ELAMANTE CINE



Los excéntricos Tenenbaum

La familia y otras calamidades

BEN STILLER Y ZOOLANDER VIDA MODELO

TRES ROMANCES EN PARIS NUNCA ES TARDE CUANDO EL ROHMER ES BUENO

LA CRISIS VISTA POR TOMAS ABRAHAM Y QUINTIN

DOSSIER CANCIONES ESTAN TOCANDO NUESTRA PELICULA

\$ 7,50 URU \$ 50 ISN 150636

EL AMANTE

escuela

Crítica de Cine



A partir del próximo 18 de marzo, se abren las puertas de nuestra escuelita. Una carrera de dos años, organizada en cuatro cuatrimestres, dictada por los redactores de *El Amante*. Una carrera, pero también una serie de cursos sobre cine, un lugar de conversación, la posibilidad de encontrarse y aprender discutiendo.

Cada materia podrá ser cursada independientemente a modo de seminario, con una tarifa diferencial.

Para mayor información, comunicarse a elamanteescuela@hotmail.com Está abierta la inscripción.

EDITORIAL

Estrenos 2 Wes Anderson y Ben Stiller

> 6 Los excéntricos Tenenbaum

8 Zoolander.

10 Tres romances en París

12

13 El hombre que nunca estuvo

14 Lucía y el sexo

15 Amor ciego: polémica

Gosford Park Jason X

17 Sabiduría garantizada Vanilla Sky

18 Después de la reconciliación Kandahar

19 Jeepers Creepers

Italiano para principiantes La gran estafa

21 Memento

American Pie 2, Daño colateral, Chúmbale, ¿Y dónde está el bebé?, El diario de la princesa, Una mente brillante, Alta velocidad, Gitano, El amor perjudica seriamente la salud, D-Tox, Cuando el cielo cae

De uno a diez

25 Los lectores eligen lo mejor de 2001

26 **Dossier Canciones**

38 El nuevo gobierno

42 Tomás Ahraham

46 Kilómetro 111

48 Festivales de Vancouver y Toronto

Festival de Amsterdam

Guía de El Amante 55

Libros

Video

Cine en TV 60

64 Picado Hay una vieja historia sufí (creemos, porque el orientalismo no es uno de nuestros fuertes) que cuenta la historia de los tres maestros chinos que jugaban un partido de majong. Les avisan que el fin del mundo es inminente. El primero rompe a llorar desconsoladamente y sale corriendo a ver a su familia. "No quiero morir sin estar con los míos." El segundo también abandona el lugar pero en busca de mujeres y alcohol: "Quiero aprovechar los últimos días de mi vida haciendo lo que antes no me permití". El tercero se queda tranquilo sin moverse de su lugar. Cuando le preguntan por qué se queda si el mundo está por llegar a su fin, contesta: "Tengo que continuar con mi partido de majong".

Amigos, vamos a continuar con nuestro partido de majong. ¿Qué significa esto en el caso de El Amante? Que vamos a seguir haciendo la mejor revista posible, que nos vamos a seguir tomando todo el cine en serio y que vamos a tratar de construir espacios para seguir existiendo y criticando y reflexionando, aunque a nuestro alrededor todo se caiga a pedazos.

En ese sentido, estamos muy contentos y orgullosos de anunciar la apertura de El Amante / Escuela, una iniciativa que tratará de satisfacer tanto a quienes busquen una formación completa en el área de la crítica cinematográfica como a quienes quieran venir a discutir. Un espacio nuevo, abierto al diálogo. Los detalles se podrán encontrar en nuestro site: elamante.com. Los esperamos. A

STAFF

Directores

Eduardo Antin (Quintín) Flavia de la Fuente Gustavo Noriega

Asesora periodística Claudia Acuña

Consejo de redacción v 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. Leonardo M. D'Espósito, Javier Porta Fouz, Juan Villegas, Hugo Salas, Diego Trerotola, Marcelo Panozzo, Eduardo Rojas, Federico Karstulovich, Marta Almeida, y Tino y Norma Postel

Secretaria

Alejandra Chini, ¡bienvenida!

Gustavo Reguena Johnson, el hombre que nunca estuvo

El gran banquete

ma postel, amor ciego

Tortillas brillantes

Correctora excéntrica Gabriela Ventureira alta velocidad

Meritorio de corrección Jorge derelicte García jeepers creepers

Italiano para principiantes y traducciones Lisandro Kmetko de la Fuente

Estadísticas y descensos Gustavo Hansel Noriega y Santiago Derek García

Gente de cierre

Marcelo Pagoda Panozzo, Ma-riela Ari Sexer, Natalia Uzi Lardiés, Javier Mordecai Porta Fouz

Diseño gráfico más bueno que Lassie

Correspondencia a Esmeralda 779 6º A (1007) Buenos Aires, Argentina

Teléfonos

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

E-mail

mantecine@interlink.com.ar En internet http://www.elamante.com

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 Cía. SA Moreno 794 9º piso. Bs. As. Distribución en el interior DISA SA. Tel 4304-9377 / 4306-6347

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

Norma v sus diez años de amor y repostería



WES ANDERSON Y BEN STILLER

Una breve historia del futuro

Dos directores con tres películas cada uno entusiasmaron a buena parte de la redacción de *El Amante*. Unos pocos quedaron indiferentes. Y otros están en las nubes de la felicidad cinematográfica. Esta es una libreta de apuntes de un cine vital. **por JAVIER PORTA FOUZ**

REPARTO. La prolija carrera de Wes Anderson (1970, Houston, Texas) incluye un corto y tres largometrajes, a saber: Bottle Rocket (1994), Bottle Rocket (1996), Rushmore (1998, conocida en Argentina como Tres es multitud) y The Royal Tenenbaums (2001, Los excéntricos Tenenbaum). La primera Bottle Rocket es el corto que hizo que Columbia le otorgara a Anderson seis millones de dólares para hacer el largometraje, que fue Bottle Rocket modelo 1996, el corto continuado. Hasta ahora, Anderson nunca participó (ni como guionista, ni asistente, ni nada) en una película que no fuera suya. Su currículum cinematográfico es breve, endogámico, y homogéneo como un buen helado de limón.

Distinto es el caso de Ben Stiller (1965, Nueva York), hijo de los comediantes Jerry Stiller y Anne Meara. Actor protagónico, amante de las apariciones especiales, creador televisivo para MTV y Saturday Night Live y amigo de Janeane Garofalo. El CV cinetelevisivo de Stiller es como el helado de tramontana: crema + dulce de leche verdadero + galletitas bañadas en chocolate. Pero como director de cine, hasta ahora, las cosas se reducen al corto Elvis Stories (1989) y tres largometrajes: Reality Bites (Generación X, 1994), The Cable Guy (El insoportable, 1996) y Zoolander (2001).

Falta un tercer personaje, el actor de extraña nariz Owen Wilson (1968, Dallas, Texas), coguionista de todo lo filmado por Anderson, su compañero de cuarto en la universidad. Owen -no lo llamaremos Wilson porque hay más de la familia- actuó dirigido por Anderson en Bottle Rocket y The Royal Tenenbaums y por y con Stiller en The Cable Guy y Zoolander. Owen también participó junto a Stiller en Permanent Midnight (David Veloz, 1998) y Meet the Parents (La familia de mi novia, Jay Roach, 2000). El círculo se cierra con Stiller actuando con Owen Wilson (y Luke Wilson, su hermano, otro andersoniano de las tres películas) en The Royal Tenenbaums.

