afuera, con una posición paternalista. Esa actitud no brinda a Latinoamérica la oportunidad de hacer

distintos tipos de cine. Lo que sí permitió *Solo con tu pareja* —y es una gran virtud de films posteriores como *Amores perros*— es la liberación del prejuicio de estar obligados a hacer cine de denuncia. No tener tampoco miedo de hacer un cine más pulido técnicamente y refinado y que te digan que quieres ser Hollywood. No tener miedo a hacer un cine entretenido y que te digan que eres superficial. No tener miedo a salir de tu país y que te digan traidor. No tener miedo a tratar conflictos burgueses y que te digan reaccionario. Hay una generación de nuevos cineastas que no le da importancia a toda esa parte ideologizada. Es realmente curioso que al cineasta latinoamericano se le critique cuando trata temas burgueses y que a Michelangelo Antonioni, por ejemplo, no se le haga ese mismo reproche. Es un prejuicio.

El mismo prejuicio lo sufre *La princesita*, una película en la que los críticos y el público no indagan más a fondo porque el lugar común la ubica como un producto infantil realizado en Hollywood.

Sí, es así. Pero en definitiva solo se trata de etiquetas. ▣

canoa productores
presenta

POR PRIMERA VEZ EN BUENOS AIRES

CAT POWER
11 NOV. 20:30hs
EN CONCIERTO



TEATRO
MARGARITA
XIRGU
CHACABUCO 875



Entradas anticipadas en Compakta, Oíd Mortales, El Agujerito, Rock & Freud, en el Teatro y por Ticketek.

Formas de vivir

Pionero del cine independiente, empeñado en sostener una obra tan atravesada por paradojas como consistente en su estilo, Cassavetes sigue siendo nuestro contemporáneo. La edición en video de dos de sus films clave permite revisar los orígenes y la afirmación de un autor cuya influencia no cesa de crecer. **por EDUARDO A. RUSSO**



John Cassavetes dirigiendo *Sombres*, su primera película

SOMBRAS. Si hubo alguna película emblemática de una nueva dimensión para el cine norteamericano a comienzos de los 60 fue esta. Realizada sin contacto alguno con *Sin aliento* de Jean-Luc Godard pero igualmente influyente, distante también de las producciones que para entonces encaraba el New American Cinema, *Sombras* (1959) fue el lanzamiento de una forma alternativa de hacer cine, que a la vez se afirmó como excepcional y se permitió hacer escuela.

John Cassavetes ya era una figura conocida como actor en cine y TV. Debutando en *Taxi* (Gregory Ratoff, 1953), atravesó una carrera que lo hizo participar en casi un centenar de teledramas, grabados en la etapa neoyorquina del medio, antes del surgimiento de la cultura de las series de TV filmadas en Hollywood. Pero también era reconocido en el teatro independiente; su paso a la realización fue a partir de una experiencia originada en el *workshop* teatral que fundó en Nueva York con su amigo Bert Laine en 1956. Allí se reunían actores semiprofesionales con otros aficionados que simplemente pasaban por allí y se unían al taller.

Dejando el proyecto teatral a Laine, Cassavetes resolvió producir *Shadows*, cuya primera forma de existencia había sido escénica, por medios atípicos. Una parte crucial provino de un raro esfuerzo cooperativo. Jean Shepherd, animador del programa radial *Night People*, conocía las representaciones del taller e impresionado, invitó a Cassavetes a su emisión, durante la cual este propuso que los oyentes interesados donaran un dólar cada uno para financiar una película: en una semana, 2.500 dólares dieron el punto de partida a la producción.

Otra buena parte de recursos provino del trabajo televisivo como actor en series de TV (*Alfred Hitchcock presenta*, *Rawhide*, *El virginiano*, entre otras) y en films como *Furia maldita* (Robert Parrish, 1958) comenzando una modalidad que mantendría durante el resto de su carrera: ser actor de películas mainstream para producirse como cineasta independiente (según el manual de supervivencia de Orson Welles). Con los fondos provistos por el trabajo actoral y

adicionales diversos, Cassavetes terminó una primera versión de *Sombras* que duraba una hora y se exhibió en 1958, en tres funciones de medianoche, a una audiencia de un par de miles de personas, con entrada libre. La película fue saludada como una obra maestra por Jonas Mekas y el New American Cinema Group, aunque su formato –acaso más que su lenguaje *free*– fue inaceptable para la distribución comercial. Cassavetes filmó otras escenas adicionales para darle más linealidad narrativa y montó la versión de 85 minutos que finalmente se estrenó en 1961. No se conservan copias de la versión original, que Mekas siempre consideró superior a la que conocemos.

Aunque hoy se aprecia más nítidamente la ruptura en las formas que implicó *Shadows* en su estreno, también la película impactó hacia su estreno en lo temático, como pionera en plantear cuestiones de identidad y conflicto racial en forma no declamativa o moralizante. No está de más recordar algo de su contexto: en agosto de 1959, más o menos la fecha en que se estaba terminando la segunda versión de *Shadows*, un policía le partía la cabeza y arrestaba a Miles Davis en la puerta del Birdland –donde este trabajaba– por ser negro, estar parado allí y no querer circular.

Shadows narra la historia de tres hermanos –dos varones, Hugh (Hugh Hurd) y Ben (Ben Carruthers), y una mujer, Lelia (Lelia Goldoni)– de raza negra, que viven en Manhattan. Hugh, cantante de jazz y el único consciente de su condición de negro, sostiene una identidad que niegan Ben y Lelia, de tez muy clara y que pasan por lo común por ser blancos. Lelia sale con un intelectual, David, aunque en una fiesta conoce a Tony, con quien inicia una relación hasta que este percibe que es mulata y la rechaza. Lelia luego conoce a otro joven negro, Hugh se va de gira y Benny sigue con su trompeta y la vida en la calle. Como será común en Cassavetes, las ficciones no tienen un comienzo y un fin definidos; es como si asistiésemos a un fragmento casual de vidas que desbordan el tramo que nos es dado compartir. Al final del film, un cartel avisa: “El film que usted ha visto es una improvisación”.

Hay cines que se han construido en abierta oposición, aun en un enfrentamiento enconado, con el teatro. El paroxismo de este sistema acaso esté en la filmografía de un Bresson. Otras obras, como las de Welles o la de Renoir, extrajeron lo cinematográfico del roce íntimo con la teatralidad: en esa línea está Cassavetes. Aunque curiosamente se trate de algo del todo ajeno al teatro datado en aquel tiempo. Thierry Jousse ha destacado, acertadamente, que si comparamos a *Sombras* con otras películas de la nueva ola de directores de fines de los 50 surgidos –al igual que Cassavetes– en estrecho contacto con la escena y la televisión neoyorquina, como Arthur Penn o Sidney Lumet, advertimos que se trata de algo radicalmente distinto. *Shadows* es la menos teatral en el sentido de códigos escénicos, de escuelas interpretativas, de tics a la moda o de técnicas del Actors Studio. Allí se jugaba algo más visceral, que llevó a Andrew Sarris, más allá de sus reservas ante lo que juzgaba improvisación excéntrica e ideas estentóreas, a destacar que Cassavetes “establece contacto emocional con su material y transforma a los actores más humildes en seres de carne y hueso”.

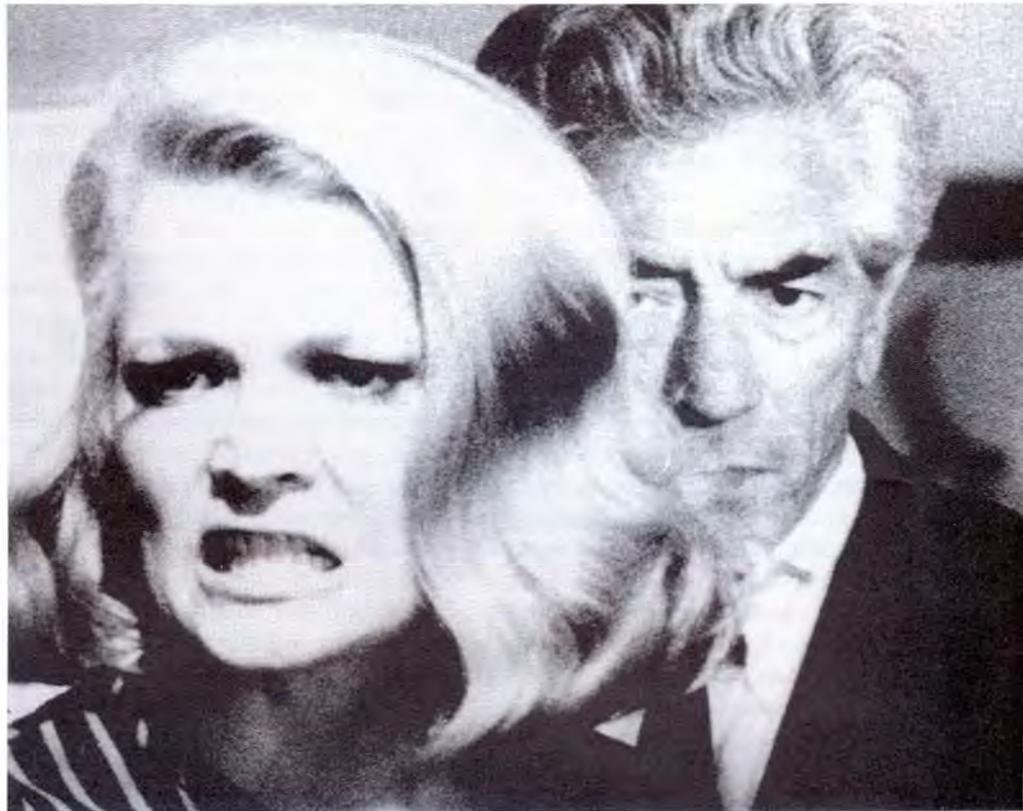
Igualmente, *Sombras* conmueve a cuatro décadas de su estreno. Y nada allí queda fechado. No solo por la vitalidad y la convicción de sus intérpretes, sino por el estilo. El trabajo formal en este Cassavetes inicial es pasmosamente cercano al de algunos de los mayores exponentes del *direct cinema*. Cotejar *Primary* (1960), el do-▶



cumental de Bob Drew sobre las elecciones demócratas que llevaron a la candidatura presidencial de John F. Kennedy, con *Shadows*, revela un insólito aire de familia. Cuerpos, rostros y acciones son semejantes, aunque Cassavetes esté ficcionalizando sobre los avatares de un grupo de hermanos artistas, y Drew documentando la escena política y el enfrentamiento de "hermanos" electorales. Ambas transmiten la misma impresión de *presencia* y de *presente*. Y hasta comparten la misma tipografía en sus títulos.

La cámara registra en *Sombras*, a través de calles, bares o departamentos, acontecimientos cuyo fluir se potencia con la arrolladora música de otro inconformista e inclasificable, Charles Mingus, en su período más rotundo, entre la belleza controlada y la explosión vital. No siempre el jazz encajó adecuadamente en las ficciones norteamericanas; sus formas no suelen avenirse a las imágenes, se resisten a hacerse invisibles y a ser imantadas por lo que recibe el ojo, a menos que los arreglos las edulcoren y las conviertan en un arte subsidiario. En *Shadows* eso no ocurre, porque el cine de Cassavetes posee la musicalidad del jazz, su misma pertenencia a la calle, su misma condición de proceso en tensión entre lo previsto y el evento, la predeterminación y el azar.

ROSTROS. Jonathan Rosenbaum sostuvo alguna vez que así como Picasso tuvo sus períodos azul y rosa, Cassavetes atravesó su período jazz y luego accedió al período Gena Rowlands. Aunque este último comenzó con *A Child Is Waiting*, y se mantuvo hasta ese manifiesto conjunto de amor al cine y al teatro que fue *Opening Night* —con la excepción de *Husbands* y *The Killing of a Chinese Bookie*, en las que está ausente—, el aura Rowlands tiñe de punta a punta una proeza como *Rostros*, tanto como la música de Mingus creaba espacio, multiplicaba las moradas en *Sombras*. Ya en el problemático ciclo hollywoodense de Cassavetes, luego de *Too Late Blues* (1961), la presencia de Gena Rowlands sería algo así como la certificación de una atmósfera cassavetiana. En *A Child Is Waiting* (1963), mientras Burt Lancaster y Judy



El rostro exasperado de los personajes de *Faces*

Garland intentaban aproximarse desde otras galaxias a ese mundo ajeno (que allí buscaba sostener más una ética que una estética, dentro de un estilo acorralado por el deseo de ser deseado por la industria del cine mainstream), Gena Rowlands, como la madre de un niño autista, ya arrimaba lo impredecible.

Rostros fue concebida contra Hollywood en la otra punta del universo del cine, aunque fuera rodada en la misma Costa Oeste. Allí Rowlands ya es una pieza clave en la banda cassavetiana, ensayando sus pasos en una danza al borde de la vida y la muerte. De nuevo aparece esa intimidad entre cine y teatro, pero en un modo primordial, previo a las reglas del juego escénico cultivado. Inestable entre los inestables cines de la modernidad, el de Cassavetes es —apuntaba alguna vez Deleuze en un esfuerzo clasificatorio— un *cine de los cuerpos*. Repasemos el argumento: si la disociación entre cerebro y cuerpo es un rasgo crucial de lo moderno en el cine, algunos directores se orientaron hacia un cine del cerebro (Resnais, Kubrick) mientras que otros intentaron, como Antonioni, examinar esa grieta entre un cerebro moderno y cuerpos desgastados, anquilosados. Cassavetes exploró y llevó a sus límites un cine del cuerpo desahogado, excedido, intoxicado o extenuado por una acción más allá de todo control cerebral. El enigma de su cine está en los cuerpos y no en la psicología. Se trata, en todos los casos, de mantenerlos vivos a toda costa y aun en pleno ejercicio de autodestrucción.

Hay algo de marioneta con los hilos enredados o súbitamente cortados en cada crisis de las criaturas cassavetianas (donde el cineasta, aclaremos, es el más agudo observador y no el marionetista). Y esta película es su manifiesto más acabado.

Faces fue rodada en la propia vivienda de Cassavetes (práctica que repetiría en *Una mujer bajo influencia* y en *Torrentes de amor*). Curiosamente, las locaciones parecen desvanecerse ante la presencia física de esos cuerpos que en ocasiones cambian la acción dramática dirigida por una actividad desenfadada y, acorde al título, el paisaje se concentra en los rostros. Un panorama humano a partir de cada cara, de una intensidad igualable a la que Dreyer consiguió en *La pasión de Juana de Arco*, y con igual desdén por el espacio circundante. Como aquella, *Faces* mueve el piso, hace despegar al espectador del entorno habitual haciendo que el interés se concentre en los abismos de sus soledades. En *EA 99* dedicamos una abundante discusión a este film, y a ella remitimos para revisar algunos rincones de esta exploración visceral, pero aquí agregaremos algo para afirmarlo como caso insólito, aun en un cine absolutamente atípico como el de Cassavetes. Luego del rodaje, las latas de material filmado en 16 mm sumaron casi 150 horas, y llevó dos años en su garaje el proceso de montaje, en medio de una atmósfera incierta y llamativamente caótica.

En *Faces* hay amigos, relaciones casuales, un matrimonio en crisis y casi una muer-



te. Narrar lo que allí pasa revela hasta qué punto cualquier sinopsis de una película de Cassavetes traiciona la experiencia de su cine.

Richard (John Marley) y Freddie (Fred Draper) conocen a Jeannie (Gena Rowlands) en un bar, y en casa de ella siguen una fiesta etílica y descontrolada. Luego Richard va a su casa, pelea con su mujer María (Lynn Carlin) y se va, después de anunciarle su intención de divorciarse. Vuelve a la casa de Jeannie, que está con otros tres personajes, dos hombres y una mujer. María, junto a otras tres amigas, va un bar y conoce a Chet (Seymour Cassel). Lleva a todos a su casa, las amigas se marchan y pasa la noche con el recién conocido. Al día siguiente, ella intenta suicidarse y Chet consigue reanimarla. Richard regresa en ese momento y Chet huye, dejando al matrimonio frente a frente.

La anécdota del film hace crecer una sospecha: en *Faces* –como en todo el cine de Cassavetes, pero aquí al extremo– la dimensión del *acontecimiento* se impone a la intriga narrativa. La ficción se ubica del lado del ritual, incluso del evento inesperado, no consolidando un relato. Un cine de presencias, intensas hasta lo doloroso.