UNA CIERTA CLASE DE FURIA. En Mystery Men (1999, Kinka Usher), Ben Stiller es un aspirante a superhéroe sin ningún otro poder más allá de enfurecerse, de ahí que se haga llamar Mr. Furious. En La familia de



Wes Anderson, el treintañero director de Los excéntricos Tenenbaum, y Gene Hackman, el patriarca de la familia

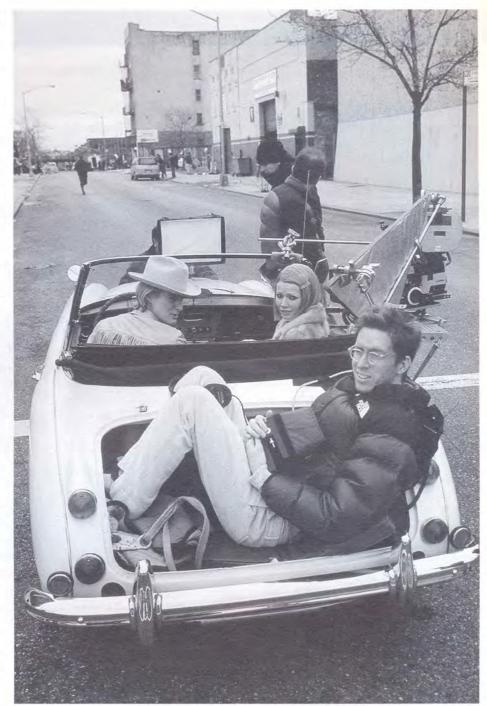
mi novia, Owen Wilson es el ex novio cool y new age de la novia de Stiller quien, enfurecido jugando al water-volley, le pega un histórico pelotazo a su futura cuñada, Christine Taylor (hoy su esposa en la vida real). En El insoportable, Stiller aparece en la televisión, interpretando en las noticias a dos gemelos actores, los Sweet. Uno de ellos, Sam, asesina furiosamente al otro. En esa misma negra película, Jim Carrey es un iracundo sociópata criado por la televisión (como Juana y sus hermanas), y se enfurece y le propina una paliza a Owen, pretendiente cool de la ex novia del protagonista Matthew Broderick. Para Zoolander, el director Stiller vislumbró como ideal ubicar como antagonista del modelo masculino Derek Zoolander (el propio Stiller) a Hansel (Owen Wilson). Zoolander es el impulsivo siempre al borde de enojarse y Hansel es otra vez el cool, new age y orientalista a quien la peculiar nariz de Owen le permite hablar con un timbre de voz que irrita y enfurece al simplón de Derek. No es casual que el Stiller actor no se enfurezca en Generación X, la película más impersonal del Stiller director.

Dignan (Owen) es un honesto y lírico cri-

minal en Bottle Rocket, que en medio de un asalto surreal afirma, erguido y al viento, "nunca me atraparán porque soy inocente". Lo atrapan, pero no se equivoca en la segunda parte de lo que dice: Dignan es el hombre inocente, un alma buena que se enfurece porque no quiere que sus amigos le fallen y porque el mundo está mal trazado. En los enojos de Dignan se perfila el tipo de furia que surca la filmografía de Anderson. Es la furia de los que piensan en cómo han de enfurecerse, aquellos que saben que la etiqueta de la situación exige una respuesta violenta pero que preferirían no tener que hacerlo, y a veces no lo hacen. Dignan (Owen) se enoja con Anthony (Luke), pero se va, camina media cuadra y le tira una piedra al parabrisas del auto (Bottle Rocket). Max (Jason Schwartzman) y Herman Blume (Bill Murray) están enfrentados, pero sus agresiones nunca son frente a frente, y descargan su furia en ingeniosas maldades (Rushmore). Richie Tenenbaum (Luke) se deja perder al tenis de la manera más conmovedora, devastado por un amor no correspondido y no expresado, lo que hará que luego se enfurezca con alguien, algo I> que, de todas maneras, sólo lo llevará a romper un vidrio de un puñetazo (*The Royal Tenenbaums*). Sin embargo, en esta película arribará la furia directa al universo Anderson, gracias a un enfrentamiento entre Stiller y Owen (o, mejor dicho, por Stiller lanzándose furioso sobre Owen).

LIBROS. Los enojos con el mundo de los muchas veces iracundos -pero introspectivos- personajes del planeta Anderson tienen su raíz en el mundo del mítico escritor estadounidense J. D. Salinger. Max Fischer, el adolescente protagonista de Rushmore, y su visión del mundo tienen su molde en Holden Caulfield, el protagonista-narrador de The Catcher in the Rye (El cazador oculto o El guardián entre el centeno, 1951). El rechazo de Holden a un contexto que lo atrae y lo repele puede resumirse con su expresión "¡Por favor, cómo odio ese tipo de cosas!". "Odio pelearme a las trompadas", afirma Holden, aunque todo el tiempo esté buscando pelea. Pero él sabe que el mundo sería más justo con otro tipo de justas, que se resolvieran de otra manera. El modelo del enojo está muy lejos de ser lo único que Anderson toma y admira de Salinger. Especialmente en El cazador oculto, la manera de actuar de los personajes salingerianos suele ser más seria, pomposa e intrincada de lo que las circunstancias requieren. En la épica de la vida cotidiana, en la brillante grandilocuencia de cada frase, en las hipérboles agresivas y exquisitamente ejecutadas encuentra Anderson -ayudado por la música de Mark Mothersbaugh- el tono de su filmografía y buena parte de su humor (y de su enorme capacidad de emocionar). Las referencias a Salinger están en todas sus películas, tanto en situaciones particulares como en cuestiones ambientales (y tal vez por eso su cine transcurre en la actualidad pero sin muchas marcas que hablen de los noventa o de esta nueva década, en una especie de vaporosa atemporalidad post Segunda Guerra y un tanto desterritorializada). Es fácil poner Rushmore en compañía de El cazador oculto, novela que asimismo rebota en Bottle Rocket (en la que también hay brillos de alguno de los Nueve cuentos, 1948, como "Justo antes de la guerra con los esquimales"), y a The Royal Tenenbaums con Franny y Zooey (dos cuentos interconectados o una novela en dos capítulos, 1955 y 1957, sobre la familia Glass y sus niños "geniales"). A Reality Bites su título en Argentina, Ge-

A Reality Bites su título en Argentina, Generación X, le calzó justo. El cine de Stiller es territorial y, sobre todo, generacional. Y la generación X es la que describe Stiller en la primera mitad de su ópera prima (la que fluye, para luego desajustarse en una rutinaria y triangular historia de amor).

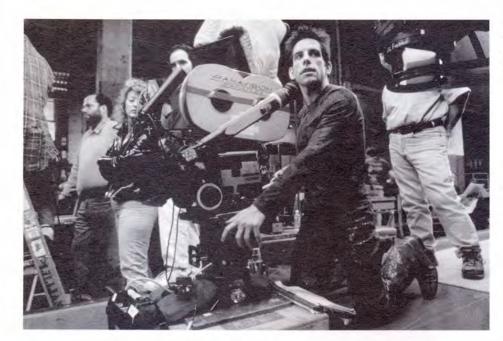


Generación X es la primera novela de Douglas Coupland, de 1991. De esa generación y los modos de ser que le siguieron es de lo que suele hablar Coupland en sus libros, y constituye parte del territorio Stiller, que en su segunda película, la ahora recuperada y en su momento ignorada por público y crítica El insoportable, se refiere a su generación y la televisión; y en la tercera al mundo de los modelos masculinos, un tema que parece ser de lo más lejano a Anderson y muy cercano a la generación MTV, si es que tal cosa existe (con elementos localizables de otros libros de Coupland, por ejemplo Planeta Shampú, 1994, y Microserfs, 1996).

MUSICA. Si se derivan conclusiones sumarias y poco atentas de los ecos literarios —muy marcados en Anderson, más diluidos

en Stiller-, probablemente se llegue a la idea de un cierto refinamiento existente en Anderson y más bien ausente en Stiller. Eso sería juzgar, como se hace habitualmente, por el prestigio de la referencia y no por el procesado de la influencia. Las referencias cinematográficas, principalmente humorísticas, de Stiller suelen ser más que refinadas y elaboradas, pero de eso se encarga la crítica de la página 8. Un aspecto a destacar en Anderson y Stiller, por el grado de inteligencia y acierto que comparten, es la musicalización. Los dos son amantes de "clásicos del pop y del rock". La lista de fragmentos antológicos musicalizados de sus películas es enorme. Unos pocos ejemplos podrían ser My Sharona por The Knack en Generación X y el baile en un bar de una estación de servicio; Jim Carrey en El insoportable cantando Somebody to Love de Jeffer-





En la página anterior, Anderson en rodaje con Owen Wilson y Gwyneth Paltrow. Acá al lado, Ben Stiller dirigiendo, caracterizado como Derek Zoolander. Abajo siguen Anderson y Luke Wilson, y Hackman, Anderson y Bill Murray.





son Airplane en una karaoke party; Wake Me Up Before You Go Go de Wham! y Relax de Frankie Goes to Hollywood en Zoolander; 2000 Man de The Rolling Stones sobre el final a pura acción en ralenti de Bottle Rocket, Oh Yoko! de John Lennon para el renacer de los héroes de Rushmore y el cierre con Oh La La versión Rod Stewart, y Me and Julio Down by the Schoolyard de Paul Simon en la secuencia de felices travesuras inútiles de Gene Hackman y sus nietos en The Royal Tenenbaums. Si alguien quiere volver a la idea del refinamiento andersoniano porque escucha a Aldo Ciccolini interpretando a Erik Satie en The Royal Tenenbaums, Anderson le responde que pensar de esa manera es un viejo espejismo. Al rato incluye a los Ramones, y viva la mezcla. En ese camino de convivencia intenta insertarse esta nota que combina a Wes Anderson, tan original y tan claramente brillante que ya ha sido aceptado por el mundo de la crítica, con Ben Stiller, un director en crecimiento, que por ser más cómico y tener muchos y buenos antecedentes televisivos es todavía resistido.

FACES. El perfil aristocrático y al mismo tiempo democrático de Anderson, con su humor que vuela del sarcasmo a la ternura en piruetas que no se ven pero se sienten en el alma agradecida, encuentra una base sólida en los rostros de los ricos venidos a menos, en los jóvenes "demasiado inteligentes para su propio bien" según la sociedad y deliciosamente inteligentes según Anderson, en los jardineros y los empleados (con uno de los actores que surca sus tres películas, el hindú de más de ochenta años Kumar Pallana, Kumar en Bottle Rocket, Mr. Littlejeans en Rushmore y Pagoda en The Royal Tenenbaums), y en todos los personajes. En las películas de Wes Anderson no hay malos; en el tipo de cine que hace, con débil tensión argumental, la presencia de un villano puede destruir la placidez embriagadora. En Stiller, en cambio, cuando hay malos o algo que se les parezca suelen ser estereotipados y ridículos (Mugatu en Zoolander, Grant en Generación X, o nadie en El insoportable).

Tanto Anderson en sus tres películas como Stiller en *El insoportable* y *Zoolander* suelen trabajar sosteniendo primeros planos por más tiempo del que se lo hace en la mayoría del cine americano actual. Anderson y su lista de actores haciendo el papel de sus vidas ilustran a la perfección esa vieja máxima que afirma que el primer plano hace innecesaria la intensidad facial. La gestualidad en todo el cine de Anderson es de bajísima intensidad y el humor y el dolor se dan por gestos mínimos y diálogos tan perfectos que nunca llegan a ser demasiado

buenos. No existe el concepto "demasiado" en el cine de Anderson.

También Stiller deja un buen tiempo los rostros en pantalla. En Zoolander porque los gestos son exacerbados (Stiller y Owen Wilson deslumbran también en este registro) y la comicidad surge en parte de las miradas desafiantes desfasadas del mundo frívolo que se retrata (una característica similar a la ya apuntada de Salinger y Anderson). Y en El insoportable porque de esa manera revela el filo siniestro de las morisquetas de Carrey. Nunca, hasta ese momento, el público de Carrey se había enfrentado al monstruo y la oscuridad detrás del cómico de la cara de goma, Stiller no corta, le sigue el gesto y logra generar un miedo muy incómodo, insoportable (por lo que el título en Argentina también es acertado).

INTERSECCION. Hace unos meses, se dijo que Drew Barrymore planeaba producir una versión cinematográfica de la novela La conjura de los necios de John Kennedy Toole (escrita a principios de los sesenta, aunque publicada recién en 1980, once años después del suicidio del autor). Seguramente, nada tendrán que ver ni Anderson ni Stiller (ni Owen Wilson) con el asunto, pero esa hipotética película -basada en un libro que une algunos aspectos del inconformismo contestón de El cazador oculto de Salinger más otras cuestiones oscuras y muy grotescas del mundo visto desde el protagonista Ignatius Reilly- se me ocurre como el punto de encuentro del estilo y los intereses de Anderson con la oscuridad, el grotesco y la fragmentada arquitectura cómica de Stiller. El experimento tal vez se muestre ridículo, pero no dejo de pensar en que sería ideal juntar a Anderson y Stiller para escribir un guión a partir de La conjura de los necios. Iniciando cada día de trabajo mirando una película de Buñuel. A

LOS EXCENTRICOS TENENBAUM

The Royal Tenenbaums

ESTADOS UNIDOS 2001, 109

DIRECCION Wes Anderson

PRODUCCION Wes Anderson, Barry Mendel, Scott Rudin

guion Wes Anderson, Owen Wilson

Robert D. Yeoman FOTOGRAFIA

Daniel R. Padgett, Dylan Tichenor

Musica Mark Mothersbaugh

DIRECCION DE ARTE Carl Sprague

VESTUARIO Karen Patch

Gene Hackman, Anjelica Huston, Ben Stiller, Gwyneth Paltrow, Luke Wilson, Owen Wilson, Danny Glover, Bill

Murray, Seymour Cassel, Kumar Pallana, Alec Baldwin.