Cuenta su jefe de fotografía, montajista, productor y amigo Al Ruban: "John quería descubrir algo, en el momento preciso del rodaje". No obstante, es conveniente reafirmar en este punto su condición excepcional de cineasta consciente de su estilo y de la revolución de las formas que estaba poniendo en juego. En los últimos años, ante ciertas tendencias juveniles que oscilan entre los espasmos de cámara propiciados por el ya veterano Dogma 95 y la vi-

sión cuasi táctil de las cámaras mini DV, es preciso subrayar la *coherencia* del estilo cassavetiano. En un ensayo reciente (*John Cassavetes: Inventor of Forms*) de su remarkable website *Senses of Cinema*, Adrian Martin ha examinado las constantes estilísticas de su obra de tal manera que desbarata cualquier intento de erigirlo en un promotor de un cine "hágalo como se le ocurra, total da igual". Cassavetes era partidario de una forma de creación tan riesgosa y severa como para alejarse de los caprichos de cualquier "creativo".

Faces fue el momento más *underground* en la trayectoria de alguien que no quiso ser marginal, pero que en ese entonces transitó su ajuste de cuentas luego de un desdichado período en Hollywood. La evolución posterior de Cassavetes retornaría una y otra vez a lo que en su mayor despojamiento estaba allí. Un cine de la búsqueda, de seres frecuentemente autodestructivos, al borde del derrumbe, pero que luchan por mantenerse en pie, o por sostener al otro, como ocurre en su escena central, la de Chet intentando reanimar a una María comatosa. Lo sublime y lo ridículo se hacen inseparables en esa escena donde la performance de Seymour Cassel espanta a fuerza de ilimitada ternura a la muerte inminente. Todo el cine de Cassavetes puede ser visto como una interrogación sobre las máscaras que nos hacen ser humanos en el juego social, y lo que nos deja a la intemperie cuando estas se deslizan y caen. En esa secuencia, el nudo dramático del film y uno de los grandes momentos cassavetianos (gemelo inseparable de la inolvidable reanimación zoológica de una Gena Rowlands catatónica en *Torrentes de*

amor), el film se acerca a aquel *satori*, la súbita iluminación zen que buscó afanosamente la generación *beat*, pero que acaso solo Cassavetes encontró sin buscar. Que en esta escena esté Lynn Carlin –hasta allí ex empleada y flamante despedida de Robert Altman, quien escandalizado ante la elección, advirtió a su amigo que cometía un gravísimo error porque como secretaria era espantosa– no solo habla de esa capacidad de extraer verdad de actores modestos, sino que recentra su cine en esas preguntas que Nicole Brenez (también en la reciente *Senses of Cinema*) plantea como fundamentales en su universo: ¿qué es un cuerpo? ¿Soy dueño de él? ¿Cómo puedo tocar al otro?

En *Rostros*, Richard suele recriminar: "You talk too much!". Muchos maestros del cine han sido notorios por combinar la magnificencia de sus películas con la dificultad de hablar sobre ellas. En algunos, como John Ford, fueron típicos la parquedad y el fastidio ante las preguntas de críticos o simples entrevistadores. Cassavetes iba al otro extremo. Hablaba mucho y era impreciso, decía generalidades y se enredaba como uno de sus personajes, acaso dejando de manifiesto la inadecuación de las palabras para eso que no podría expresar de mejor modo que haciendo cine. Pero alguna vez, ante André Labarthe (para *Cahiers du Cinéma* en 1968), la palabra acudió a la cita y hasta sirvió para título de la entrevista. El cine, para él, era una manera de vivir. En Cassavetes no había una oposición entre arte y vida: el cine era la *forma de vivir* por la que había optado, y aquí estamos ante dos testimonios mayores de su elección. ■

PSICOANÁLISIS Y CINE

El Estudio de las Artes y de los Oficios

Información: tels.: 011 45521017/2378 - cel.: 011 15 4440-9699

http://www.elsestudio-macgraw.com - e-mail: elsestudio@elsestudio-macgraw.com



El arte ataca

Aunque en los reportajes aparece como un predicador/provocador sin brillo, Peña es otra cosa: es el dueño de una galería de personajes de una coherencia, una sensibilidad y una nobleza poco comunes. Pero gracias a nuestra educación morbo-amarillista, suele tomárselo más en serio cuando baja del escenario. **por JUAN VILLEGAS**

El arte de Fernando Peña es una demostración de nobleza estética, vocación de genio y coherencia ideológica. Su enorme capacidad técnica, demostrada en su programa de radio (*El parquímetro*, lunes a viernes de 10 a 14 en FM La Metro 95.1) y en sus espectáculos teatrales, no cae nunca en la mera demostración de virtuosismo sino que es una generosa exposición de humor, ternura e inteligencia. Sin embargo, los medios masivos le han negado con inusual éxito cualquier acercamiento crítico digno. Peña se ha convertido vertiginosamente en un personaje polémico pero casi nadie se ha puesto a reflexionar seriamente en su arte. Pareciera que es más fácil destacar el escándalo y hurgar en lo morboso. Es cierto que el propio Peña suele prestarse a ese juego y que sus apariciones televisivas parecen querer desmentir muchas veces la genialidad del mundo que sus criaturas han conformado. Es que de todos sus personajes el de Fernando Peña es sin duda el menos interesante. Su discurso es demasiado franco, sin matices ni ironía. Es un hombre inteligente y sensible y sus ideas sobre la vida suelen ser las correctas, pero al estar enunciadas directamente desde el mismo creador no tienen la complejidad ni la gracia que le dan los distintos personajes a través de sus distintas humanidades. Cuando Peña habla, parece a veces un predicador o un provocador y la eficacia de su discurso depende mucho de las coincidencias que obtenga en las ideas del que escucha. Es curioso y casi mágico que, mientras su discurso es disperso, su me-

moría suele fallar, sus ideas caen en lugares comunes y su voz es titubeante y sin brillo, cada uno de sus personajes maneja una coherencia sin fallas e improvisa siempre desde lo impredecible pero con una lógica perfecta. Peña habla siempre desde una idea previa que quiere desarrollar y justificar. En cambio, Palito, La Mega, Dick o cualquiera de los otros lo hacen desde sus identidades sociales, culturales y personales y evocan un mundo que excede el de la idea de su creador. En la totalidad de sus discursos y en el entramado de relaciones que cada uno crea con los demás, hay una visión despiadada sobre la mediocridad argentina y sobre la hipocresía del mundo en general, pero no desde la cómoda enunciación de calamidades, la corrección política o la caricatura social. Sus humanidades son anteriores al sentido que quieren provocar; no tienen que explicarse a sí mismos, simplemente son. La Mega no es una parodia de una travesti, es una travesti. Curiosamente, aquellos personajes que más se acercan a la caricatura de trazo grueso son el ama de casa fascista y ultracatólica Delia de Fernández y el político corrupto Porelorti, precisamente aquellos que seguramente están más lejos de la simpatía de su autor. Sus intervenciones pueden resultarnos graciosas, pero nunca nos van a inspirar la ternura que derraman los otros. Sin embargo, aunque Peña sea el personaje menos interesante de Peña, a partir de su declaración de que era HIV positivo su personaje adquirió nuevos matices, más complejos y riesgosos. Por un lado, entró a

funcionar una exhibición casi morbosa que jugueteó hasta límites peligrosos con la cercanía de su propia muerte; y por otro lado, tensó los límites entre lo público, lo privado y lo artístico. Podríamos decir que esta tensión es felizmente la que lo salvó de caer en el patetismo. La elección de hacer un espectáculo de su enfermedad bordea la idea de la exhibición pública de lo privado que utilizan como autopromoción los protagonistas de la farándula, pero Peña la trasciende a través de una puesta en escena que se entronca con cierta tradición del arte conceptual más sofisticado. Es así que por primera vez incorpora a Peña a su ejército artístico y lo hace parte eficaz de su show radial. Por alguna razón, cuando habla de su enfermedad, deja a un lado todas sus criaturas y habla solo desde él, pero ya no para emitir sus opiniones sobre el mundo sino para desarrollar una nueva manifestación estética. Puede que esta no sea su intención y que su personalidad le haya impedido apelar a la discreción y el silencio, por lo que utilizó su propio programa para dar detalles del avance de su tratamiento; o tal vez solo quiso ofrecer un servicio, dar cuenta de una experiencia personal que pueda ayudar a otros. No importa, el hecho es que el evento artístico se produjo. Peña decidió hablar de su enfermedad desde la intimidad del dolor, sin disimular el miedo y la bronca pero recurriendo al humor. Es cierto que a veces esta propuesta cayó en baches de autocompasión, que dejaron escapar disparos de resentimiento y soberbia. Pero en todo caso, más allá de los repro-



ches que desde nuestra comodidad y nuestra buena salud le podemos hacer, resultó una manifestación nueva de su capacidad artística, más radical, menos divertida, más asfixiante, pero definitivamente original y movilizadora.

Sin embargo, para los oyentes del programa los días en que esto sucedió fueron tristes e incompletos, no solo porque fuimos testigos del dolor de un artista que admiramos sino también porque extrañamos a sus personajes. Quiero insistir con la idea de que la gran contribución artística de Peña son sus criaturas. Incluso aquellos que han decidido despreciar el valor de su arte destacan sin embargo su talento para crear e interrelacionar distintos personajes. Les sorprende el virtuosismo de su técnica pero se equivocan al reducir su capacidad a ese don. No se dan cuenta de que la herramienta artística principal de Peña no es su voz sino su mente. La maleabilidad de su garganta es prodigiosa pero es la complejidad del mundo que se desprende de sus

criaturas la que engaña a quienes no saben que es una sola voz la que hace conversar a todas las demás y es esa misma complejidad la que logra que quienes conocemos el truco olvidemos el prodigio y nos entreguemos a la ilusión.

Pero más allá de este olvido o desconocimiento del artificio, las creaciones de Peña piden algo más. El gran riesgo del arte de Peña es un público que no haga el trabajo de reflexión y atención que sus creaciones demandan, un trabajo que no desoiga la ironía y las entrelíneas. De ahí que Dick, el locutor mexicano bisexual y resentido, corte los llamados de oyentes distraídos o insulte hasta la crueldad a algunos espectadores de su espectáculo teatral porque no reaccionan a tiempo. Es una forma de pedir una recepción inteligente y una negación rotunda de la demagogia. Juzgar estos ataques a su público como discriminación o fascismo es un error, es no entender que es un personaje el que habla, que no son agresiones personales, que el

objetivo es destrabar la hipocresía que complica todo y despertar la inteligencia y la vitalidad escondida en la gente. Muchas veces Dick se puede equivocar y ser injusto con alguien que no merece el ataque, pero si esa persona se siente agredida no es culpa de Peña.

Para ir terminando quiero decir que los espectáculos teatrales de Peña fueron ignorados o menospreciados por los críticos especializados, como si se sintieran ofendidos por la incursión exitosa de una figura ajena a su mundo. Fue como decirle, desde el resentimiento más mediocre, "tenés talento, sí, pero volvé a la radio, el teatro te queda grande". Yo vi *Esquizopeña, intimidación rioplatense* en el complejo La Plaza y descubrí que su capacidad artística no se reduce al ámbito radial y que maneja los tiempos y los climas del escenario con humor y emoción, uniendo en una simbiosis perfecta varias tradiciones: el music hall, el café concert, la *stand-up comedy* y el sainete criollo. El desprecio de la crítica por el teatro de Peña parece querer disimular la mediocridad de otras puestas teatrales que son festejadas y aduladas desde las mismas páginas que negaron o minimizaron todos sus espectáculos.

Hubo en otro tiempo y otro lugar un artista enorme que, luego de destacarse en la radio y en el teatro, demostró su talento también en el cine. Se llamaba Orson Welles y también sufrió el resentimiento de los mediocres. Asumiendo los riesgos de esta comparación seguramente exagerada, me pregunto qué pasaría hoy en Argentina si Fernando Peña se convirtiera en director de cine. ¿Aceptaría el mundo del cine que alguien con una personalidad tan avasallante ocupara parte de su espacio? ¿Estaría él en condiciones de tomar por asalto el cine y crear una obra que esté a la altura de su talento? Desde este modesto lugar y desconociendo sus intenciones, me atrevo a decir que sí a esta última pregunta, aun sabiendo que tiene todo para perder y casi nada para ganar, porque es ya mucho lo que ha logrado sin el cine, y que si se atreve a intentarlo lo espera tal vez el éxito pero seguramente encontrará el desprecio, el resentimiento y la envidia. ■

Una cierta felicidad

Vedere Venezia e dopo morire. En realidad no es con Venecia sino con Nápoles la frase, pero todo el mundo dice que hay que conocer Venecia. Habiendo encontrado a lo largo de nuestras vidas dos mil personas que nos dijeron que no podíamos dejar de ir a Venecia, terminamos haciéndoles caso. Claro que ir al Festival de Venecia no es lo mismo que ir a Venecia. Esta frase no es equivalente a decir "Ir al Festival de Cannes no es ir a Cannes". En primer lugar porque el balneario francés figura 538 puestos más abajo que Venecia en el ranking del turismo. Pero, más importante, porque el Festival de Cannes se hace en Cannes y el Festival de Venecia no se hace en Venecia sino en el Lido de Venecia. El detalle, aunque parezca mentira, es desconocido por la mayoría de la gente que va por primera vez al festival, lo que produce situaciones de alta incomodidad como alojarse a dos horas de distancia de las salas de proyección tras una travesía marítima y terrestre que al cabo de los días puede hacerse más que insoportable. El Lido es una isla que queda enfrente del conglomerado de islas que forman la laguna de Venecia, que como todo el mundo sabe es una ciudad única, llena de historia y de misterio, surcada por canales y en la que se anda a pie. El Lido, en cambio, es un balneario de juguete, con relativo glamour y mucho más moderno (pero que tiene su encanto, como ya veremos).

DESEMBARCO. El asunto es que, advertidos de la peligrosa diferencia, aunque sin entenderla del todo, resolvimos que había que pasar un par de días en Venecia y después (si no nos moríamos) mudarnos al Lido cuando empezara el festival. Error:

Nuestro dúo festivalero descubrió que Venecia, más allá del mareo y la mufa que puede provocar a nivel turístico, resulta una experiencia cinematográfica reconfortante, mucho más compleja y vital, menos pomposa y más humana que Cannes. Aquí está el diario veneciano, un clásico del futuro. **por QUINTIN y FLAVIA DE LA FUENTE**

Venecia en el mes de agosto es un lugar imposible a menos que uno vaya al Ritz como Woody Allen o conozca los secretos del lugar, algo lejanísimo para dos turistas primerizos. Así que nuestra experiencia veneciana en el sentido estricto puede resumirse en una llegada tortuosa en la que hay que ir en bote desde el aeropuerto a la Plaza San Marcos, cargar las valijas hasta el hotel bajo el sol de un día de 40 grados, dormir mal por el ruido de las callejuelas (dicen que en Venecia no hay ruido porque no hay autos), comer peor (todo es carísimo y lo menos carísimo es malísimo), circular por románticos canales atestados de gente y de embarcaciones, e intentar conocer las famosas atracciones imperdibles como el Palacio Ducal después de una cola de cuatro cuadras (de nuevo bajo el sol de un día de 40 grados). Así que si quieren saber de Venecia, no nos pregunten. Es cierto que entre japoneses e incomodidades pudimos intuir vagamente que, en otro momento (probablemente en el siglo XIX, cuando los turistas no habían llegado en masa y los dux ya no te quemaban en la hoguera), la ciudad tuvo un encanto único y un misterio inigualable. Así que insolados, mu-

fados y mareados por tanto barco acompañarnos al festival y, de paso, nos ayudan a cargar las valijas.

MUDANZA. Después de esta introducción de mal augurio, déjenos tranquilizarlos diciendo que el Festival de Venecia es una experiencia altamente reconfortante. En primer lugar, porque el subestimado Lido es muy agradable. Ahí sí que no hay ruido, las calles son tranquilas, la gente se desplaza en bicicleta o en prácticos ómnibus, también hay canales (pero en su medida), algunos lugares con trayectoria como el Hotel des Bains en el que transcurre *Muerte en Venecia*, y la estadía es fácil y placentera. Fuera del ajeteo de la laguna, los venecianos son muy agradables, hablan despacio y su italiano es el más cercano al argentino de la península. Además, y en esto posiblemente resida la mayor diferencia con Cannes, el festival funciona en armonía con su entorno. Es amistoso, distendido, cómodo para trabajar y no está lleno de americanos estresados ni de guardias de seguridad hostiles. Hay algo humano, casi sencillo, que contrasta con los forzados oropeles y las fastidiosas ostentaciones de Cannes. Todo esto, sin perder clase



Arriba (de izquierda a derecha): *Reinas por un día*, *Address Unknown* e *HIJOS*. A la derecha, *L'emploi du temps*, de Laurent Cantet. Abajo, *Shojo* y *Fifi Martingalle*



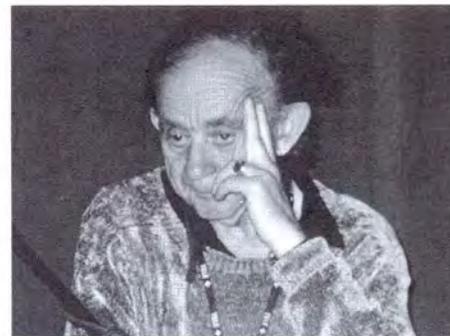
y con un glamour natural, por así decirlo. La vieja imagen de arte y ocio que uno asocia a los viejos festivales internacionales de cine se mantiene en Venecia y, tal vez, en ningún otro lado. Uno siente que es un privilegiado por estar allí sin tener que dejar la vida a cambio como en el fábrego inhumano y casi bestial de Cannes. Frente al rígido, cadavérico e inaccesible Gilles Jacob al que no encontramos nunca durante nuestras cinco incursiones caninas salvo en la famosa escalinata donde saluda con falsedad y amaneramiento a las estrellas de turno, el sonriente director de Venecia, Alberto Barbera, interpreta cabalmente el papel de anfitrión de una fiesta para todos los concurrentes y parece a) un

ser humano y b) alguien que disfruta del evento. A Barbera lo vimos por la calle, y en todas las recepciones a las que asistimos, que fueron del tipo modesto como el cóctel organizado por la embajada argentina y las fiestas coreanas.