Magia y pérdida

por MARCELO PANOZZO

Estaba consagrada a la melancolía, al igual que los artistas inferiores se consagran a las palabras, a la pintura v al mármol. Corazón de natillas, Dorothy Parker, 1939

UNO. Gene Hackman es Royal Tenenbaum. De su matrimonio con Etheline (Anjelica Huston) quedaron tres hijos: Chas (Ben Stiller), Richie (Luke Wilson) y Margot (Gwyneth Paltrow). La pareja se separó cuando los chicos eran chicos, el padre desapareció de la escena y la madre quedó a cargo de la crianza. Pero "cuando los chicos eran chicos" es una forma de decir, porque esos chicos se volvieron chicos de grandes, ya que de chicos eran genios. Veamos: Chas comenzó a hacer complicadas operaciones inmobiliarias a los diez años de edad y parecía tener "un entendimiento prácticamente sobrenatural del mundo de las finanzas internacionales". Margot escribía obras de teatro y recibió una beca de 50 mil dólares cuando estaba en noveno grado. Richie era campeón de tenis y ganó tres años al hilo los US Nationals. Pero... "toda memoria relacionada con el brillo infantil de los hermanos Tenenbaum fue borrada por dos décadas de traiciones, frustraciones y desastres, muchos de ellos atribuidos al fracaso de sus padres". Después de esos veinte años de ausencia, Royal reaparece y pretende recuperar a su familia porque dice que se está muriendo pero en realidad quiere evitar que Etheline vuelva a casarse. Así empieza Los excéntricos Tenenbaum, la más reciente película de Wes Anderson, el

mismo director de Bottle Rocket y Rushmore (Tres es multitud). Ese prólogo, en el que se presentan los personajes y el ascenso y la caída de la aristocrática familia Tenenbaum con Hey Jude como banda de sonido, es una pieza de cine totalmente fuera de serie, que ningún cineasta estadounidense en actividad podría lograr ni a través de mil intentos, y confirma de entrada que Anderson no solo es un objeto volador no identificado (uno que vuela muy alto, además) para la producción del Hollywood de los últimos años, sino que, además, y tal como escribió Kent Jones en el número de noviembre/diciembre de la revista Film Comment, "es la aparición más original en la comedia americana desde Preston Sturges".

DOS. Jones anotaba que, en efecto, en términos de capacidad de asombrar, de disparar gags a repetición y de crear mundos ilimitados y perfectamente definidos a la vez, Anderson se coloca bien cerca de Sturges, mientras que su fijación en la angustia, la depresión y la pérdida no hace otra cosa que alejarlo de esa luminosa figura del Hollywood clásico. Lo curioso en el caso de las tres películas dirigidas por Wes Anderson hasta el momento (sin ánimo de ofender y con una mano en el corazón: promedio 10 puntos) es que de ese juego de igualdades y oposiciones se sale con el mismo, extraño estremecimiento que provocan títulos como La historia de Palm Beach o El milagro de Morgan Creek, hecho de pura emoción, belleza y

felicidad. Son películas muy tristes Bottle Rocket, Rushmore y Los excéntricos Tenenbaum, es verdad; son cuentos en los que hay rencor y hay desolación, en los que hay pérdidas reales que apenas se mencionan y pérdidas simbólicas del tamaño de la pantalla, sobre las que están bordadas las historias. Pero es muy fácil ver la gracia que sigue a la tormenta, esa manera única en la que los tres abatidos protagonistas de las películas de Anderson pelean (muchas veces con malas armas) por encontrar un lugar en el mundo que sea más mullido y más cálido. Ese eterno retorno a un lugar en el que jamás habían estado.

TRES. Los héroes (no antihéroes, héroes bien torcidos) de Wes Anderson que tienen un costado canalla o que utilizan métodos cuestionables para lograr sus objetivos tienden a ser los soles en torno a los que gira el resto del mundo, cuando en realidad ellos son los que trabajan con más desesperación para encontrar el lugar en el que habían quedado sus raíces para plantarse encima e intentar recuperarlas. Pasaba con Dignan en Bottle Rocket, cuya búsqueda de un padre transitorio lo llevaba a un recorrido criminal totalmente alejado de la culpa; Max en Rushmore se enamoraba de una profesora que, obviamente, "podría haber sido su madre"; y Royal es aquí la figura del cretino adorable pero a bordo de una operación mucho más compleja que las anteriores. No hay en Los excéntricos Tenenbaum una figura faltante sino un hombre que clausura un largo período





de ausencia intentando abrir para su familia un intervalo de felicidad en medio de una tristeza perpetua.

CUATRO. Todos los Tenenbaum (salvo, quizá, mamá Etheline) son como miembros de una realeza depuesta y desterrada. Al comenzar la película vemos a Etheline con posibilidades de "rehacer su vida" junto a Henry Sherman (Danny Glover), tras haber pasado 18 años sin contacto sexual alguno, mientras el resto de la familia se encuentra, real y metafóricamente, a la deriva: a Royal lo expulsaron por falta de pago del rancio y distinguido hotel en el que vivió por años y años; Chas, cuya esposa murió en un accidente, no quiere permanecer en su propia casa porque tiene un terror ciego a que otro infortunio acabe con su vida y con la de sus hijos, Uzi y Ari; Margot está casada con el psiquiatra Raleigh St. Clair (Bill Murray), pero pasa seis horas diarias encerrada en el baño, buena parte de ellas metida hasta el cuello en la

bañera; y Richie, enamorado como está de Margot, que es su hermana adoptiva, lleva ya una larga temporada viajando en transatlántico y tomando bloody marys. Cuando eran reyes, los chicos Tenenbaum vivían en una mansión neoyorquina, y allí regresan a buscar lo único que tenían: un hogar. Es así, por más cursi y remanido que suene. Anderson pone en escena aquí a un grupo de gente distanciada, resentida y frustrada, que se empeña en la búsqueda de algo que quizá no haya tenido nunca; personas que en ese tránsito consiguen, casi casi sin notarlo, volver a estar juntas. Royal no vuelve a la casona Tenenbaum para aferrarse a los ecos de viejos triunfos laborales, sino para tratar de retener a la mujer que ama y, más tarde, para pasar un tiempo con esos hijos a los que casi nunca tuvo en cuenta; Chas, Margot y Richie no regresan para llorar sobre sus logros de niños prodigio ni para buscar la inspiración que les permita repetirlos, sino para desempolvar otro tipo de trofeos. Se reintegran a esa casona para sentirse seguros y acompañados, para revolver papeles de ayer y para instalar una carpa en el living y escuchar Between the Buttons de los Stones en vinilo.