COMPETENCIAS. Venecia tiene un problema: el monstruo de Cannes, que ha conquistado no solo el derecho de elección sobre las películas sino también la concurrencia de todos los poderosos de la industria del cine. Venecia no tiene mercado y los pocos negocios se desarrollan en la informalidad y sin demasiada pasión, todo lo contrario de la febril actividad canina. A Venecia le quedan pocos recursos más

allá del innegable atractivo de la estadia. Y el recurso principal es una programación significativa. En los últimos años, antes de que Barbera se hiciera cargo, Venecia estuvo a la deriva y cerca de hundirse (como las islas de la laguna). Barbera llegó desde el festival de Turín para sacar al elefante del pozo. Si bien todavía no lo ha logrado totalmente, los habitués de Venecia diagnostican que la terapia de Barbera es la indicada y que es la esperanza de los italianos de seguir teniendo un festival importante a pesar de que su arte y su cultura están en manos de los muchachos de Berlusconi. Según cuentan, uno de los intentos fallidos de los últimos años (administración Pontecorvo) fue suprimir los premios, lo que sonó a antigüalla principista. Barbera, que también odia los premios, dio este año una prueba de su imaginación: los multiplicó para mejor disolverlos. Ahora no hay solo un León de Oro sino tres: uno para lo que sería la competencia tradicional (que pierde parte de su importancia), otro para la sección Cinema del Presente y un tercero para las óperas primas (los dos últimos con premios importantes en dinero). De ese modo, el festival sale un poco del atolla- ▶

Sociales venecianas, en el sentido de las agujas del reloj: Kim Ki-duk, Frederick Wiseman, Quintín y la delegación argentina, Giorgio Gosetti, el responsable de la Mostra Alberto Barbera y nuestro Juan Villegas



dero que fue evidente en la edición de Cannes de este año: la imposibilidad de armar una competencia en la que el grueso de las películas se aproximara al puñado de films brillantes de los grandes directores que aún quedan (y que son muy pocos). Tener una competencia a la que se le presta atención casi exclusivamente pero está integrada por una veintena de mediocridades es una de las desgracias de casi todos los festivales del mundo. Más si las películas deben ser necesariamente estrenos mundiales, como ocurre en muchos casos. Así que una manera de disimular que la competición mayor tiene poca razón de ser es multiplicarla. Porque en Venecia la competición principal tuvo poca razón de ser. Pero no por causa de una mala elección sino porque no había mucho para elegir. La mejor prueba de este inconveniente es que a las veinte películas que concursaron por el premio mayor hay que agregarles otras veinte fuera de concurso, entre las que figuraban películas de Eric Rohmer, Woody Allen, John Carpenter, Manoel de Oliveira, Steven Spielberg, David Mamet, Youssef Chahine. Dicho de otro modo, la competencia les queda chica a estos directores que no están para arriesgar su prestigio frente a Walter Salles, Mira Nair, Richard Linklater o Alejandro Amenábar. Entre todos los directores de competencia, solo tres (Philippe Garrel, André Téchiné y Ken Loach) son nombres de prestigio pero relativo. De modo que la sección más oficial es una carrera para la segunda línea del cine internacional. Barbera es aun más astuto que esto. La mejor película del festival, entre todas las que compitieron, no estuvo en el concurso mayor sino en el segun-

do: *L'emploi du temps* de Laurent Cantet. En cambio, quedó claro que cualquiera hubiera sido el palmarés de la competencia mayor, habría decepcionado a la mayoría, como así ocurrió.

INCOMPETENCIAS. El film ganador de Mira Nair, *Monsoon Wedding* (muy inferior a *Salaam Bombay* o *Mississippi Masala* para darles una idea), no es una película seria sino una comedia popular india for export, colorinche y turística, de dramaturgia primitiva para consumo internacional masivo (al menos en festivales). Los países premiados aportaron su cuota de exotismo local como parte de ese cine homogeneizado y

pasteurizado que tanto detestamos este año y del que nos ocupamos cada vez que hacemos una nota. Otro de los premiados fue Alfonso Cuarón con *Y tu mamá también*, que ya se estrenó y ha embaucado a algunos críticos locales, incluso en esta revista. Otra joyita en el patio de comidas de Nanni Moretti (presidente del jurado) fue *Hundstage* del austriaco Ulrich Seidl, empeñado en demostrar que la sociedad austriaca es aun peor de lo que la pinta Haneke, pero con el agravante de que las humillaciones que sufren todos los personajes durante el film alcanzan un nivel de realismo que las convierte en humillaciones reales aunque estén dentro de una película. Tam-



Puerto de mi infancia, de Manoel de Oliveira

ENTREVISTA A LUCIANA CASTELLINA

Un lobby benigno



bién hubo una iraní for export, *Secret Ballot* de Babak Payami, producción europea de un diluido clisé con bonita fotografía y personajes estereotipados y tan inverosímiles como un semáforo que aparece en medio del desierto y le sirve al director para ilustrar, una vez más, el mensaje de la película. Pero la verdad es que no hubo suerte tampoco fuera del absurdo palmarés: *Address Unknown* de Kim Ki-duk es menos interesante que *La isla* aunque no menos violenta; *Loin de Tehiné* es agradable y olvidable, *Bully* de Larry Clark gustó solo moderadamente (por su fuerza, si esto quiere decir algo). Y *Waking Life* de Richard Linklater, un film de animación compuesto de viñetas cargadas de un diálogo filosófico algo ingenuo, resultó una película entretenida y original. Hubo cosas peores: *Eden* de Amos Gitai, director israelí que venía en ascenso con la crítica, es un telefilm bobo y didáctico que no merece un festival como Venecia. Un comentario aparte y acaso una revalorización merece *Sauvage innocence* de Philippe Garrel. No sabemos qué pensar de esta película de un director que estimamos. En un momento del film, el protagonista, que es un director de cine que quiere hacer una película contra la droga, consigue un productor que le ofrece dinero a cambio de que transporte droga en una valija. El director (como siempre un alter ego de Garrel) acepta. Es muy difícil aceptar que se pueda hacer un film con esta premisa, que parece autodestruir la película desde adentro y arrojar serias sospechas sobre el estado de salud mental del autor. Pero la mayor decepción del festival fue la del film que, de acuerdo con todos los comentarios previos, estaba destinado al León de Oro. *Abril despedazado* de Wal-

El futuro de la producción y distribución del cine en el mundo es la obsesión de Luciana Castellina, presidente de la Agencia Italia Cine-ma. El epicentro del problema tiene que ver con los acuerdos de la OMC (Organización Mundial de Comercio) que pueden revertir la situación actual e impedir que los Estados protejan sus cines nacionales.

¿Qué pasó en la ronda del GATT en Uruguay en 1994?

Hasta la ronda de Uruguay, el GATT y la OMC habían desregulado o liberalizado el comercio de bienes, las mercancías. Ahora se trataba de los servicios, en particular los del sector audiovisual. Los americanos siempre impulsaron la desregulación, el prohibir a los países fijar cuotas de pantalla u otorgar subsidios para la industria del cine. Los países europeos se opusieron en base a sus propias leyes, que tienden a preservar la diversidad cultural y el pluralismo. Esta discusión culminó en un concepto acuñado por los franceses que se llamó "excepción cultural", aunque, en realidad, no resultó verdaderamente una excepción, ya que aunque su objetivo era llegar a un acuerdo para preservar los productos culturales, se consiguió algo mucho más débil: que no hubiera ningún acuerdo. En su momento, fue considerado una gran victoria, ya que incluso Clinton intervino personalmente para intentar forzar a los dirigentes europeos a renunciar a su postura. Pero ahora se acerca lo que se ha dado en llamar las "Rondas del tercer milenio", que debían comenzar en Seattle, pero la conferencia fue suspendida por las protestas. De todos modos, las conversaciones comenzaron en Ginebra, y en noviembre habrá una cumbre de la OMC que tendrá lugar en Qatar, en los Emiratos Arabes, para mantenerla lo más lejos posible de los disturbios. Allí no se decidirá nada definitivo, pero es un encuentro importante y comenzarán las negociaciones. Allí nosotros sostendremos la posición previa, es decir, la de excluir los servicios audiovisuales de los acuerdos de liberalización. Pero esto es complicado. Porque, en primer lugar, ¿de qué servicios estamos hablando? Es interesante notar que en el 94, en las miles de páginas de los acuerdos, no figura la palabra "internet". Hay una gran discusión sobre estas nuevas tecnologías. Los europeos quieren mantener su posición, pero nosotros pensamos que la situación actual de incertidumbre es peligrosa y se la debe reemplazar por una norma especial para la cultura. Pero el problema es que si esto se hace dentro de la OMC, que es una organización de comercio y no tiene por qué tener una definición sobre

la cultura, lo harán a su manera, lo que representa un nuevo peligro. Entonces, queremos que la UNESCO o la Convención por el Medio Ambiente o algún organismo de esa naturaleza sea el que establezca la excepción cultural, que diga que cada país tiene el derecho de hacer lo que mejor le parezca para preservar su identidad cultural, que sea un tema como la protección del medio ambiente o los derechos humanos. Pero los americanos actúan en todas partes. Por ejemplo, en Europa del Este hubo una tremenda presión americana sobre los países que querían incorporarse a la Unión Europea, como Hungría o la República Checa. Les dijeron que si querían créditos americanos no debían sostener la posición europea actual con respecto al cine cuando se incorporaran a la UE. Y esto puede pasar en el resto del mundo.

¿A quiénes se refiere cuando dice "nosotros"?

Me refiero a las redes que se ocupan del tema y que empiezan a trabajar en conjunto. Por ejemplo, los productores italianos, pero también los británicos, que tradicionalmente se alineaban con los americanos, pero ahora estudiaron la situación y vieron que corre peligro su industria cinematográfica. Hay otra red que no es solo audiovisual sino que incluye a la música —entre otras disciplinas—, que es la Red Internacional por la Diversidad Cultural, que tiene su base en Canadá. Hay otra similar en Valencia e incluso la UNESCO trabaja en esto.

Son un lobby...

Sí, no le tenemos miedo a la palabra. No somos parte de los gobiernos, en los que no confiamos demasiado porque cuando se sientan a negociar, son bien capaces de olvidarse de la cultura si les dan una ventaja en la agricultura. Entonces se trata de presionar a esos gobiernos, del modo en que lo hacen los otros lobbies, como ocurre con la MPAA (Motion Pictures American Association), que es parte de las delegaciones americanas. Pero nosotros no tenemos una MPAA en Europa ni en otras partes y tenemos que defendernos de algún modo. Y el objetivo es crear una presión equivalente. Para que a la hora de las negociaciones, que son secretas, no se firme algo terrible y después sea demasiado tarde.

¿Qué ocurre en América Latina?

La situación es débil: si bien algunos países se oponen a la liberalización, no hay una posición firme en común y la deuda externa los coloca en una posición muy débil frente a las presiones. Pero estamos empezando a trabajar en conjunto con directores y productores de los distintos países para llegar a un acuerdo y que la situación sea haga pública.

El cine argentino que fue a Venecia (desde arriba): *Sábado, Vagón fumador* y *El descanso*



ter Salles venía precedido por un rumor de excelencia que ahora resulta interesante saber de dónde provino. Lo cierto es que esta película basada en un relato del escritor albanés Ismail Kadaré es un verdadero desastre. Ambientada en el *sertão* brasileño en 1910, recurre a los peores efectos del cine de calidad, como una fotografía ampulosa y actuaciones declamatorias al servicio de un pintoresquismo que creíamos superado en el cine latinoamericano. Más aún, cuando Salles, que sabe narrar, cuenta una historia sin el menor interés, chata y solemne como una representación escolar. La proyección en la función de prensa produjo una sensación de asombro y desconcierto con pocos antecedentes.

MAESTROS. Pero la verdadera vida del festival estuvo fuera de la competencia mayor. Si uno hace abstracción de ella, el conjunto de las películas elegidas en las diversas secciones produce una sensación de solidez, atractivo y brillo. Desde el Cinema del Presente hasta la Semana de la Crítica, desde las retrospectivas hasta Nuevos Territorios, relucían la amplitud y la sofisticación del universo filmico del festival. Prácticamente, cada película era motivo de curiosidad e interés y, en muchos casos, de sorpresas altamente estimulantes. Este panorama, unido al bienestar general de la estadia en el Lido, nos produjo un estado cercano a la ensoñación cinéfila. Para dar un ejemplo, había una retrospectiva de Guy Debord, el misterioso intelectual francés autor de *La sociedad del espectáculo*. Y, al mismo tiempo, para no salir de Francia se proyectaba *La inglesa* y *el duque* de Rohmer (tal vez para compensar desde la derecha), una película

única, para rever con avidez y discutir hasta el cansancio. Para dar otro ejemplo de opulencia cinematográfica, basta pasar revista a algunos documentales: *Domestic Violence*, la última de Frederick Wiseman; la increíble película sobre los Straub de Pedro Costa; *Puerto de mi infancia*, el ensayo de Manoel de Oliveira sobre su juventud en Oporto; el poético *Elegía de un viaje* de Alexander Sokurov; el abrumador cortometraje *En público* de Jia Zhangke; el alucinante testimonio *El juez y el historiador* de Jean-Louis Comolli sobre la odisea de Adriano Sofri; películas sobre Pasolini, Antonioni, Ford y Hitchcock. Había también una retrospectiva del legendario polaco Andrzej Munk (su colega Skolimowski presentó una exposición de su obra pictórica) y dos programas dedicados a las últimas obras del experimentalista americano Stan Brackage que nos dejaron alucinados por la belleza de sus indescifrables estructuras, que conforman la alternativa interesante al videoclip. Y así siguiendo hasta demostrar que en estos territorios alejados del mainstream artístico, Venecia es ampliamente superior a Cannes, estancado en el culto de la novedad con posibilidades comerciales.

ASPIRANTES. Pero también hubo novedades estimulantes, empezando por *L'emploi du temps*, donde Cantet demuestra, después de *Recursos humanos*, que ya tiene la estatura de un maestro y que su cine descubre territorios inexplorados y apasionantes. Hubo otras películas francesas destacadas de directores jóvenes: *Un moment de bonheur* de Antoine Santana, mosaico temporal de un día romántico y casi trágico en el campo francés, donde también ocurre



Le soufflé, ópera prima en blanco y negro de Damien Odoul, obra de una gran vitalidad sobre un adolescente desquiciado. Y una comedia muy inteligente, *Reinas por un día* de Marion Vernoux, en el estilo de *El gusto de los otros*, pero en versión decente. Otra directora francesa, Catherine Breillat, presentó *Brève traversée*, divertido interludio entre un adolescente y una treintañera donde, como siempre, el sexo alterna con la parrafada filosófica. El veterano Jacques Rozier, el director secreto de la Nouvelle Vague, reapareció con *Fifi Martingalle*, una historia que transcurre en el teatro que nos divirtió horrores aunque fuimos casi los únicos en disfrutarla. Otro

El C.I.C en Canal (á)

Historias y anécdotas de nuestro cine contadas por sus protagonistas

ENCUENTROS de Cine

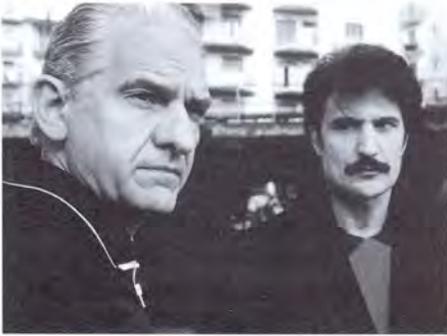
Idea y Producción general
Marcelo Trotta - Vivian Imar

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

encuentrosdecine@cinecic.com.ar

Todos los
Jueves 20.00 hs.
y Domingos 14.00 hs.

www.cinecic.com.ar



Dos películas italianas (*L'uomo in più* y *Tornando a casa*) y una rareza de Richard Linklater, la animada *Waking Life*



que no tuvo mucho éxito salvo con *El Amante* fue Werner Herzog con *Invencible*, sobre un forzado judío en la Alemania de preguerra. Los críticos serios huían desparvoridos y tildaban al director de gagá, aunque Juan Villegas dice que el tipo está hecho un pibe (no por la película). Una verdadera rareza fue la de Spike Lee, *A Huey P Newton Story*, versión del monólogo teatral de Roger Guenveur Smith sobre un famoso líder de las panteras negras.