CINCO. Los excéntricos Tenenbaum recrea una Nueva York encantada, inequívoca pero también perdida (olvidada mucho tiempo antes del 11-S), en la que no hay manera de pensar que se trata de otra ciudad y en la que, al mismo tiempo, no hay un solo escenario ni una sola situación que remita a la imagen canónica de la NYC de Giuliani. Anderson no ha tenido mayores problemas a la hora de declarar, en palabras primero y en imágenes más tarde, sus fuentes de inspiración. Habló de Welles y de The Magnificent Ambersons, de J. D. Salinger, de la tradición literaria encarnada en la revista New Yorker, de Nico, de la propia Nueva York y hasta de Scorsese y Renoir. Los excéntricos Tenenbaum es, en efecto, una película texturada, pero los retazos que aportan los múltiples homenajeados citados aquí arriba no tienen la relevancia de aquellos que salieron de ese mundo privado utilizado por el director a la hora de empujar la película hacia un estado que podríamos llamar de "intimidad artesanal". Kent Jones escribía que "hay un fuerte aroma a feria de objetos de sexto grado en la película, un olor al cenicero que le hiciste a tu mamá y que encontraste en un armario 20 años más tarde". Y de allí viene una cualidad de nostalgia magnética que atraviesa la película de punta a punta, un tipo de familiaridad estructural que, créase o no, mientras estaba frente a Los excéntricos Tenenbaum, me hizo pensar más de una vez en un pequeño y ridículo calendario de madera pintado con témpera, que hice para el día de la madre hace más de 25 años y que siguió clavado en una pared de la cocina de la casa familiar muchos pero muchos años después de la muerte de mi mamá. Ante esto, Max Fischer, el verborrágico protagonista de Rushmore, solo atinaría a decir lo siguiente: "Qué casualidad: ambos tenemos personas muertas en la familia". A

7

ZOOLANDER

ESTADOS UNIDOS

2001, 90'

Ben Stiller DIRECCION

Scott Rudin, Ben Stiller, Stuart Cornfeld GUION Drake Shater, Ben Stiller, John Hamburg

MUSICA David Arnold FOTOGRAFIA Barry Peterson MONTAJE Greg Hayden

INTERPRETES Ben Stiller, Owen Wilson, Christine Taylor, Will Ferrell,

Jerry Stiller, Milla Jovovich, David Duchovny, Jon Voight.

El ciudadano modelo

por SANTIAGO GARCIA

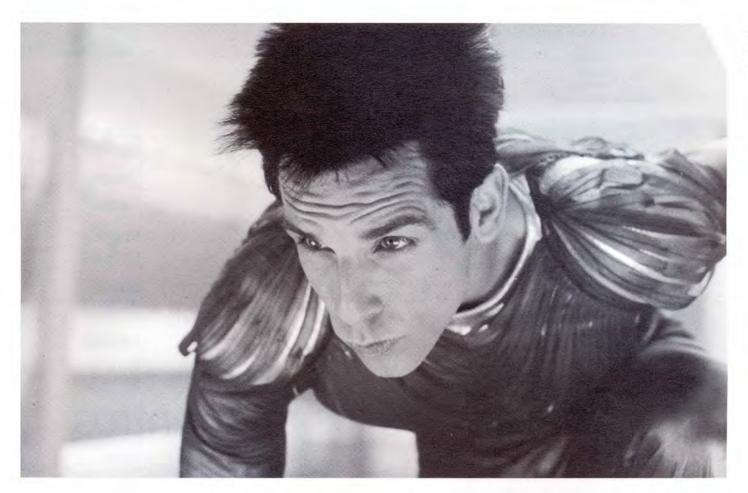
"Mis ídolos son Richard Gere v Sting. Admiro mucho lo que hace Sting. Su música nunca la escuché, pero lo respeto mucho por haberla creado." Hansel (Owen Wilson) queda así retratado a la perfección. Hansel le arrebatará a Derek Zoolander (Ben Stiller) el premio de modelo del año que este había ganado durante tres años consecutivos. Hansel es un modelo -¿hippie, new age, budista?- que representa una manera más moderna de entender la moda. Zoolander es mucho más clásico. Pero de Hansel sólo importa la imagen, como en Sting, en Richard Gere. Es un experto en Oriente, pero no conoce un país llamado Malasia. Como un personaje de Titanes en el ring, tiene rasgos marcados que le son propios y que lo definen muy claramente aunque sea pura imagen. Hace unos años, Robert Altman dirigió una película fallida (tanto para admiradores como para detractores) llamada Prêt à porter. Allí se intentaba hacer una sátira del mundo de la moda y su superficialidad, aunque para ser justos no quedaba muy claro de qué trataba la película. Pero el film resultó fallido porque Robert Altman es incapaz de reconocer cualquier mérito al mundo de la moda y se coloca en un lugar superior, como si no perteneciera a ese universo. Y en realidad pertenece y, como Sting o Richard Gere con sus estilos, él ocupa el lugar del director independiente y rebelde a quien todos respetan, aunque él se crea superior a todos los mortales y los humille en Prêt à porter. El di-

rector, productor, guionista y actor Ben Sti-

ller (un caso único desde Jerry Lewis) es mucho más sofisticado y justo con sus personajes y con el espectador. Zoolander es un retrato del mundo del espectáculo en los últimos cuarenta años. El mundo del espectáculo que contiene a David Bowie, Winona Ryder, Billy Zane, Fashion TV, E!, Steve Kmetko, Fabio, Lenny Kravitz, 2001: odisea del espacio, la saga de El padrino, Los expedientes secretos X, Claudia Schiffer, Saturday Night Live, Andy Warhol, Wham!, La naranja mecánica, Frankie Goes to Hollywood, Bruce Lee, Rocky, Sting, Richard Gere, Michael Jackson, Heidi Klum, las Spice Girls, Sandra Bernhard... ¿Demasiados nombres para reconocer en la película? En realidad hay muchos más. ¿Hay que conocerlos a todos para disfrutar del film? Es difícil determinar cuántas cosas necesita saber una persona para disfrutar de una película. Esta multitud debe haber trabajado por un dinero mínimo, como en los films de Altman o Soderbergh, pero aquí nadie salió a divulgarlo como una proeza artística. Es que no lo es, aunque los otros directores nombrados nos lo quieran hacer creer. Zoolander es un film que no cree que haya una cultura superior. Todos tienen un personaje, una forma de pararse en la vida, y no hay nada de malo en eso. Y gente como David Bowie tiene la inteligencia para entenderlo y participar en el juego. Pero eso sí, una cosa es que sean un montón de personas jugando un juego trivial y otra cosa es la explotación infantil. Porque sí, el tema de Zoolander es que las grandes corporaciones



del primer mundo (representadas por diseñadores de moda de los países más poderosos) desean perpetuar la explotación infantil en el tercer mundo matando al primer ministro de Malasia. Lo hacen lavándole el cerebro al modelo más tonto del momento, Derek Zoolander. Zoolander es bruto pero bueno, un nene que no tiene ambiciones monetarias y que sólo disfruta siendo "muy pero muy bello". Pero todo cambia cuando de manera humillante pierde el título de modelo del año y al día siguiente mueren sus tres amigos (una de las mejores escenas del año) en una forma que retrata cómo esos chicos desconocen las reglas mínimas del mundo real. Al ritmo de Wham! juegan con agua y luego, siguiendo una lógica impecable, juegan con nafta y terminan volando por el aire en una estación de servicio. Una periodista de Time (Christine Taylor) lo ayudará y finalmente su enemigo Hansel se convertirá en un aliado en su cruzada por los niños y contra las empresas.





Dos elementos básicos hacen que Zoolander no sea tomada en serio por muchos, incluso por aquellos que la disfrutan. En primer término, es una comedia. Si se contara la misma historia de forma dramática, se llevaría premios por todos lados. El embajador del miedo es un poco la base de esta historia, aunque tampoco se trataba de un film muy serio. El mundo no evoluciona en ese sentido: se sigue considerando a la comedia como algo menor. Y lo segundo es que la comedia no es sensiblera ni ñoña. En mitad de una orgía Derek descubre, sin ninguna ironía, que está enamorado de la periodista. Algo poco común para una comedia actual, e imposible para un drama. Hansel probó todas las drogas y los tres personajes se hallan bajo los influjos de un extraño té cuando se entregan a la mencionada orgía. Son generosos en todo sentido. No especulan con el triunfo, lo desean solo porque son niños que quieren ser queridos por los demás. Y lo más importante es que triunfan



con sus propias armas, sin transformarse en otra cosa. Siguen actuando con la misma lógica de siempre. Tienen una escuela donde cada uno enseña de acuerdo con su personalidad. El manager de modelos da clases a nenes chiquitos con términos brutales y adultos; Hansel, amante de los deportes extremos, los lleva a tirarse de un puente. Recuerden el final de El insoportable, donde, luego de amenazar con una moraleja, la película demuestra que nada cambió y que el personaje de Carrey no aprendió nada. Cuando la periodista confiesa que su desconfianza hacia los modelos se debía a que había sido bulímica, cuando finalmente se atreve a decir la palabra "bulímica", Derek y Hansel la miran con todo respeto y (en serio) Derek pregunta: "¿Puedes leer la mente?". Con ese chiste se deshacen la melosidad y los golpes bajos que mantienen a esta comedia en un tipo de humor más puro, absurdo, brutal y mucho más inteligente. Derek le cambia el peinado a la periodista y

ella, que es inteligente, valiente, solidaria, culta, disfruta de ese pequeño aporte que la hace sentir mejor. Con la misma fiereza con que describe la superficialidad del mundo de los modelos se acepta que ese mundo es una parte de la sociedad actual y que algún aporte nos ha dado. Y que el cine no está alejado de eso. ¿Hay algo más fácil que burlarse de los modelos? ¿Y hay algo más difícil que hacerlos completamente adorables? "Es bruto como un palo, pero cómo lo quiero", dice el manager Maury Ballstein (Jerry Stiller, padre de Ben en la vida real). Este sofisticado retrato del espectáculo contemporáneo posee además un estilo que reúne todas las variantes estéticas de ese mundo. Publicidad, videoclip, programas de entretenimiento, transmisiones en vivo, diseño gráfico y, obviamente, de indumentaria. Todo se incluye para contar esta historia que además muestra la habilidad de Ben Stiller para la puesta en escena y para resolver gags de forma excelente, como la mencionada escena de la bulimia o cuando se parodia el estilo minimalista de la oficina del villano Mugatu. Sutilezas que no recibirán una nominación al Oscar para mejor dirección de arte. La sutileza corre siempre ese riesgo y en una comedia es aun más difícil de valorar. Pero si además la comedia está tan bien contada, si logra entretener con tanta eficacia y si crece en el recuerdo del espectador, entonces no necesita ningún premio. Alcanza con que Ben Stiller siga haciendo películas tan valiosas como esta. A

TRES ROMANCES EN PARIS

Les rendez-vous de Paris

FRANCIA 1995, 95'

DIRECCION Eric Rohmer

PRODUCCION Françoise Etchegaray

GUION Eric Rohmer

MUSICA Sébastien Erms FOTOGRAFIA Diane Baratier

MONTAJE Mary Stephen

INTERPRETES Clara Bellar, Antoine Basler, Mathias Megard, Judith Cancel,

Aurore Rauscher, Serge Renko, Michel Kraft, Bénédicte

Loven, Veronica Johansson,

El orden de los encuentros

por EDUARDO A. RUSSO

Les rendez-vous de Paris pertenece a ese rincón de la filmografía de Eric Rohmer que se entrega jubilosamente a una vocación de miniatura. Apartada de su conocida inclinación por filmar sus largometrajes dispuestos en ciclos (los Cuentos morales, las Comedias y proverbios, los Cuentos de las cuatro estaciones), recuerda a esa otra pequeña maravilla que rodó hacia 1987 bajo el título de Cuatro aventuras de Reinette y Mirabelle. Si en aquella oportunidad las peripecias de dos amigas -en el campo y en la ciudad- articulaban los episodios mediante la continuidad de los personajes, en este caso es París el lazo convocante a la unidad de tres historias. Ambos films fueron realizados por un equipo técnico mínimo (inferior a la media docena de personas) y en 16 mm, casi como interludio en los ciclos de largometrajes en curso; a esta le ha tocado intercalarse entre los Cuentos de las cuatro estaciones. Aunque acaso su estructura permita considerar a estas películas como otras series en sí mismas, pequeños grupos de acuarelas que un artista deja existir mientras planea sus lienzos mayores. Lo realmente formidable es hasta qué punto poseen momentos de logros e intensidades cotejables con las de sus obras más ambiciosas.

En el primer episodio de *Les rendez-vous...*, "Cita a las siete", Esther (Clara Bellar) cree que su novio la engaña. Es casi imposible reseñar en pocas líneas la cantidad y el grado de intrincación de los acontecimientos que tienen lugar en esa media hora de his-

toria. Baste decir que allí hay engaños, viejas y nuevas amistades, falsas apariencias, conjeturas, revelaciones y decepciones, fugas y desencuentros. La lógica de estos rendez-vous, como lo advierte el título original, es aquella de la cita planeada, el acuerdo previsto, dispuesto a las nuevas historias, a las posibles relaciones que comienzan o se profundizan. Pero también es aquella del cruce, el encuentro indeseado, repentino y causante de un vuelco dramático. En esta dialéctica de citas y cruces, las intrigas de Rohmer siempre han sabido llevar a nuevas intensidades los enredos que fueron tan caros, por ejemplo, a la dramaturgia de un Marivaux. En este primer episodio de Tres romances... bien podemos tener a todo un manifiesto estético en ese sentido.

Si "Cita a las siete" posee una fluidez y una velocidad pasmosas, apoyadas por el uso de una cámara en mano que parece aletear en torno de Esther, sin histerias, más bien dotada del vuelo grácil de una mariposa, el segundo capítulo del film, "Los bancos de París", asume un tono moroso, acorde con la historia empantanada de una pareja de incipientes amantes (Aurore Rauscher y Serge Renko) que se dan cita en distintos parques de París, a la espera de que ella se decida a romper con su pareja actual. Ambos levemente odiosos, plenos de opiniones tajantes sobre ellos y el mundo, deambulan reiterada y verbosamente por los parques hasta que, a punto de concretar finalmente una íntima cita amorosa en un hotelito de



Montmartre, un cruce inesperado diluye la prospectiva amorosa.