Los italianos, por su parte, parecen confirmar los rumores de que algo está pasando por fuera de Moretti y las bufonadas habituales. Dos óperas primas de directores napolitanos parecen indicar la presencia de una nueva generación, muy difícil de descubrir pero con una presencia creciente. *Tornando a casa* de Vincenzo Marra es una historia de pescadores mientras que *L'uomo in più* de Paolo Sorrentino es una historia de perdedores.

De todos modos, las óperas primas más festejadas fueron *Pan y leche* del esloveno Jan Cvitkovic (a los eslovenos, igual que a los austríacos, no les va tan mal en la vida, pero su cine es una especie de lamentación por los destinos de su patria) y *Seafood* de Zhu Wen, película de Hong Kong sobre una

prostituta suicida y un policía que come mariscos (una típica película deslumbracricos por su sordidez elegante). Nosotros preferimos *Adolescente* del japonés Eiji Okuda, que recuerda un poco a Imamura por el vitalismo y el ambiente de barrio y también a Oshima por la intensidad sexual (no es para tanto, tampoco). También una agradable película rusa de Serguei Bodrov Jr., hijo del viejo Bodrov, también director pero más pesado, que es una especie de road movie que cuenta la historia de dos mediohermanas (la película se llama *Hermanas*) que escapan de los gánsters. O *Brother* de Yan Yan Mak, para seguir con la familia y las road movies, pero esta vez en China continental, en una parte que no suele aparecer en el cine y que nos cuesta precisar dónde puede llegar a quedar pero que se parece a la pampa con gauchos y todo.

CHISME. Un párrafo para la película-chisme del festival: *Agua y sal* de Teresa Villaverde. Resulta que la portuguesa Villaverde, una mujer muy seductora que estuvo en el primer festival de Buenos Aires con *Los mutantes*, estaba casada con un tal Jon Jost, cineasta americano de cierta fama como creador experimental y gran artista. A este

también lo conocimos hace cuatro años en Rotterdam, y nos resultó el pelmazo más grande que hayamos tenido el gusto de encontrar en mucho tiempo. La cosa tenía que terminar mal y terminó peor. El matrimonio tuvo una hija y, cuando se separaron, empezó la batalla por la custodia. Jost acusó en los tribunales a Villaverde de secuestrar a la niña. Pero no solo eso, su red de amigos se dedicó a llamar a Venecia para decir que no exhibieran el film, que se trata, en parte (porque después se pone aburrido), del divorcio y secuestro por parte del padre de la hija de una pareja separada. Barbera no cedió a las presiones y programó la película. Pero luego, imitando a la ficción, Jon Jost dio un paso en falso y secuestró a su hija de verdad (esto ocurría mientras el film se exhibía en Venecia) y terminó con la captura recomendada por Interpol. No tenemos noticias frescas sobre el caso.

ARGENTINOS. Por último, ocupémonos del cine argentino que tuvo una presencia destacada en Venecia. En parte, gracias a Giorgio Gosetti y la Agenzia Italia Cinema, que otorgó un premio en el Festival de Buenos Aires a *El descanso* de Rosell-Tambornino-Moreno y al cortometraje *Violeta* de Nicolás Alvarez. El premio consistía justamente en el viaje de las películas y los directores a Venecia. Gracias a la feliz iniciativa, tuvimos que hablar en público, asistir a cócteles varios organizados por el movedizo doble agente Franco Bronzini (atención, si ven a Benigni por la calle no es Benigni sino Bronzini). Entre las celebridades locales presentes en el debate se contaron Pino Solanas, Cecilia Roth (miembro del jurado principal), Marco Bechis y la bullanguera delegación argentina. Fue divertido participar en esta excursión que coincidió con un gran interés del festival en la nueva camada de directores. Así fue como en distintas secciones se exhibieron *Sábado* de Juan Villegas (ver número anterior), *Vagón fumador* de Verónica Chen y *Los porfiados* de Mariano Torres Manzur. En su crónica de lo ocurrido, Villegas menciona el hecho de que lo miramos con orgullo cuando saludaba al público desde el palco oficial y es verdad. Fue una gran satisfacción asistir a ese inolvidable momento veneciano. ■



FESTIVAL DE **RIO DE JANEIRO**

La vida es una caja de Garotos

Nuestro enviado sostiene que el entusiasmo que un festival de cine puede provocar queda muy debilitado ante la perpetua sorpresa que proporciona esa escenografía divina y decadente llamada Río de Janeiro. De cualquier manera, tras cinco días de visita fue capaz de rescatar cinco muy buenas películas, lo que da un promedio nada desdeñable, ¿o no? **por MARCELO PANOZZO**

No voy a extenderme demasiado en la cuestión que sigue, a pesar de considerarla más o menos importante. Baste decir que nunca antes había ido a Río de Janeiro. Nunca antes había ido a Brasil, siquiera, preso de una aversión que con el paso del tiempo empecé a reconocer mejor y que en Río tuvo una confirmación cabal. Ahí fue que, hace apenas semanas, terminé de darme cuenta de que mi problema nunca fue Brasil en sí mismo, sino esos argentinos re-brasileños de intensidad estival, con la palabra "descontrol" a flor de labios, que son langas del falso *tudobenismo* y también fanáticos locos de ese cantante que se llama Caetano. Así las cosas, llegar a Río y estar en Río fue una experiencia extraordinaria por varias razones que al parecer eran incontestables y mundialmente famosas y que yo, por culpa de mi malformada fobia, había ignorado olímpicamente. Haber motorizado semejante dispositivo de negación me obliga ahora a ser obvio hasta la vergüenza y decir en voz bien alta que sí, señores, Río es una ciudad maravillosa. Y además tiene un fes-

tival de cine. Un festival grande y disperso, imposible de abarcar (como la ciudad misma), con muchas películas y no tanto concepto, pero con una voluntad de llenar la ciudad de cine que resultó tan indiscutible y emocionante como, por momentos, imperfecta y agobiante. Quizá porque la misma ciudad distrae y mucho, atrapa, impresiona y altera cualquier presupuesto, o quizá porque estuve allí sólo cinco días, el Festival de Río BR 2001 (así se llama, y el BR corresponde a la petrolera nacional, principal patrocinadora del evento) me dio la sensación de ser básicamente una gran muestra. A esta percepción contribuye sin duda el hecho de que no sea un festival con competencia oficial, un festival que para llegar a la cifra de casi 300 films tuvo que amontonar mucho bueno con mucho malo, disponer una red de cines insólita (los viajes entre una sala y otra iban de 5 minutos a pie a 50 minutos en auto) y pagar el precio del acopio con numerosas funciones suspendidas y/o reprogramadas por culpa de películas que no llegaban.



R-Xmas, Hedwig and the Angry Inch, Millennium Mambo, No Such Thing y Ghost World

Pero procurando estar a tono con la belleza incomparable de la ciudad y con la altísima cordialidad de la organización, y por tratarse, básicamente, de los films que más me interesaron, voy a tomar solo una película por cada día que estuve allí, *dream team* para solitarios formado por: *R-Xmas*, *No Such Thing*, *Ghost World*, *Millennium Mambo* y *Hedwig and the Angry Inch*. Hubo, claro, mucho más cine destacable (*La inglesa y el duque*, de Eric Rohmer; el Godard de *Elogio del amor*; *Trouble Every Day*, de Claire Denis; *Battle Royale*, de Kinji Fukuassu, entre otras), pero Río mostró también un errático panorama de nuevo cine brasileño, poco cine latinoamericano (y no precisamente el mejor) y una variedad de títulos japoneses, franceses y alemanes que sirvió para comprobar que la declamada vitalidad de dichas cinematografías dista mucho de ser un postulado incuestionable.

Sin aplicar demasiada arbitrariedad, es posible encontrar un eje común para las cinco elegidas, películas que, aun abordando cuestiones bien diversas, operan como variaciones sobre un mismo tema: la soledad. Vale la pena comenzar por *R-Xmas*, porque el tipo de aislamiento que padecen sus personajes tiene características políticas que desafían las normas del momento. *R-Xmas* fue dirigida por Abel Ferrara y, por involucrar como cuestiones centrales al tráfico de drogas, la institución familiar y la corrupción policial, podría decirse que se trata de un "grandes éxitos" del director, solo que en versión *unplugged*: sin mañas, sin adornos y dejando de lado el esnobismo y el sensacionalismo que ahuecaron parte de su obra. *R-Xmas* es cine de época pero de nuestra época: está situada en la Nueva York de 1993 y cuenta la historia de un narcotraficante dominicano que es secuestrado, y la insólita relación que su esposa traba con uno de sus captores a fin de poder liberarlo. Lenta pero sagazmente, a través de un relato casi clásico, Ferrara va quitando capa tras capa de apariencias hasta llegar a un núcleo durísimo en el que queda bien en claro que ya no es posible dividir al mundo en buenos y malos.

Otro que regresa con las obsesiones intactas pero en un formato fuera de lo común es el Hal Hartley de *No Such Thing*, extrañísima

relectura de *La bella y la bestia* protagonizada por la bella Sarah Pooley y la bestia Robert Burke. Ella es periodista-patito feo en un medio sensacionalista de una Nueva York proféticamente aguijoneada por atentados terroristas y él es un monstruo (un monstruo real: como un lagarto de *V-Invasión extraterrestre* pero con peluca y traje de marinero del siglo XVIII) que es llevado hasta allí desde Islandia (cosas de la coproducción, al parecer) tras masacrar a un equipo televisivo que intentó hacer un documental sobre su persona. Si bien tiene algunos momentos de sátira tirando a gruesos (la editora periodística malvada de Helen Mirren), la película es encantadora por lo absurdo del planteo: ¿*Bella & Bestia*? Sí, pero hasta las últimas consecuencias, poniendo puentes inestables entre ambos mundos y sin miedo al ridículo.

Ghost World presenta una alianza de muy alto nivel: el director de *Crumb*, Terry Zwigoff, de regreso al cómic pero en el terreno de la ficción, adaptando uno de los extraordinarios cuentos gráficos que Daniel Clowes destiló en la revista *Eightball*. El resultado es una postal vitriólica y mórbida a la vez, que muestra el costado menos obvio y más melancólico de lo que alguna vez se llamó Generación X. Es una película sobre un verano en la vida de dos chicas que acaban de terminar la secundaria y no demuestran ningún interés por tomar los caminos que se abren a partir de ahí. Lo más llamativo de *Ghost World* no es su afilado humor ni sus momentos de patetismo ni su ternura, sino el modo en el que el *team* Zwigoff-Clowes pudo hacer una película *teen* sobre adolescentes reales, innegables, condición que alcanza para proyectarla a 140 mil metros de altura por sobre todo el cine post *high school* realizado hasta ahora. Enid y Rebecca viven solas en ese limbo ubicado entre la adolescencia y la adultez, y es obvio que no son ellas las habitantes del mundo real, sino todo el resto de la población de este grotesco y lúgubre *ghost world* que nos tocó en suerte.

Seguimos... El director taiwanés Hou Hsiao-hsien fue recortándose en la última década, y a través de films como *Flowers of Shanghai*, *The Puppetmaster* o *Goodbye South*, *Goodbye*, como el último modelo de

Gran Maestro del Cine. Hasta Río llegó con *Millennium Mambo*, una película que se había estrenado en mayo en Cannes, y que por allí pasó como una obra "menor", que en apariencia apenas si alcanzaba para ratificar las credenciales del realizador. No es así. Porque *Millennium Mambo* consigue burlar la trampa del bronce de un modo vital y magnético, con un director en pleno uso de sus poderes, que dispone a gusto de una tensión ambiental que para buena parte de sus seguidores es definitivamente insólita. Con un rigor claustrofóbico, Hou pone en el centro de su película a una *clubber*, a una chica de discoteca, llamada Vicky, que va y viene como una hoja movida por el viento, paseando entre amantes indulgentes, novios maltratadores, música techno y luces de láser, y produce así un hermoso y árido poema cinematográfico, un estudio sobre el movimiento perpetuo de una persona sola en el que las fuerzas que producen ambos estados (movimiento y soledad) quedan bañadas en brillantes penumbras.

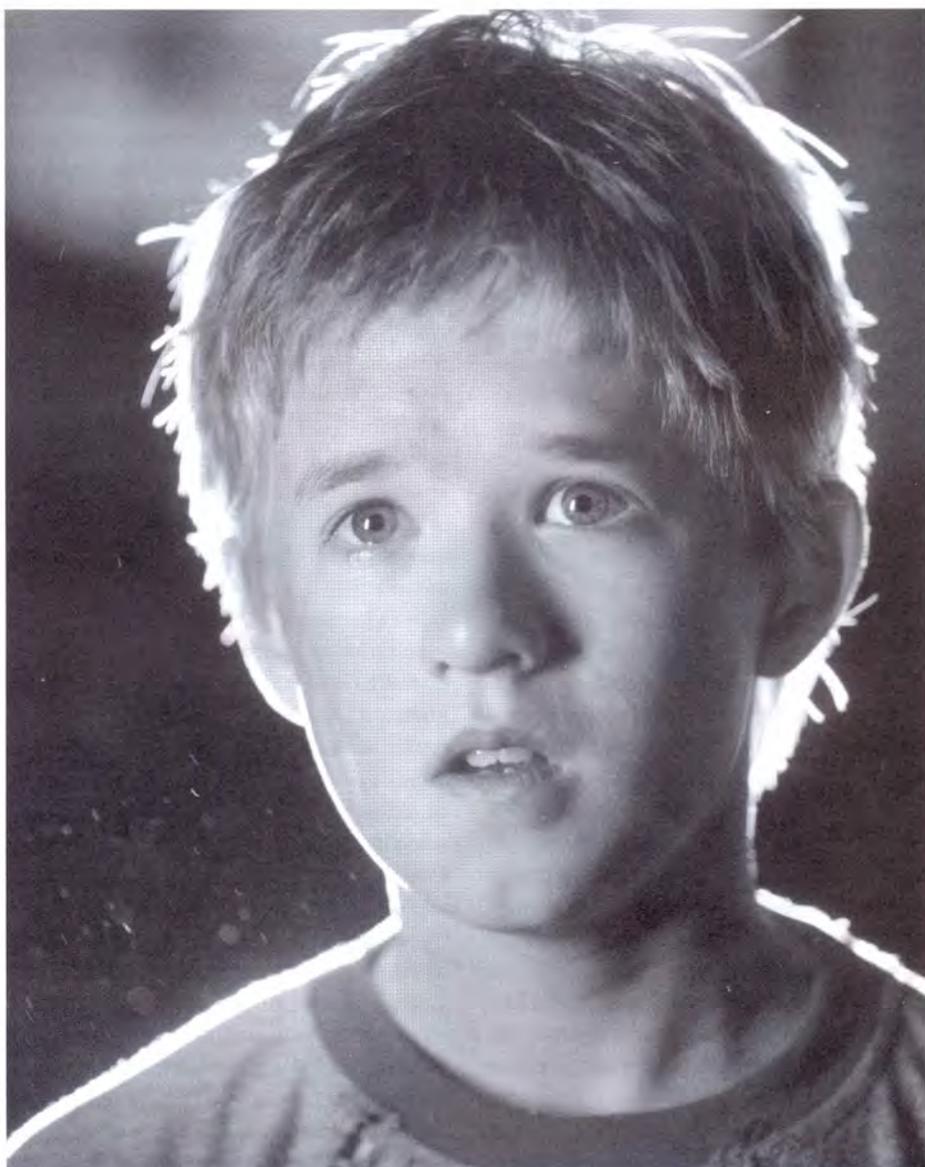
Finalmente, *Hedwig and the Angry Inch*: el éxito *indie* de la temporada USA, ganadora del premio del público y de la mejor dirección en Sundance 01, una obra integral (y un trabajo de amor, por qué no decirlo) del realizador, protagonista, autor de la adaptación y también de la obra original en que se basa, John Cameron Mitchell. Esta es otra película que, al igual que *Velvet Goldmine*, puede ser definida como *El ciudadano* del glam rock; tiene como protagonista a Hedwig, transexual con origen en Alemania del Este, que se encuentra de gira con su banda por una cadena de locales de pollo frito de Estados Unidos, y a través de una serie de flashbacks dispuestos con libertad y precisión inigualables podemos ver cómo nació al rock, cómo perdió cinco de las seis pulgadas de su pene (dejando ahí abajo a la pulgada furiosa), quién le robó la gloria de ser una superstar y cómo llegó a estar donde está. Hedwig es chirriante y también conoce las posibilidades del susurro, es política y dionisiaca, puro glamour y monumental tristeza, adictiva diversión e inigualable sensibilidad, todo combinado en una fábula cuya profundidad no puede ser escondida ni por todo el *make up* del mundo. ■

El crítico como apóstol

Este podría haber sido otro artículo nacido a la luz del texto de Adrian Martin publicado en *EA* 114, pero su autor decidió dejar de lado la respuesta para intentar mostrar de qué modo la cinefilia conjuga hoy falsedad ideológica y alta reacción. **por HUGO SALAS**

En un principio, escribí una versión de este artículo reprochando duramente a Adrian Martin por "El crítico ofendido". Ofendido en mi pudor intelectual, reaccioné de apuro ante la importancia de los agravios que pensaba deshacer, tuertos que enderezar, sinrazones que enmendar, y abusos que mejorar, y deudas que satisfacer. Ahora, pasado el tiempo, no le encuentro sentido a mi propósito anterior, en parte porque la ignorancia se vence con estudio y no con argumentos y en parte porque es poco sensato discutir con quien no discute con uno. Quede entonces el colega australiano a buen resguardo y yo yerre por mi cuenta.

I. Que nada hay más trivial que la indignación, valga decir la ofensa, lo han dicho muchos y es muy cierto, que en tanto es respuesta inmediata, en su inmediatez misma, no habla sino de la incapacidad del indignado para enfrentar a aquello que lo indigna. Y es una reacción tan caprichosa que lo mismo ofende hoy a un crítico el "mensaje" de una película (como si alguna película pudiese llegar a decir una única cosa) que mañana la presencia de tal actor en otra, o una elección estética cualquiera, sin que necesariamente le espante por lo que implica en términos morales (un buen ejemplo lo dan los ríos de indignadísima tinta derramados contra la steady-cam). Como espectadores, a lo largo de más de un siglo el cine nos ha acostumbrado –en buena parte a través de la crítica– a esperar placer, y nos compromete en cada proyección a establecer con la película una intensa relación afectiva. El espectador se parece a Da-



¿En qué se parecen el niño mecca de *AI* y el espectador de cine?

vid (A), está atrapado en el torbellino de una pulsión que no puede controlar porque ha sido programado para experimentarla, pero antes que amor es pura demanda. Cuando aquello que vemos, sea la trama, el actor, el decorado o el movimiento de cámara, no se acomoda a nuestro deseo, experimentamos displacer, y proyectamos nuestro desencanto sobre la película: es ella quien nos agrede. Un crítico ofendido no es un crítico que equivoca la perspectiva de análisis, sino un individuo ciego respecto de su situación como espectador, ceguera que le impide despegarse del carácter proyectivo que estableció con las sombras sobre la pantalla. La ofensa, a fin de cuentas, es un problema afectivo.

Pero qué ocurrirá, entonces, cuando la película satisface palmo a palmo nuestro deseo, cuando nos da todo lo que queremos, cuando, como Valmont, parece incluso adivinar lo que esperamos antes de nosotros saberlo. Quedamos embobados, boquiabiertos, fundidos en su abrazo. Es la fascinación, imposibilidad de construir un discurso sobre el objeto que nos condena a repetir, sin cesar, el discurso del objeto. Es, al mismo tiempo, la contemplación extática de Narciso: el crítico fascinado es un crítico embelesado por la belleza de su propio imaginario.

II. ¿Pero está mal por ello una crítica ofendida o fascinada? Seríamos terriblemente ingenuos de creerlo, porque este análisis —que no me pertenece a mí sino a Christian Metz— da cuenta de un problema del crítico como sujeto frente a la película, no de un problema del crítico como sujeto en el texto. La escritura —esto estaríamos olvidando de ser tan lineales— es una herramienta de trabajo del crítico. Cuando leemos una reseña estamos muy lejos de conocer la “verdadera” reacción del crítico, estamos leyendo los términos en que ese crítico ha decidido configurar su experiencia a través de la escritura. El texto es su escenario: sobre él grita, salta, se agita, ríe, ironiza y en verdad siente, pero sin dejar de saber que todo eso es ficción y no verdad. El crítico actúa su experiencia de la película frente al lector, la fascinación y la ofensa son sus ardidés melodramáticos. Confundirlo con un problema de honestidad sería un error, porque no se trata del problema ético de la connivencia que puede llevar a un crítico a expresar una idea contraria a la suya, sino de los términos en que elige expresar una idea que efectivamente es la suya. Entonces, podría pensar ahora el lector, no hay nada de malo en una crítica ofendida o fascinada siempre y

cuando esa no sea la verdadera reacción del crítico sino una “pose” de escritura. ¿O sí?

III. En la escritura sobre cine, la cinefilia aparece ya desde los inicios (Canudo, Delluc, etc.), y termina de ser definida en los términos en que hoy se la entiende por la primera generación de cahieristas. Como bien saben los asiduos a esta revista, la cinefilia se piensa (y se pregona, porque es propagandística) como un amor exclusivo, denodado, sectario, combativo, e incluso construido a partir de la afirmación de un vínculo “monacal” entre individuo y cine (no exagero, basta con leer a Truffaut o ver la hoy insostenible *Vida en sombras*, cuya proyección en el último Festival de Buenos Aires despertó tanto suspiro entre la cinefilia recalcitrante). El cinéfilo no ama a tal o cual película, que siempre podrá defraudarlo, ama por sobre todas las cosas al cine como totalidad, que es bueno en sí, y por eso expresa más de una vez su indignación con el latiguillo “eso no es cine”.

Este amor *bigger than life* se suma al pacto autobiográfico para construir en los textos una imagen, la imagen del crítico, en torno a la afirmación del desinterés: adalid y apóstol solitario (tanto que de vez en cuando alguno recibe una revelación en una desamparada y lejana isla griega, análoga a la de Patmos) de una causa bella antes que noble, poética antes que política, no recibe ningún beneficio a cambio salvo la posibilidad de perpetrar su amor por el cine... toda una intoxicación romántica.

A esta construcción se integra perfectamente la ofensa, porque es en virtud de su abnegación desinteresada que el crítico tiene todo el derecho del mundo a ofenderse en el plano personal, y es por la violencia de su indignación que reconocemos la “autenticidad” de su pasión. Pero si algún distraído puede llegar a pensar que está mal la ofensa, a ningún crítico (salvo a un necio) se le ocurriría criticar la fascinación: si la legitimidad de la institución, hoy por hoy, descansa sobre la afirmación de una relación fetichista con un objeto imaginario llamado cine, la fascinación nunca puede ser percibida como una falta, sino como un momento supremo de (transitoria) concreción de ese mismo vínculo libidinal. Al crítico fascinado le cabe la interpretación de Tarantino de *Like a Virgin*, por eso en el cine lo bello es lo sublime (de allí la epifanía baziniana).

IV. Está bien preguntarse cómo hacer crítica de cine, es decir hacer crítica de la crítica de cine. Está bien y es necesario, en tanto ninguna crítica puede serlo verdaderamente si



¿Las tablas de la ley cinéfila?

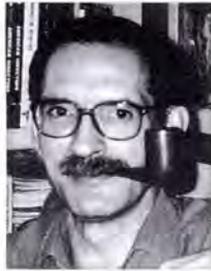
no cuestiona sus propias condiciones de producción. El único error imperdonable, puestos a hacerlo, sería que en vez de cuestionarlas las naturalizásemos, como suele ocurrir en la producción actual.

La cinefilia fue revolucionaria y conflictiva dentro de la cultura occidental porque tanto a principios del siglo XX como a fines de los cincuenta, principios de los sesenta se atrevió a cuestionar los mecanismos y supuestos de atribución de valor estético en la sociedad. Pero hoy, mal que nos pese, es el colmo de la reacción, porque homologa todas las voces e invisibiliza el hecho ineludible de que la crítica es una práctica profesional concreta integrada al campo cultural. Y en esto no hay casos económicos, quiebras o penurias personales que valgan de refutación: quienes practicamos la crítica obtenemos de su ejercicio réditos tanto materiales como simbólicos, y no veo nada de malo o vergonzoso en ello.

Pero en tanto que falsedad ideológica la cinefilia va más allá, porque al estar atada la crítica a producir todo el tiempo un discurso que, como la fascinación o la ofensa, la justifique y la construya desde el desinterés, no deja margen para una verdadera reflexión acerca de la evolución interna del cine ni de su lugar en la sociedad. La cinefilia, ayer, era un modo de romper el consenso para volver a prestar atención a las películas. La cinefilia, hoy, oscurece las condiciones materiales de las películas. Es en este punto donde, irremediadamente, enfrentarse al problema de hacer crítica de la propia práctica equivale a preguntarse en qué condiciones vale la pena realizarla. ▀

La polémica por el artículo titulado "El cine está vivo" (EA 114) sigue adelante: desde España, el crítico Miguel Marías acusa a Javier Porta Fouz de maniático peligroso.

Variaciones sobre la juventud



Queridos amigos de *El Amante / Cine*:

No es mi ánimo participar en polémicas, ni tengo tiempo para perderlo en discusiones que intuyo inútiles, pero como veo que los últimos números de *El Amante / Cine*, y en particular el 114, preludian una escisión entre cinéfilos (es decir, amantes del cine) y no se sabe bien qué, en la que tercia (diría que a contrapié) hasta Edgardo Cozarinsky en una entrevista, quería llamar la atención hacia ciertos peligros que encierra la actitud de Javier Porta Fouz, expresada fundamentalmente en su "elogio del presente", "El cine está vivo". Como no tengo el gusto de conocer más que de leídas a JPF, he de suponerlo muy joven (en caso contrario, sería alarmante), lo que me autoriza a recordarle que *todas* las películas son *irremediablemente* actuales o, como él dice, *contemporáneas*... en el momento en que se hacen.

Aunque le pese a JPF, por suerte el cine no ha sido (¿todavía?) enteramente barrido por los Baz Luhrmann de turno (y los que hacen de sus películas un éxito; no pesan tanto los que tratan de hacer de ellos monumentos críticos), y que todavía conviven con las películas "intertextuales" y "aceleradas" que tanto le gustan (o, por citar solo españolas y no mentar a mi bestia negra, Eliseo Subiela alias "el poeta", *Lucía y el sexo*, *Son de mar*, *Torrente 2*, *La comunidad*, *Los otros* y algunas más que quizás entusiasmen a los que son capaces de tragarse cualquier cosa), otras como la de Wong Kar-wai que cita (no sé por qué) JPF, *Adieu, plancher des vaches!* de Iosseliani, *You're the One* de Garcí, *L'anglaise et le duc* de Rohmer, *La ville est tranquille* de Robert Guédiguian, *Comédie de l'innocence* de Ruiz, *La captive* de Chantal Akerman, *Yi Yi* de Edward Yang, *El verano de Kikujiro* de Kitano, *Esther Kahn* de Arnaud Desplechin, o, este año sobre todas, *En construcción* de José Luis Guerín, muy diferentes entre sí, pero que son no "rabiosas-

mente" sino realmente contemporáneas. Un inciso: que ya estuviesen en activo –según quién– hace diez, veinte, treinta y hasta 40 años los cineastas que para mí son los más importantes del pasado decenio –"superconsagrados" sumamente minoritarios, y según dónde–, es decir, Godard, Erice, Straub, Pialat, Kiarostami, Rohmer... no impide que –muy de tarde en tarde, algunos de ellos– sigan haciendo películas, ni que estas sean "contemporáneas" y, sobre todo, muy buenas.

Que el cine esté vivo es algo que por ahora no he negado nunca –discrepando con Rossellini cuando pronunció tal *boutade* hace cerca de cuatro décadas–, pero forzoso es admitir que entre lo vivo –en todos los terrenos– lo hay en diversos grados, y que mucho es detestable, repelente, odioso, putrefacto, decadente, inepto, torpe, falso, enfermizo, rutinario, como entre los vivos hay locos, criminales, demagogos, dictadores y fanáticos; por otra parte, no dejan de estar vivos ni los enfermos ni los ancianos, los parados, los deprimidos, los pobres, los presos, los esclavos, aunque vivan con dificultad, en precario, a disgusto, sin libertad. Y me parece que el cine –como, desde mi punto de vista indocumentado, diría que otras artes, el fútbol o los toros– no atraviesa un buen momento (tan prolongado ya que es toda una época), ni está muy sano en general, aunque haya excepciones.

En el fondo, lo más preocupante es que las alternativas que se me ofrecen para convenirme de su buena forma sean tan descabelladas y poco estimulantes como las que JPF propone. No soy un devoto incondicional de John Woo, Spielberg, M. Night Shyamalan o Lynch, Oliver Stone es capaz de lo peor, Tarantino está bien aunque me sabe a conocido (como mezclar Fuller con Jerry Lewis), pero si tratase de convertirme al conformismo con *esos* argumentos, aún me lo podría pensar...

Pero, por favor, no precisamente con inepetos como Luhrmann (de quien hace ya casi una década padecí *Strictly Ballroom*, y ha ido a peor), Deran Sarafian (al menos Richard C. hizo tres películas interesantes, pero de su hijo me han bastado *Back in the USSR* y *Terminal Velocity* para no querer soportarlo nunca más), el superchapucero Robert Rodríguez... y algunos que ignoro,

pero que, por lo que en ellos elogia JPF, no tengo la menor gana de conocer...

Y me veo obligado a preguntarme si no será que sólo quien ignora el pasado, lo "antiguo", lo no "rabiosamente contemporáneo" –que parece ser la máxima virtud de esas películas... ¿qué quedará de ellas en cinco años?–, puede conformarse con la basura que le echan, sin siquiera advertir que nada tiene de novedoso, que se suele limitar a reciclar retales del pasado mezclados en un cóctel incongruente.

La obsesión de JPF por el ridículo –tres veces en su panfleto y alguna otra en reseñas– le lleva, en innecesaria actitud defensiva frente a inexistentes ataques (no perderé el tiempo con sus manías), a hacerle a uno decir lo que no dice (en el número 105) y atribuirle a Garcí justo lo que no hace. Es posible que aún hoy vea más películas recientes que él, pero sospecho que elijo ir a otras, y desde luego son otras –con raras excepciones– las que me gustan, más coherentes, mejor hechas, más originales y personales, y más modernas: tenga la edad que tenga su autor –la juventud se pasa pronto y sin hacer nada para ello–, pues lo mismo que hay viejos que siguen siendo jóvenes (como Godard a los 70, Rohmer pasados los 80, y hasta el nonagenario Manoel de Oliveira), hay gente de pocos años que ni lo ha sido nunca ni lo será de mayor.

En última instancia, allá cada cual con sus gustos, que en eso se quedan a falta de razones para sustentarlos. No voy a prohibirle a nadie que delire con *Moulin Rouge*. Pero, ya que habla de justicia, que me deje a mí preferir a Godard, Straub, Erice, John Ford, Mizoguchi, Murnau o Hitchcock, y no me obligue a padecer con los amantes de montañas rusas con *popcorn* (cuya necesidad me enseñó *The Mexican*: sin algo que masticar uno se duerme). Por cierto, la profética reivindicación por JPF de lo *pop*, a estas alturas de la vida, me ha retrotraído a 1965. ¡Qué cosa tan moderna! Creo recordar que era, con la "impersonalidad" de los directores y lo telúrico, el trípode teórico de lo que provocó por esas fechas una escisión en la vieja revista española *Film Ideal*: se quedaron, más o menos, los llamados "maricanos", crecientemente invasores; Juan Cobos y otros fundaron la efímera *Griffith*.

Miguel Marías, cinéfilo (a qué negarlo)

Desde sus exactas 500 páginas, *Groucho, una biografía* propone una inmersión prolongada en la vida de Julius Henry Marx (1890-1977), más conocido por el apodo que tomó del personaje gruñón de un cómic hoy olvidado (*Sherlocko*, *The Monk*, de Gus Mager). A diferencia de lo que podría suponerse, no es un libro muy entretenido. Stefan Kanfer, editor en jefe de *Time* durante un par de décadas y autor también de *El ABC de Groucho*, expone datos mayores y minucias, a veces sin preocuparse de las jerarquías, que a través de Groucho revisan unos 120 años de historia del espectáculo norteamericano. Se toma su tiempo –como lo hicieron los hermanos para llegar al cine– y el lector paciente observará que comenzando por 1870 con papá y mamá Marx (interesantes especímenes, dignos de esa progenie) el libro anda por las 150 páginas y todavía la pandilla no arribó al cine. Justifiquemos a Kanfer: los hermanos dieron larguísimas vueltas por el vodevil y Broadway antes de entrar al cine con el sonido y atenuar algo las nostalgias de la comicidad muda. Aunque el precio a pagar no era poco (especialmente los interminables y soporíferos números musicales que deterioraron hasta sus obras maestras, guiones mediocres o colaterales intrigas amorosas que iban desde lo levemente nauseabundo a lo vomitivo), los Marx brillaron, y entre ellos Groucho fue tan grande como para sobrevivir a su culto. También podrá sobrevivir al sujeto que revela este volumen.