En el tercer episodio, "Madre e hijo, 1907", un pintor joven y trabado (Michel Kraft) hace de guía a una joven sueca en su visita al Museo Picasso. Allí se topa con una desconocida a la que intenta conquistar, y que cambia sus expectativas, reconduciéndolo inesperadamente a su reencuentro con la pintura. En las tres historias, a pesar del título de estreno local, el romance es una promesa, pero que se recorta sólo fugazmente sobre un trasfondo de soledad que se despoja de una condición inexorable únicamente por la juventud v el ánimo -turbado aunque no devastado- en que los desenlaces encuentran a sus personajes masculinos. Las mujeres, un tanto más en control de las situaciones y enigmáticas conocedoras de sus deseos, terminan más enteras. Pero los hipotéticos conquistadores de estos rendez-vous culminan perdiendo pie, arrojados a su soledad y en la intemperie emocional, en un estado que tiene afinidades aviador o Cuento de verano, por mencionar dos casos de la larga lista. Sólo el pintor, luego de quedarse doblemente solo, puede convertir la decepción en un gesto que vuelca hacia la pintura. Ha recuperado el día; como Picasso -y como Rohmer- descubre que no ha buscado, sino que ha encontrado. El de Rohmer es un cine de evidencias; no solo por su puesta en escena que captura lo inesperado que surge ante la cámara junto a aquello que proviene del cálculo sutil. Lo es también por el modo en que el ser y las apariencias son tematizados en sus ficciones. Más que un clásico, siempre ha sido un clasicista, y su creencia en el poder de la imagen cinematográfica, su confianza en un espectador dispuesto a creer en su mundo lo hacen lograr verdaderas proezas, como estas historias de jóvenes parisinos de los recientes 90 que incurren en diálogos y códigos de comportamiento que empalman insólitamente con aquellos del siglo XVIII, que el cineasta ha declarado frecuentemente adorar. Nada hay en estas rendez-vous de Paris de la ciudad que asoma en la pantalla televisiva. Es un espacio imaginario, dispuesto al vagabundeo y a la aventura amorosa en una socialidad en la que apenas hay otros que aquellos que participan en las tramas del deseo de sus protagonistas. Desde su período transicional, de paso desde la literatura al cine, incluso ya un par de años antes de que debutara dirigiendo el cortometraje Journal d'un scélérat, en 1950, Rohmer manifestaba que el cine era para él un arte del espacio. Fiel a este axioma, casi medio siglo después de formulado lo encontramos de nuevo expuesto en los breves relatos de Les rendez-vous... Como en los primeros Cuentos morales (en La panadera de Monceau o La carrera de Suzanne) aquí es la gran ciudad, París, la geografía privilegiada de las jornadas de sus criaturas. La mirada sobre la naturaleza y el transcurrir plácido de la vida pueblerina pertenecen a otra vertiente de sus ficciones. Esta empalma en

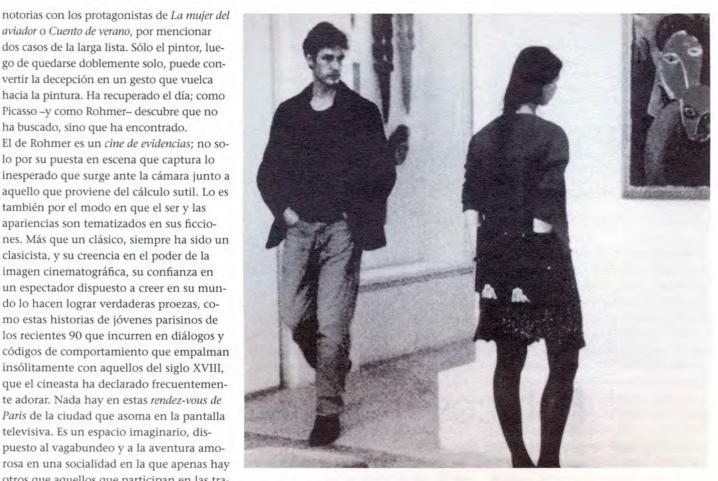
aquella empresa de filmar la ciudad, relevan-

do esos espacios entrañables a la vez que

construyendo ficción, que fue propia de

muchos de los films emblemáticos de la

nueva ola. El Centro Pompidou y sus aleda-



ños en el primer episodio, una decena de parques y alguna plaza de Montmartre en el segundo, el Museo Picasso y ciertos pasajes recónditos en el tercero, dibujan una mirada sobre París que a la vez combina cordialidad y extrañeza. Sin duda una ciudad finisecular, mutando ante el objetivo de la cámara, aunque desprovista de la depresión o la ironía con que la ha mostrado, más o menos para la misma época, el Resnais de Conozco la canción. Aquí la obra en construcción, la transformación de los entornos conocidos, se ejecuta como parte de ese habitar el presente que es propio de sus mismos personajes. Incluso en el episodio de los parques, con su pareja nómade ejerciendo una especie de turismo urbano a la medida de los desajustes de su relación, se disuelve cualquier efecto de tarjeta postal (del que sin duda parte el cineasta al designar cada encuentro con el lugar de la ciudad en que se dispone) para ingresar en un juego

de espacios en suspenso. Es frecuente que en Rohmer lo que dicen sus personajes casi nunca es lo que sucede realmente en sus historias. En cuanto a los espacios, podríamos arriesgar que allí donde se muestran casi nunca es donde desearían o tendrían que estar, lo cual hace ingresar a Les rendezvous..., más allá del intenso color local que poseen sus introitos cantados al mejor estilo de los juglares urbanos para consumo turístico, en un espacio extrañamente abstracto, con puntos móviles y vectores tensados en el juego de deseos cambiantes. De todas formas no se trata aquí de realis-

mo, sino de fidelidad a una poética. Como film de estilización extrema, construyendo un mundo tan imaginario como reconocible -y a esta altura, entrañable- Les rendezvous de Paris es otra cita privilegiada con Rohmer, sus relatos de encuentros y soledades, designios y aperturas, urdidos en la trama misma de la vida. A



El Estudio de las Artes y de los Oficios

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



L AMANTE 119

AMELIE

FRANCIA, ITALIA

2000, 105

DIRECCION Jean-Pierre Jeunet

PRODUCCION Martine de Clermont-Tonnerre

GUION Guillaume Laurant y Jean-Pierre Jeunet

FOTOGRAFIA Bruno Delbonnel
MUSICA Yann Tissier

MONTAJE Hervé Schneid ESCENOGRAFIA Aline Bonetto

INTERPRETES Audrey Tautou, Mathieu Kassovitz, Rufus,

Yolande Moreau, Arthus De Penguern, Urban

Cancellier, Dominique Pinon.