Groucho, una biografía arma mucho más que el susodicho relato de la vida de un personaje. En realidad su título es *Groucho: The Life and Times of Julius Henry Marx*. Apunta no solo a la criatura ficcional, sino que reconstruye un Julius empeñado en ocultar los pliegues de una vida recurrentemente desdichada. Por otra parte, Kanfer se toma en serio la idea de dedicarse a la “vida y tiempos” de Groucho. Por largos tramos, lo colectivo y la vida familiar se imponen a la singularidad del biografiado. Es que a diferencia de lo que ocurre con otros grandes cómicos, la egolatría se reemplazaba en Groucho por una extraña forma de gregarismo. Aparte de la consabida interacción con Chico y Harpo, o las memorables contadas con Margaret Dumont (esa dama excepcional que fue la cuarta y esencial cara marxista de sus películas), Groucho se basaba en las maquinarias del grupo (socios, amigos, familia) para pulir su individualidad a pullas puras, aun a riesgo de ser feroz.



Tres matrimonios fracasados, dos hijas infelices y alcohólicas, un hijo resentido, más una compañera y manager en su senectud que fue todo un prodigio de crueldad para con el octogenario, hacen del libro una experiencia más bien entristecedora. La vida que se dibuja en su transcurso, detrás de los anteojos y el mostacho pintado, es tortuosa y desdichada, extendida en una serie de pequeños y grandes dramas. Permanece, de todos modos, la evidencia de que lo grande en Groucho estuvo, aparte de sus cuatro films básicos en el período 1930-1935 (*Animal Crackers*; *Horse Feathers*, *Duck Soup* y –no sin reparos– *A Night at the Opera*), en esa lucidez salvaje que se elevaba sobre los mayores naufragios, las malas películas o los peores shows televisivos, y que hasta se abre paso para perdurar en sus artículos y libros, como respondiendo a su deseo de ser un escritor y a sus aspiraciones intelectuales de teórico marxista. Queda la duda de si creerle o no a Kanfer, cuando muchos datos provienen de testimonios lejanos, orales y divergentes. De todas maneras, la enorme cantidad de fuentes que esgrime inspira respeto, y así podemos creerle que Groucho fue –según confesión de Chuck Jones– la real inspiración para Bugs Bunny, o que Chaplin mismo fue quien le sugirió, durante una cordial tertulia en un cotizad burdel, que los Marx eran tan buenos que debían dejar el teatro y dedicarse a ese negocio del cine. Groucho emerge, al final, como un personaje insatisfecho que atravesó toda su larga vida en busca de una obra, sin percibir que ese personaje era la obra misma.

Eduardo A. Russo

GROUCHO, UNA BIOGRAFIA

Stefan Kanfer

RBA, Barcelona, 2001

directo a video

LAS VIRGENES SUICIDAS, *The Virgin Suicides*, EE.UU., 1999, dirigida por Sofia Coppola, con James Woods, Kathleen Turner, Kirsten Dunst, Josh Hartnett.

No hay muchas películas sobre la adolescencia que sean melancólicas. Ese sentimiento en general viene asociado con la edad, y si bien la forma que adquiere el relato en *Las vírgenes suicidas*—los recuerdos de alguien que recuerda su juventud de 1975 desde el presente—, lo que destaca es que los personajes viven en una melancolía presente. Es lo que refleja la mirada de las cinco hermanas Lisbon, y de Lux (Kirsten Dunst, chica extraordinaria) en particular. La historia de la película puede resumirse de manera sencilla: hijas de un padre sin carácter y una madre represora, las hermosas Lisbon no logran relacionarse con el resto del mundo, especialmente con los chicos, que las ven como un objeto de deseo inalcanzable. Se puede adivinar que el ambiente de la película incluirá la “preparatoria”, la mediocridad de la vida suburbana estadounidense, la fiesta de graduación como horror y un largo etcétera que aparece en todas las películas dedicadas a esa delicada edad. Lo que hace de este primer largometraje de Sofia Coppola (la hija de Francis) un film extraordinario es que el tono no cae ni en la burla sardónica del De Palma de *Carrie*, ni en la aventura iniciática de *Cuenta conmigo* de Rob Reiner, ni—de ninguna manera— en la sátira de *Scream* o el mal gusto sexual de *American Pie*. *Las vírgenes...* tiene un tono único, elegiaco, donde lo que importan son los pequeños gestos que van

construyendo un clima de zozobra permanente, como si se tratase de un cuento de fantasmas. Tiene, además, una de las secuencias más bellas de los últimos tiempos: aquella en la que el tocadiscos y el teléfono permiten la comunicación entre chicos y chicas a través de un código que solo ellos conocen. La película dice además—y nos convence de ello— que las mujeres son más inteligentes que los hombres, que los comprenden aunque ellos nunca logren comprenderlas. El mérito de Sofia Coppola es que lo dice apelando a la belleza y descartando los lugares comunes. Una de las mejores películas del año, lejos. **Leonardo M. D'Espósito**

EL RECLAMO, *The Claim*, Reino Unido-Canadá-Francia, 2000, dirigida por Michael Winterbottom, con Peter Mullan, Milla Jovovich, Nastassia Kinski, Sarah Polley. (Gativideo)

El hombre ya carga sobre sus hombros una decena de películas—además de un episodio de esa sorprendente serie policial inglesa, alguna vez vista en el cable, llamada *Cracker*—, pero a pesar de ello, Michael Winterbottom es uno de los directores en constante actividad menos apreciados, al menos dentro de esta redacción. No ayuda el hecho de que hayan sido sus peores películas—*Jude*, *Bienvenidos a Sarajevo*— las que han merecido por aquí un estreno comercial, el resto de su filmografía destinado al purgatorio del directo a video. Sucedió con *Wonderland*, justificablemente su mejor película (ver EA 95), y vuelve a suceder con *El reclamo*, una ambiciosa adaptación de la novela *The Major of Caster-*



Las vírgenes suicidas

La ópera prima de Sofia Coppola

bridge de Thomas Hardy (*Lejos del mundanal ruido*, Tess y la ya adaptada por el realizador rural original a la California de la Fiebre del Oro. La idea interesante de Winterbottom –idea, ciertamente, lograda a medias– es su propuesta de presentarnos una estructura de melodrama –madre e hija vendidas por un trozo de tierra, el pasado que vuelve a cobrarse sus deudas, las pasiones excesivas de un pueblo en busca de la abundancia, encarada por el paso del ferrocarril– con una mirada no esquemática, no melodramática, que nunca juzga, de los personajes. Ese choque –sumado a un trabajo de cámara alejado del virtuosismo– produce extrañeza y, en los mejores pasajes del film, la fuerza dramática necesaria para llevar adelante una historia que, muy fácilmente, pudo haberse hundido bajo el peso de un excelente diseño de producción, enmarcado a su vez por imponentes escenarios naturales. El reparto ayuda con solvente profesionalismo, y Nastassia Kinski habla, ríe y muere con una fotogenia que abruma. **Diego Brodersen**

PERSIGUIENDO A BETTY, *Nurse Betty*, EE.UU., 1999, dirigida por Neil LaBute, con Morgan Freeman, Renée Zellweger, Chris Rock. (AVH) Partiendo por primera vez de un guión ajeno (con un material extraño a los intereses del director, a juzgar por sus dos films previos), LaBute compone un cuento de hadas con príncipe y final feliz incluidos. Una simpática camarera, fanática seguidora de una *soap opera* con ámbito hospitalario, presencia el feroz asesinato de su marido, lo que genera en su tonta cabecita un cortocircuito de tales dimensiones que pronto empieza a confundir realidad con ficción. Los asesinos la persiguen por medio Estados Unidos mientras ella parte en busca de su amor imposible, el protagonista de la tira *A Reason to Love*. *Persiguiendo...* es una comedia pero no una sátira, y utiliza constantemente artilugios propios del género de la telenovela, moviéndose de ellos solo en apariencia; en otros pasajes se acerca al thriller, y en algún punto cercano al final adquiere categoría de drama trascendente. Estos elementos, lejos de fusionarse, pierden cohesión con cada minuto que transcurre, y la mirada resultante es todo menos fresca. El acercamiento de LaBute al cine mainstream lo encuentra fuera de tono, impostado, aunque el film nunca logre rebasar el piso de la medianía. Eso sí, difícilmente forme parte de ningún canon. **DB**

ahora en video

LA MOMIA REGRESA, *The Mummy Returns*, dirigida por Stephen Sommers. (AVH)

Uno de los nuevos y jóvenes realizadores que parecen no perder el rumbo dentro de la industria es Stephen Sommers. Con cinco películas estrenadas en cine o en video en Argentina, Sommers se muestra como un director coherente. Autor de films divertidos, herederos de la mejor tradición del cine y la literatura de aventuras. Comentario a favor y perfil de Sommers en EA N° 111.

DULCE NOVIEMBRE, *Sweet November*, dirigida por Pat O'Connor. (AVH)

Ni la belleza ni el talento de la maravillosa pareja protagónica (Keanu & Charlize) pudieron salvar a esta película del naufragio. Lo que no es poco decir. Comentario en EA N° 114.

UNA HISTORIA DE ENTONCES, dirigida por José Luis Garci. (AVH)

Esta es una de las películas que primero la vieron los defensores y escribieron a favor sin oposición. Cuando la vieron otros miembros de la redacción, pusieron el grito en el cielo. Pero ya era tarde. Bueno, el comentario a favor y sus razones, más una entrevista a José Luis Garci, en EA N° 114.

ALEXANDER Y NATALIA, *The Luzhin Defense*, dirigida por Marleen Gorris. (AVH)

Bodrio a destiempo, ya no pueden engañar a nadie con estas porquerías. ¿O sí? Comentario en contra en EA N° 114.

EL VIENTO NOS LLEVARA, *Bod mara jahad bord*, dirigida por Abbas Kiarostami. (AVH)

Hace unos años los cineastas iraníes cambiaron el panorama del cine mundial. De todos ellos fue Abbas Kiarostami el que mostró tener una filmografía más original y deslumbrante. Mientras que algunos creen que sus mejores films son los del pasado, aún no hemos visto que haya hecho una película mala. Comentario a favor, como siempre, en EA N° 113.

SHREK, dirigida por Andrew Adamson y Vicky Jensen. (AVH)

Pocas imágenes parecen más absurdas que un grupo de críticos discutiendo sobre la ideología de una película como esta. Ofendidos algunos, maravillados otros. Puede que el tiempo deje todo en



La momia regresa

el olvido. Pero una cosa no se discute: *South Park*, la película. Allí todos coinciden y se trata de un estilo de animación realmente nuevo y una obra maestra por donde se la mire. Polémica en EA N° 113.

GRACIAS POR EL CHOCOLATE, *Merci pour le chocolat*, dirigida por Claude Chabrol. (Transeuropa)

Otra de las películas con Isabelle Huppert estrenadas en el año, en este caso con uno de sus directores habituales, el viejo y prolífico Chabrol. Fría y exacta, la película cuenta otra historia de burgueses en la que detrás de esa normal anomalía se esconde otra anomalía, en este caso anormal. Comentario, perfil Chabrol y perfil Huppert en EA N° 112.

DR. DOLITTLE 2, dirigida por Steve Carr. (Gativideo)

No la alquile en video, espere que la den en cable. El oso Archie y el camaleón Pepe lo harán reír mucho. Se lo juramos. Todos los animales están bien, los humanos son solo eso, y por lo tanto no tienen tanto humor. Comentario en EA N° 112.

SER O NO SER, *Hamlet*, dirigida por Michael Almereyda. (Gativideo)

Aunque obviamente fue un accidente que el título con que se estrenó *Hamlet* en Argentina fuera idéntico al clásico de Lubitsch, es realmente una pena. Para evitar confusiones negaremos a partir de ahora la existencia de ese título. Total, en cable seguramente no será usado. ¿La película? Más o menos, si le hubiesen puesto el título original habría funcionado mucho mejor. Comentario en EA N° 111.

clásicos

LA FUERZA DEL MAL, *Force of Evil*, EE.UU., 1948, dirigida por Abraham Polonsky, con John Garfield, Beatrice Pearson y Thomas Gomez. (Epoca)

Abraham Polonsky es una figura interesante y poco conocida dentro del cine norteamericano. Nacido en Nueva York, hijo de un farmacéutico judío emigrado de Rusia, fue muy influenciado por las apasionadas ideas socialistas de su padre. Estudiante de derecho, escribió ensayos, novelas y guiones de radio, y firmó un contrato con la Paramount. Luego de participar como soldado en la Segunda Guerra, a su regreso escribió su primer guión para *Golden Earrings* (1947), de Mitchell Leisen, que sería sustancialmente modificado por los productores del film. Mejor suerte tuvo con su si-

guiente intento, *Body and Soul*, de Robert Rossen, nominado al Oscar, lo que provocó que John Garfield lo convocara como director para su siguiente proyecto, *Force of Evil*, un film totalmente ignorado en su país, aunque valorado años después por la crítica inglesa y francesa. En 1951 fue guionista de otra película, pero ese mismo año fue convocado por la nefasta Comisión de Actividades Antinorteamericanas y, ante su negativa a declarar, fue incluido en las listas negras de Hollywood aunque, a diferencia de otros colegas, pudo seguir trabajando para la televisión con distintos seudónimos. Su nombre recién aparecerá en 1968 en el guión de la excelente *Los despiadados* de Don Siegel y en 1969 logrará dirigir su segunda película, *Willie Boy*, un atí-

pico western de denuncia. Su último trabajo como realizador será *Romance de un ladrón de caballos* (1971), un film bastante alejado de sus anteriores preocupaciones sociales y políticas.

Force of Evil pertenece, por todas estas razones, a la categoría de películas que han logrado la dimensión de títulos "de culto", aunque una visión actual del film no permite colocarlo en el Olimpo de los grandes títulos del género *noir*. La película está centrada en la compleja relación entre dos hermanos; uno de ellos es un abogado corrompido por la ambición que trabaja al servicio del sindicato del crimen y el otro regentea diversos garitos. Lo más destacable de la película se encuentra en la cruda mirada del director sobre la corrupción y la codicia, expuesta mediante una narración seca y concisa, que muestra a Nueva York como un infierno del que casi no existen salidas, y en las intensas interpretaciones de Garfield y el notable Thomas Gomez. Pero el film se perjudica por el inconvincente romance entre el abogado y la secretaria de su hermano, una historia lateral que edulcora innecesariamente las aristas más duras del relato.

Jorge García

X - EL HOMBRE CON LA VISTA DE RAYOS X, EE.UU., 1963, dirigida por Roger Corman, con Ray Milland, Diana van der Blis, Harold Stone y John Hoyt. (Epoca)

Con vocación de pequeña película e implicaciones abismales, *X* se suma, junto con *Peeping Tom* (Michael Powell, 1960) y *Les yeux sans visage* (Georges Franju, 1959... ¿cuándo estará entre nosotros en video?), a un selecto y escalofriante puñado de films que en esos años reflexionan sobre la mirada y la imagen del horror en el cine. El Dr. Xavier (Ray Milland) inventa un colirio de efectos inusuales, que lo habilita para tener visión de rayos X, y vuelve el cine a sus comienzos de feria, donde las máquinas de Roentgen competían con los proyectores de cine (hasta que trágicamente se percibió que los artefactos tenían horribles efectos colaterales). Este Xavier, médico de renombre, comienza a ver, y lo que empieza como una pícara ventaja (por ejemplo, ver debajo del vestido de las damas, aunque al parecer la ropa interior resiste bastante a la mirada X) pronto se revela como una maldición. Xavier puede diagnosticar con demasiada exactitud, falta a los códigos de su profesión; de médico pasa a curandero, de allí a



X - El hombre con la vista de rayos X

Ray Milland es Xavier, el que puede ver a través de (casi) todo

Los clásicos del mes

vidente y por último se convierte en un monstruo ocular, que todo lo ve hasta el fondo del universo, donde lo acecha el mismísimo ojo acusador de Dios. La referencia teológica no es desajustada en un relato que, traficando ideas de *El hombre invisible* y *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, dirige esta fábula moral con mandato bíblico: "Si tu ojo es motivo de pecado..."

X crece ante la mirada de un espectador –progresivamente identificada con la visión monstruosa de Xavier– que llega a atisbar lo trágico detrás del espanto: su protagonista es víctima de ese frenesí de lo visible que llevó a existir al mismo cine, y el film tensiona de modo perfecto su parábola puritana con el despliegue de transgresiones ópticas que el Dr. X. sobrelleva con resignada y elegante desesperación.

Las visiones progresivamente espeluznantes, que van desde lo superficial hasta las entrañas, también se deslizan desde lo concreto hacia lo abstracto. En cómo hacer de eso abstracto algo horripilante, Corman sienta las bases que luego explorarían ciertos italianos desaforados (Argento y Fulci, entre los más destacados). Por otra parte, la película es de escalofriante poder profético: la foto de Floyd Crosby y el diseño de producción de Daniel Haller anticipan en la visión del Dr. X. los viajes lisérgicos de *The Trip* (Corman, 1967), y trazan tempranamente, en el ascenso y caída del poder escópico de su héroe, una parábola en la que las puertas de la percepción solo se entreabren un instante para luego aplastar al osado que se atrevió a empujarlas. **Eduardo A. Russo**

■ Antes de convertirse en un director desembozadamente comercial, el francés Philippe de Broca realizó en la década del sesenta varias brillantes comedias. *Rey por inconveniencia* (1966) es un film con algunas ideas interesantes, pero bastante sobrevalorado, y una de sus últimas obras de interés. (Epoca)

■ *El vengador invisible* (1945), uno de los trabajos que René Clair realizó en Hollywood, es la primera y mejor de las cuatro versiones que se hicieron de la obra teatral de Agatha Christie, que narra el encuentro de diez personas, aparentemente sin conexión alguna, en una isla donde han sido invitadas, lugar en el que serán asesinadas una a una. (Epoca)

■ *Compulsión* (1959), de Richard Fleischer, basada en el best-seller de Meyer Levin, está inspirada en un caso real ocurrido en Chicago en la década del 20, cuando dos estudiantes cometen un asesinato sin motivo aparente para demostrar su superioridad intelectual. Una versión algo lavada, con un show unipersonal de Orson Welles como el abogado defensor. (Epoca)

■ *Marat-Sade* (1966), de Peter Brook, es una fiel traslación de la exitosa obra teatral de Peter Weiss, una reflexión de tono brechtiano sobre la locura y la inutilidad de las revoluciones. Una película fascinante por su temática, con excelentes actuaciones, pero irremediamente teatral. (Epoca)

■ *Rembrandt* (1936), de Alexander Korda, muestra el clásico estilo del realizador, una mezcla de *qualité* y refinamiento vi-



Los endemoniados, adaptación de *El horror de Dunwich*, de Lovecraft

sual, en este *biopic* sobre el gran pintor, un trabajo de tono marcadamente sombrío, con una gran interpretación de Charles Laughton en el protagónico. (Epoca)

■ *Monstruo en la noche* (1957), del hoy olvidado Arnold Laven, es un típico exponente del cine de ciencia ficción de clase B de los años cincuenta, un subgénero que ha producido numerosos títulos valiosos, uno de los cuales es este interesante film, con logrados efectos especiales. (Epoca)

■ *Los endemoniados* (1970), de Daniel Haller, es una adaptación de un relato de H. P. Lovecraft, con algunos momentos de conseguido clima pero que, en líneas generales, no logra captar el pesadillesco universo del gran escritor norteamericano. De todos modos, interesante para los fans del género. (Epoca)

Jorge García



Epoca

El hogar
de los clásicos

Más de 1.200 películas subtituladas.

Terror y ciencia ficción.

Cine mudo.

Francés.

Italiano.

Japonés.

Americano.

Vanguardia.

Seriales.

Dibujos animados.

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



jueves 1

LA ESPERANZA Y LA GLORIA, *Hope and Glory* (1987, John Boorman). HBO, 22 hs.

¿QUIERES SER JOHN MALKOVICH?, *Being John Malkovich* (1999, Spike Jonze). Cinemax Oeste, 23 hs.

BOCCACCIO 70 (1962, Federico Fellini, Luciano Visconti, Vittorio De Sica y Mario Monicelli), con Peppino de Filippo y Romy Schneider. Europa, Europa, 16.30 hs.

El espíritu de la prosa lúdica y picaresca de Giovanni Boccaccio es abordado según la óptica de cuatro directores italianos muy diferentes entre sí. No hay demasiado lugar para las sorpresas, y los talentos de Fellini —en la historia de un viejo puritano obsesionado por un cartel de Anita Ekberg— y Visconti —que narra la refinada venganza de una mujer contra su marido— se colocan claramente por encima de los mucho más convencionales relatos de los otros dos realizadores.

viernes 2

MARIDOS, *Husbands* (1970, John Cassavetes). Cinemax Oeste, 14.30 hs.

KES (1969, Ken Loach). Europa, Europa, 20 hs.

SALO O LAS 120 JORNADAS DE SODOMA, *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975, Pier Paolo Pasolini), con Paolo Bonacelli y Caterina Bortolotto. Europa, Europa, 0.20 hs.

La última película de Pasolini antes de su asesinato es una insólita traslación de una novela del marqués de Sade a los últimos tiempos de la Italia fascista y está ambientada en una lujosa villa donde representantes de la clase alta someten a todo tipo de vejaciones a un grupo de jóvenes. La interminable sucesión de aberraciones sexuales y excesos que llegan hasta la ingestión de materia fecal provocan que el film no sea —más definitivamente que nunca— para todos los gustos.

sábado 3

EL HOMBRE QUE QUERÍA SER REY, *The Man Who Would Be King* (1975, John Huston). Cinemax Oeste, 16 hs.

LA ANGIULA, *Unagi* (1996, Shohei Imamura). Cinemax Oeste, 21.45 hs.

OPERACION OGRO (1979, Gillo Pontecorvo), con Gian Maria Volonté y José Sacristán. Europa, Europa, 22 hs.

La preocupación del director italiano por testimoniar diferentes sucesos políticos se manifiesta una vez más en esta película en la que, utilizando la estructura del thriller,

narra minuciosamente los pormenores del atentado cometido por la ETA contra el almirante Carrero Blanco, una de las figuras más representativas del franquismo. Un film entretenido y de sostenido suspense, aunque lejos de alcanzar el rigor formal y la profundidad conceptual de *La batalla de Argelia*.

domingo 4

EL OCASO DE LOS CHEYENNES, *Cheyenne Autumn* (1964, John Ford). Space, 8 hs.

EL PADRINO DE BODA, *The Best Man* (1998, Pupi Avati). Movie City, 20 hs.

DIARIO DE UN VICIO, *Diario di un vizio* (1993, Marco Ferreri), con Jerry Calé y Sabrina Ferilli. Europa, Europa, 22 hs.

Por encima de su efecto inmediato sobre los espectadores, virulento y provocativo, las películas de Marco Ferreri —un director anárquico e iconoclasta como pocos— son desesperanzadas reflexiones sobre la angustia y la neurosis urbana. En este caso el relato está centrado en un hombre que anota minuciosamente en un diario sus experiencias sexuales, sus sueños y las sensaciones de su vida cotidiana, una manera de intentar disimular su radical soledad.

lunes 5

OJOS BIEN CERRADOS, *Eyes Wide Shut* (1999, Stanley Kubrick). HBO Plus, 22.15 hs.

FELICES JUNTOS, *Happy Together* (1997, Wong Kar-wai). Space. 0.10 hs.

martes 6

GERONIMO, *Geronimo: An American Legend* (1993, Walter Hill). HBO Plus, 17 hs.

ZIGGY STARDUST, *Ziggy Stardust and the Spiders of Mars* (1985, D. A. Pennebaker). Film & Arts, 18 hs.

LAS AVENTURAS DE GERARD, *The Adventures of Gerard* (1970, Jerzy Skolimowski), con Peter McEnery y Claudia Cardinale. Europa, Europa, 24 hs.

La obra del director polaco Jerzy Skolimowski, un auténtico trotamundos, es muy fragmentariamente conocida en nuestro país. Uno de sus films inéditos es este, basado en relatos de Arthur Conan Doyle, acerca de un oficial de caballería que se convierte fortuitamente en consejero de Napoleón. Según las referencias críticas, el film es en parte concesivo, pero muestra de a ratos el talento del realizador.

miércoles 7

LA GUERRA DEL CHOCOLATE, *The Chocolate War* (1988, Keith Gordon). Cinecanal, 22 hs.

CONSPIRACION PARA EL SILENCIO, *Defense of the Realm* (1986, David Drury). Film & Arts, 24 hs.

LA PASION DE ANA, *En passion* (1970, Ingmar Bergman), con Liv Ullmann y Max von Sydow. Europa, Europa, 22 hs.

No es el primer film en color de Bergman, como reza la gacetilla de promoción del canal (el que ocupa ese lugar es *Ni hablar de estas mujeres*, 1964), pero sí otra de sus desoladas y complejas reflexiones sobre las dificultades de la relación de pareja. En este relato, ambientado en una pequeña comunidad costera sueca, cuatro personajes entrecruzan impensadamente sus vidas intentando aislarse, sin conseguirlo, del mundo exterior. Las interpretaciones, como de costumbre, son excepcionales.

jueves 8

UN ASALTO AUDAZ, *\$Dollars* (1971, Richard Brooks). Cinemax Este, 8.30 hs.

ESPLENDOR EN LA HIERBA, *Splendor in the Grass* (1961, Elia Kazan). Cinemax Este, 24 hs.

viernes 9

CAZADOR BLANCO, CORAZON NEGRO, *White Hunter, Black Heart* (1990, Clint Eastwood). HBO, 11.30 hs.

CARRIE (1976, Brian De Palma). Space, 22 hs.
CRONICA DE UN AMOR, *Cronica di un amore* (1950, Michelangelo Antonioni), con Lucía Bosé y Massimo Girotti. Europa, Europa, 23.50 hs.

Ecos de las novelas de James Cain pueden percibirse en esta ópera prima del director italiano, que narra la investigación que un acaudalado industrial ordena a una agencia de detectives ante la sospecha de que su esposa le es infiel. Tras la estructura de film de género pueden reconocerse, sin embargo, varios elementos que serán característicos de la obra posterior del realizador: la angustia, el tedio y el vacío existencial de una clase social alienada y sin ilusiones.

sábado 10

LA GUERRA DE LOS ROSES, *The War of the Roses* (1989, Danny De Vito). The Film Zone, 20 hs.

LA CARNE (1991, Marco Ferreri). Europa, Europa, 22 hs.

Dos ingleses y el continente

El mes pasado escribí en esta misma sección un recuadro referido a la aparición del canal Europa, Europa que Pramer colocó en el cable en lugar de Cineplaneta, en el que mostraba mi decepción por las escasas novedades que ofrecía, y lamentaba la desaparición de su predecesor. Al mismo tiempo –si bien reconocía el hecho de que era el primer mes del nuevo canal– manifestaba mi escepticismo en cuanto a que se ofrecieran en lo sucesivo títulos novedosos. Pues bien, debo admitir –al menos momentáneamente– mi equivocación, ya que este mes Europa, Europa exhibirá una buena cantidad de títulos inéditos en el cable. Podrá argumentarse, desde una visión cinéfila exigente, que no todas las obras que se ofrecen son grandes películas, pero el solo hecho de que aparezca en un canal en el mismo mes una treintena de estrenos es un hecho que merece nuestro beneplácito. Varios de los títulos a exhibirse son recomendados en estas mismas páginas, por lo que aquí me dedicaré a reseñar brevemente los films de dos realizadores ingleses de muy diferentes características: Richard Lester, de quien se verán cinco películas, algunas muy poco conocidas, y Ken Russell, de quien se exhibirán dos de los títulos más representativos de su estilo visual y narrativo. En el caso de Lester (ver nota de Santiago García en EA 106) se trata de un realizador de difícil clasificación, que ha transitado por diferentes géneros y estilos, con una obra ecléctica que oscila entre películas muy buenas y títulos definitivamente descartables, con el rasgo característico de que varios de sus films pueden haber envejecido mal (algo que se podrá constatar este mes). En cuanto a Ken Russell, su obra –en particular sus primeras películas– dio lugar a prolongadas polémicas, que luego se fueron diluyendo ante el progresivo desinterés de sus últimos títulos. Los films de Lester a proyectarse (tanto en este caso como en los de Russell, consultar horarios ya que se exhiben reiteradamente) serán los siguientes:

El ratón en la Luna (1963) es una sátira a la Guerra Fría en la que un pequeño país con serios problemas en sus instalaciones sanitarias decide solucionarlos pidiendo ayuda a Estados Unidos para un

presunto programa espacial, lo que provoca también el interés de los rusos. Ahora deberán mostrar al mundo los resultados de ese programa y para ello contratarán a un excéntrico científico. *El knack y cómo lograrlo* (1965), en su momento un gran éxito basado en la obra teatral de Anne Jellicoe, describe con frescura y ligereza las relaciones entre varios jóvenes, con claras referencias a la cultura dominante en ese momento, aunque habrá que ver si hoy el film mantiene sus viejos encantos.

Cómo gané la guerra (1967) es una comedia negra ambientada en Egipto en los años de la Segunda Guerra, en la que se ironiza sobre el presunto heroísmo de un pelotón británico. Una película casi invisible desde su estreno, que presenta como curiosidad la actuación de John Lennon en un papel protagónico.

Bed Sitting Room (1969) es otra comedia negra, en este caso en torno a la guerra atómica. El film se desarrolla cuatro años después de la Tercera Guerra, la cual ha durado apenas dos minutos y medio; Inglaterra está devastada y un grupo de sobrevivientes vaga sobre las ruinas. Otro film que habrá que ver si los años no le pasaron por encima. *Juggernaut* (1974) es una atípica incursión de Lester en el terreno del thriller y describe minuciosamente los intentos de un especialista por desactivar una bomba colocada en un transatlántico, aunque el film es, antes que un relato de suspenso, un logrado estudio de caracteres. Uno de los mejores títulos del director.

En cuanto a las películas de Ken Russell se verán:

Mujeres apasionadas (1969), una adaptación de la novela de D. H. Lawrence, en la que el escritor expone su concepción del sexo y las relaciones amorosas. Un relato de gran consistencia dramática, con excelentes interpretaciones de sus cuatro protagonistas principales.

Finalmente, *La otra cara del amor* (1970) es un bizarro *biopic* sobre Tchaicovsky, que pone el acento en la homosexualidad del gran compositor ruso y presenta algunas de las secuencias visualmente más delirantes –en su delicado equilibrio entre la imaginación y el mal gusto– de la carrera del realizador.

domingo 11

PERSONA (1966, Ingmar Bergman). Europa, Europa, 22 hs.

ZONA DE SEGURIDAD, *Fail Safe* (2000, Stephen Frears). HBO, 0.15 hs.

lunes 12

TAXI DRIVER (1976, Martin Scorsese). Cinemax Oeste, 7 hs.

EL CASO THOMAS CROWN, *The Thomas Crown Affair* (1999, John McTiernan). Cinecanal, 22 hs.

TRATANDO DE CONOCERTE, *Getting To Know You* (1999, Lisanne Skyler), con Heather Matarazzo y Mark Blum. Cinemax Oeste, 20 hs.

Este film, inédito en nuestro país, consiguió un premio en el festival de Sundance en 1999, algo que lo convierte, a priori, en un objeto poco confiable. Primer largometraje de una directora proveniente del cine documental, narra el encuentro casual en una estación de autobús entre una adolescente –quien ha escapado de su casa con su hermano– y otro chico solitario que pasa el día en ese lugar inventando historias sobre los pasajeros. Habrá que ver esta película, ya que algunas referencias críticas son favorables.

martes 13

EL HOMBRE QUE BURLO A LA MAFIA, *Charley Varrick* (1973, Don Siegel). Cinecanal, 9.15 hs.

ESPOSAS Y CONCUBINAS, *Dahong Denglong Gaogao Gua* (1991, Zhang Yimou). Space, 0.25 hs.

miércoles 14

LA CENICIENTA EN PARIS, *Funny Face* (1957, Stanley Donen). The Film Zone, 20 hs.

DOS AMORES EN CONFLICTO, *Sunday, Bloody Sunday* (1971, John Schlesinger). Europa, Europa, 22 hs.

jueves 15

EL ENGAÑO, *The Beguiled* (1971, Don Siegel). Cinecanal 2, 18.15 hs.

LA NOCHE DEL ASESINO, *Summer of Sam* (1999, Spike Lee). HBO Plus, 24 hs.

KRAMER VS. KRAMER (1979, Robert Benton), con Dustin Hoffman y Meryl Streep. HBO, 22.15 hs.

Robert Benton –un director que en sus mejores películas retoma la tradición narrativa clásica del cine norteamericano– solo ha logrado reconocimiento, y una buena cantidad de Oscars, por esta obra, sin dudas su peor film. Melodrama doméstico aquejado por todos los vicios de ese transitado subgénero –incluidos los golpes bajos más alevosos y el tono edificante y aleccionador–, ofrece como único elemento remarcable la interpretación de Jane Alexander.

viernes 16

EL PADRINO, *The Godfather* (1972, Francis Coppola). Cinecanal, 12.10 hs.

MUSSOLINI, ULTIMO ACTO, *Mussolini, ultimo atto* (1974, Carlo Lizzani). Europa, Europa, 22 hs.

¿QUIEN LE TEME A VIRGINIA WOLF?, *Who's Afraid of Virginia Wolf?* (1966, Mike Nichols), con Richard Burton y Elizabeth Taylor. Cinemax Oeste, 20 hs.

Primera película de un director cuya carrera se caracteriza por una ininterrumpida sucesión de bodrios, en este caso adaptando la exitosa obra de Edward Albee, un clásico del teatro de los años sesenta y una vitriólica mirada sobre la institución

matrimonial. Seguramente hoy su filo aparecerá algo mellado, pero el sólido trabajo del cuarteto interpretativo (Sandy Dennis excelente, la Taylor mejor que nunca) es probable que haga soportable la visión del film.

sábado 17

MATAME OTRA VEZ, *Kill Me Again* (1989, John Dahl). Space, 20 hs.

MI PIE IZQUIERDO, *My Left Foot* (1989, Jim Sheridan). The Film Zone, 20 hs.

TIEMPOS VIOLENTOS, *Pulp Fiction* (1984, Quentin Tarantino), con John Travolta y Uma Thurman. Cinemax Este, 22 hs.

Si bien Quentin Tarantino aporta en sus películas algunas ideas interesantes, está bastante lejos de ser el profeta del nuevo cine que alguna crítica pretende. Este film, el más representativo de su estilo, entrecruza tres historias, a las que se adosan un prólogo y un epílogo sin respetar las estructuras temporales, y fusiona el humor, la violencia y varios diálogos ingeniosos, aunque la película está finalmente lastrada por su excesiva autoindulgencia.

domingo 18

HARRY, EL SUCIO, *Dirty Harry* (1972, Don Siegel). Cinemax Oeste, 8 hs.

SOLO OCHENTA, *Harold and Maude* (1972, Hal Ashby). Space, 10.20 hs.

lunes 19

LA LEY DE LA FRONTERA (1995, Adolfo Aristarain). Europa, Europa, 20 hs.

COMER, BEBER, AMAR, *Yinshi nan nu* (1994, Ang Lee). Space, 24 hs.

**NEW
FILM**
VIDEO CLUB
CINE ARTE

**CINE
CLASICO
Y DE
AUTOR**

**MAS DE
8000 TITULOS
ALQUILER / VENTA**
**OPERAS
DOCUMENTALES**

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

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

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

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

FELLINI-ROMA (1972, Federico Fellini), con Peter González y Britta Barnes. Europa, Europa, 0.15 hs.

A pesar de las expectativas despertadas, la mirada de Fellini sobre la capital italiana resulta bastante decepcionante. El film es una sucesión de viñetas que recurre a los estereotipos físicos y humanos más característicos (y superficiales) del realizador, que aquí se muestra reiterativo y carente de ideas. De todos modos, hay algunos suntuosos momentos visuales y un delirante desfile de modas que pueden justificar la visión de la película.

martes 20

ED WOOD (1994, Tim Burton). Cinemax Este, 10.15 hs.

PRISIONEROS DE LA PASION, *Captives* (1995, Angela Pope). I-Sat, 23 hs.

LOS SECRETOS DE HARRY, *Deconstructing Harry* (1997, Woody Allen), con Woody Allen y Billy Crystal. Movie City, 23.15 hs.

La obsesión del director por la obra de Ingmar Bergman –en este caso centrada en la notable *Cuando huye el día*, 1957– se manifiesta una vez más en este film. La película describe las vicisitudes de un escritor con su talento bloqueado, que incluye permanentemente a sus amigos y familiares en las ficciones que imagina, pero termina siendo un vehículo para el desenfadado narcisismo del actor/realizador.

miércoles 21

LA MARCA DE LOS CONDENADOS, *Fellow Traveler* (1989, Philip Saville). Cinemax Oeste, 13.30 hs.

FELLINI-SATIRICON (1969, Federico Fellini). Europa, Europa, 23.30 hs.

LAS BALLENAS DE AGOSTO, *The Whales of August* (1987, Lindsay Anderson), con Bette Davis y Lillian Gish. The Film Zone, 18 hs.

Las edades de los protagonistas principales de este film, si sumamos a Vincent Price y Anne Sothern, es de más de tres siglos y medio, lo que ya lo convierte en un producto extremadamente bizarro. Poco ocurre dramáticamente en esta adaptación de la obra teatral de David Berry, ambientada en una isla donde viven dos hermanas ancianas, y la película es, antes que nada, un pretexto para apreciar una monumental (sobre) actuación de la Davis y la inextinguible vitalidad de Lillian Gish.

jueves 22

EL JOVEN MANOS DE TIJERA, *Edward Scissorhands* (1990, Tim Burton). Cinecanal 2,

18.40 hs.

QUEIMADA, *Burn!* (1969, Gillo Pontecorvo). Europa, Europa, 20 hs.

viernes 23

RANAS POR SERPIENTES, *Frogs for Snakes* (1999, Amos Poe). Cinemax Este, 22.15 hs.
CONRADANZA, *Square Dance* (1987, Daniel Petrie). Film & Arts, 24 hs.

LOS SANTOS INOCENTES (1984, Mario Camus), con Francisco Rabal y Alfredo Landa. Space, 22 hs.

Ambientada en la España rural de los años sesenta, la película narra el regreso de un joven soldado a su hogar para visitar a sus padres. Pero el film de Camus es, por encima de la anécdota argumental, una feroz mirada sobre las condiciones de vida del campesinado bajo el franquismo, una cruel mezcla de brutalidad y feudalismo. Una obra dura y sin concesiones, narrada con fluidez y con inolvidables interpretaciones de Francisco Rabal y Teleré Pávez en sus desvalidos personajes.

sábado 24

LA AMANTE DEL TENIENTE FRANCÉS, *French Lieutenant's Woman* (1981, Karel Reisz). Europa, Europa, 16.05 hs.

TIRÁ A MAMA DEL TREN, *Throw Momma From the Train* (1987, Danny De Vito). The Film Zone, 20.25 hs.

domingo 25

DANZA CON LOBOS, *Dance With Wolves* (1990, Kevin Costner). The Film Zone, 12.20 hs.

¿A QUIEN AMA GILBERT GRAPE?, *What's Eating Gilbert Grape* (1988, Lasse Hallström). The Film Zone, 22 hs.

lunes 26

EL TELEGRAFISTA, *The Telegraphist* (1993, Eric Gustavson). The Film Zone, 22.25 hs.

ADIÓS, MI CONCUBINA, *Ba wang bie ji* (1993, Chen Kaige). Space, 0.20 hs.

EL EXORCISTA, *The Exorcist* (1973, William Friedkin), con Max von Sydow y Ellen Burstyn. Cinemax Este, 23.45 hs.

Esta adaptación de la novela de William Peter Blatty acerca de una niña de doce años poseída por el demonio dio lugar a todo tipo de interpretaciones religiosas y metafísicas. Más adecuado sería referirse a las características del film, un producto que intercala sabiamente los efectismos visuales con un creciente y sostenido suspenso. No

la obra maestra que se pretende pero sí un pequeño clásico del género de terror con la inolvidable voz de Mercedes McCambridge en los momentos de posesión de la niña.

martes 27

FUEGO CONTRA FUEGO, *Heat* (1995, Michael Mann). Cinemax Este, 10.45 hs.

REFUGIO PARA EL AMOR, *The Sheltering Sky* (1990, Bernardo Bertolucci). Film & Arts, 22 hs.

miércoles 28

LA AMIGA (1988, Jeanine Meerapfel). Europa, Europa, 20 hs.

FUGA DE ALCATRAZ, *Escape from Alcatraz* (1979, Don Siegel). The Film Zone, 24 hs.

LOS PROFETAS DEL CAMINO, *Roadside Prophets* (1992, Abbe Wool), con John Doe y Adam Horovitz. Cinemax Este, 22 hs.

Film desconocido en nuestro país, interpretado por John Doe, del grupo de rock X, del que hay buenas referencias críticas. La película es una road movie en la que un hombre, montado en su moto, transporta a través del desierto las cenizas de un conocido que murió electrocutado por un videogame con la intención de esparcirlas en una mítica ciudad de la que le habló el occiso. En el camino encontrará una serie de extraños personajes que modificarán su visión del mundo.

jueves 29

SORPRESAS DE AMOR, *Love at Large* (1990, Alan Rudolph). Film & Arts, 22 hs.

EL HONOR DE LOS WINSLOW, *The Winslow Boy* (1999, David Mamet). Cinemax Este, 22 hs.

viernes 30

LA CAJA CHINA, *The Chinese Box* (1997, Wayne Wang). Cinemax Este, 11.45 hs.

MARIDOS Y ESPOSAS, *Husbands and Wives* (1992, Woody Allen). I-Sat, 14.45 hs.

LA ÚLTIMA PUERTA, *The Ninth Gate* (1992, Roman Polanski), con Johnny Depp y Lena Olin. HBO, 22.15 hs.

Un buscador de libros raros es contratado por un experto en demonología para certificar la autenticidad de un legendario manual de invocación satánica. La primera mitad de este film del director polaco está por momentos a la altura de sus mejores trabajos, pero en su segunda parte la película se va desbarrancando progresivamente hasta caer de manera inapelable en su último tramo en un portentoso ridículo.

No te vayas campeón

Anacronismos propone *Corazón de caballero*. Un cuarteto de cuerdas con música electrónica *Requiem for a Dream*. Y en *El diario de Bridget Jones* canta la mujer biónica, o algo así. **por JAVIER PORTA FOUZ**



A KNIGHT'S TALE (CORAZÓN DE CABALLERO)

Intérpretes varios
Columbia (Sony Music)

No es ninguna novedad recopilar unos cuantos éxitos del rock de décadas pasadas, casi en su totalidad de los setenta. Las canciones de David Bowie ya estuvieron en incontable cantidad de películas. Si hiciéramos un breve y rápido listado de sus mejores momentos en el cine, tal vez no deberían faltar *Heroes* en *Moulin Rouge* y *Modern Love* y *Time Will Crawl* en *Mala sangre* y *Los amantes de Pont Neuf* de Leos Carax. Ahora también debemos incluir *Golden Years* en *Corazón de caballero* (y *Space Oddity* en *Friends*, pero eso es televisión y otra cuestión). En un baile medieval, que comienza con el sonido de lo que se supone que son instrumentos de la época, la música muta (y junto con ella el baile) al mencionado tema de Bowie. Y vemos al protagonista Heath Ledger con un vestuario que tiene una pata en el Medioevo y otra en la entrega de los MTV Awards. Esa ropa, como el peinado de la chica (una explosión de puntas al mejor estilo Lisa Kudrow en *Friends*), como toda *Corazón de caballero*, están contruidos desde la fiesta del anacronismo como juego estético, desatada este año –con toda la furia como para dejar afuera a las miradas anacrónicas– por *Moulin Rouge*.

Escuchando el disco, o viendo el *trailer-clip*, muchos se sorprenderán al escuchar una versión de *We Are the Champions*, con los tres Queen vivos más el ubicuo Robbie Williams, muy parecida a la original (esta última incrustada de manera brillante en *Alta fidelidad*). Es más, es casi un calco *Simulcop*. Pero como ocurría con ese gadget escolar, todos queríamos ver cómo había quedado en nuestro papel, luego de pasar el lápiz, esa figura precocida en páginas traslúcidas. Por eso, escuchar a Robbie Williams –sí, es cierto, imita a Freddie Mercury– es aceptar el placer de la mínima variación (yo escucharía con mucho gusto todo un disco con una canción hecha por

diferentes intérpretes intentando en vano no variar). Otra objeción que puede hacerse a *We Are the Champions* es que no forma parte estrictamente de la película. La canción se utilizó completa para el trailer-clip (¿por qué se emplea tan poco este buen sistema publicitario?) pero en el film solo aparece cuando ya comenzaron los créditos. Sin embargo, quien niegue la pertinencia y pertenencia en espíritu de la canción a la película es porque no aprecia las emociones deportivas en cine.

Como corresponde a quien sabe que una película como *Corazón de caballero* necesita un comienzo y un final explosivos, el guionista, productor y director Brian Helgeland abre con *We Will Rock You* (esta vez sí con la versión original del Queen original) mientras el público de las gradas de estas disciplinas medievales aplaude al ritmo. Y para el final, con el abrazo giratorio de la pareja con un cielo de fantasía (sí, como en *Moulin Rouge*) deja *You Shook Me All Night Long* de AC/DC (lamentablemente, no incluida en el CD). Y yo no sería un verdadero fan de las emociones deportivas en el cine si no hiciera mención al desfile de nuestros héroes en Londres bajo *The Boys Are Back in Town* de Thin Lizzy y a un track con la música de Carter Burwell (el músico de los Coen y de *Velvet Goldmine*) con las palabras que presentan, a lo *Titanes en el ring*, a nuestro héroe.



BRIDGET JONES'S DIARY
(EL DIARIO DE BRIDGET JONES)

Intérpretes varios
Mercury (Universal)

Simpático compilado pop con nombres como Aretha Franklin, Marvin Gaye, Sheryl Crow, Chaka Kan y también Robbie Williams con dos temas, uno de ellos un *cover* de *Have You Met Miss Jones?* El mejor momento filmico-musical es *It's Raining Men* de Geri Haliwell, la ex Spice Girl ahora devenida mujer biónica, sonando durante una buena secuencia de pelea en una calle londinense. De otro buen momento de la

película, Renée Zellweger cayendo de culo hacia cámara, no podría decir si tenía música o un silencio significativo.



REQUIEM FOR A DREAM
(REQUIEM PARA UN SUEÑO)

Clint Mansell + Kronos Quartet
Nonesuch (Warner)

Tal vez *Requiem for a Dream* sea una de las películas más reiterativas y obvias del año. Tal vez sea un mamarracho, incluso un mamarracho manipulador. Tal vez tenga todos estos defectos (jamás aceptaré que ser clipera y artificiosa sean puntos en contra). Pero tal vez su construcción en tirabuzón y su machacona insistencia estético-ideológica construyan un todo coherente y poderoso. Una historia de caídas que puede arrastrar al espectador a un lugar incómodo, al punto de verse afectado por un cóctel de imágenes aceleradas que cuentan tragedias probablemente banales. Todavía no tengo muy claro por qué este impacto físico puede hacerme decir que una película no es mala, pero quizás esto se aclare con el tiempo. De lo que estoy seguro es de que la banda sonora tiene mucho que ver. Aquí Clint Mansell (el mismo de *Pi*, el primero y mucho más prestigioso film de Darren Aronofsky) y sus composiciones y sonidos electrónicos se combinan con el Kronos Quartet (dos violines, una viola y un cello) y en más de treinta tracks hacen música por momentos muy crispada y muy oscura, que funciona de manera circular y machacona, como la película, con la que hace un equipo distorsivo en no pocas ocasiones. El experimento Mansell-Kronos Quartet puede llegar a ser insoportable o apasionante, y no pocos de los adjetivos para la película se le pueden aplicar. También es de una coherencia monolítica, aunque quebrada por dos mambos que están en el film y que aquí se podrían haber evitado, pero el CD respeta la banda sonora completa, y su orden en la película, con lo que se obtiene una sucesión de arranques y frenadas y muchos tracks mínimos. Lo que puede cansar, o aumentar el fascinante impacto de esos fragmentos. ▣



Sacher Film

PRESENTA

LA HABITACIÓN DEL HIJO

UN FILM DE
Nanni Moretti

PALMA DE ORO
CANNES 2001



Nanni Moretti

Laura Morante

Jasmine Trinca Giuseppe Sanfelice Silvio Orlando Stefano Accorsi Claudia Della Seta

Basado en una idea original de **Nanni Moretti** Guion de **Linda Ferri Nanni Moretti Heidrun Schleef** Asistente del Director **Andrea Molaioli** Director de Producción **Gianfranco Barbagallo** Sonido **Alessandro Zanon**
Vestuario **Maria Rita Barbera** Diseño de decorados **Giancarlo Basili** Montador **Esmeralda Calabria** Música **Nicola Piovanni** Montador musical **Emergency Music** Director de Fotografía **Giuseppe Lanci** Producido por **Angelo Barbagallo**
Nanni Moretti para **Sacher Film** Director **Nanni Moretti** Una co-producción de **Sacher Film Rome BAC Films Studio Canal Paris** Con la colaboración de **RAI Cinema y Tele +**



www.lachambredufilm.com

STUDIO CANAL



WARNER BROS. PICTURES
AN AOL TIME WARNER COMPANY



PRÓXIMAMENTE SENSACIONAL ESTRENO

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