Fóbicos frontera

por HUGO SALAS

"Nosotros habitamos aquí: que los dioses nos hagan felices." En este grafito que una mano escribió sobre una pared de Pompeya en el siglo I, algo nos resulta familiar: el sentimiento común de que la felicidad es esquiva en este mundo, como si no viviésemos aquí sino contra aquí o padeciendo la contra de ese aquí. Y entre nosotros y el mundo, la escritura y los dioses: la cultura como fuerte y puente, cuyo extremo más cercano -la escritura- podemos aferrar para conjurar el otro extremo que no podemos ver -los dioses-, más cercano al mundo. ¿Qué habrá pensado la extremidad de aquella mano cuando poco después el Vesubio entró en erupción? A la respuesta de los dioses no le faltó humor negro: el único modo que tienen de hacernos felices es amalgamarnos con ese aquí en una única masa de roca, eliminar simultáneamente hombre v mundo. No obstante, lo más trágico de la anécdota es que, mirado con atención, el volcán es lo único verdadero, lo único que el hombre no inventó (a diferencia del "aquí", la escritura y los dioses), pero pasados diecinueve siglos el Vesubio está extinto, los hombres muertos, la ciudad desolada... y solo queda la escritura. El conjuro resultó el más cínico (y astuto) de los personajes. ¿Cómo lo logró? Al igual que películas como La lista de Schindler o La vida es bella, el grafito dice "de acuerdo, el mundo es horrible; pero hay una luz de esperanza". El hombre escribió el grafito, pero el grafito engañó al hombre ofreciéndole

una ilusoria posibilidad de reconciliarse con el mundo a través de los dioses.

Algo similar ocurre en Amélie, una pared enchastrada. Pero no me gustaría que se malinterprete esto como una condena de la comedia. La comedia, por el contrario, suele ser la escritura más noble, porque o bien muestra al hombre en un mundo feliz irreconocible como tal, que en su irrealidad no hace más que señalar el dolor de su contradicción con el mundo en el que sí vivimos, o bien tiñe la aparición de la felicidad en este mundo con un grado de inverosimilitud empírica infinitamente superior incluso al de un deus ex machina. En la comedia, la mostración de la felicidad equivale a la demostración de su imposibilidad (o a su transfiguración en otra cosa, como la dicha conyugal).

Ahora bien, Amélie, insensiblemente, no solo sostiene que la felicidad es posible aquí (algo que podríamos discutir), también sostiene que vivimos en un mundo hermoso. ¿Qué lo hace hermoso? Por un lado la técnica (que se hace presente mediante un apabullante arsenal fotográfico, de cámara y de posproducción), y por el otro la tradición (que aparece no solo en los mil y un lugares comunes y archiconvencionales en que cae la trama sino también en la chanson que el infatigable acordeoncito se encarga de remacharnos constantemente).

mundo hermoso sea "nuestro" mundo y no un mundo irreal como el de otras comedias. Sin embargo, una línea de la trama ratifica la superposición: la del extraño personaje cuya fotografía se repite. Amélie, en un principio, establece varias hipótesis descabelladas, pero finalmente el sujeto resulta ser el señor que repara las máquinas de fotos. Lo potencialmente fantástico se ve reducido a un elemento ordinario, cautivo y esclavo del sistema de producción por si fuera poco. Otro tanto ocurre con la sorprendente vuelta al mundo del enano, justificada vulgarmente por la colaboración de la azafata. Una y otra vez, Amélie se empeña en resaltar no que la felicidad sea posible, sino que la felicidad ya existe. Peor aun, lo terrible -lo asqueroso, diría- es que sostiene que el dolor no existe.

Así, la explotación no es terrible si ponemos en el lugar del explotador a alguien simpático. ¿Y qué importa manipular a las personas para hacerlas felices aunque todo salga mal, si total nadie sufre? En ningún lugar es tan clara esta negación del dolor, creo, como en la construcción de los protagonistas. Tanto la idiota como su galán, fóbicos frontera, tienen la vida dañada. No obstante, no son víctimas de su neurosis, sino que es justamente su neurosis lo que los hace "poéticos", del mismo modo que la técnica y la tradición hacen al mundo "hermoso". Semejante celebración de lo que no puede ser aceptado sino como el malestar de nuestra cultura es inmoral, imbécil y políticamente reaccionaria. Por si fuera poco, la película es un bodrio, los chistes son malos y pierde ritmo al final. A

EL HOMBRE QUE **NUNCA ESTUVO**

The Man Who Wasn't There

ESTADOS UNIDOS

2001, 116' DIRECCION Joel Coen

PRODUCCION Ethan Coen

GUION Joel Coen v Ethan Coen

MUSICA Carter Burwell

DISEÑO DE PRODUCCION Dennis Gassner

FOTOGRAFIA Roger Deakins

MONTAJE Roderick Jaynes y Tricia Cooke

INTERPRETES Billy Bob Thornton, Frances McDormand, James Gandolfini, Michael Badalucco, Katherine Borowitz, Jon Polito, Scarlett Johansson, Richard Jenkins, Tony

Shalhoub y Christopher McDonald.



Citizen Crane

por DIEGO TREROTOLA

La obra de los hermanos Joel y Ethan Coen es lo más parecido a un conjunto de obsesiones que se transforman de película a película, del mismo modo que muchos de sus personajes repiten palabras y frases serias que se transforman en ridículas y viceversa. Entre sus obsesiones se encuentran, por ejemplo, las cabezas y sus alusiones (pelos, peinados y sombreros) y los obesos gritones y violentos. El hombre que nunca estuvo se hace cargo de una de sus obsesiones fundamentales: el film noir.

Sin embargo, aunque encandilen su blanco y negro contrastado, su narración en primera persona y su argumento criminal, la película no es un ejercicio de estilo o una apropiación fetichista de diversos recursos. Como sucede con el buen film noir, y con anteriores películas de los Coen (Simplemente sangre, De paseo a la muerte, Fargo y El gran Lebowski), El hombre que nunca estuvo utiliza el noir para proponer una experiencia límite y cuestionadora, para crear una zona de conflicto negra.

Antes de seguir con los Coen, es necesario establecer coordenadas para entender la experiencia del noir. El nacimiento del término "film noir" se remonta a 1946, cuando Francia, tras el fin de la guerra, recibió películas de EE.UU. que no pudo estrenar durante la ocupación alemana. El primer artículo que acuña el término se

refería a El halcón maltés (1941, Huston), El ciudadano (1941, Welles), Pacto de sangre (1944, Wilder) y Laura (1944, Preminger). Sin embargo, a partir de este corpus inicial resultaba difícil establecer patrones que dieran cuenta de una sensibilidad común. Así, para las meditaciones posteriores se plantearon si el noir era un género, un subgénero, un estilo visual, un período histórico, un fenómeno o un tono narrativo. Aunque autores de teoría sobre el noir aún se enfrentan por fijar esa denominación, la mayoría coincide con Borde y Chaumeton, que lo definieron a partir de la existencia de un marcado conflicto entre "lo insólito muy ficticio y un realismo implacable". Más recientemente, David Bordwell, ampliando esta concepción, define el noir como la confluencia de "elementos de transgresión y subversión, estilización y realismo, influencias extranjeras y géneros domésticos".

El hombre... está contada en primera persona por Ed Crane (Thornton), un peluquero que enfrenta el realista comportamiento criminal con la estilizada presencia de "fantasma". De esta manera, Crane se convierte en un enigma para todos, y varios personajes preguntan "¿Qué clase de hombre es?". La respuesta está dada por el abogado que lo defiende, Riedenschneider (Shalhoub): "Es el hombre moderno". El mismo abogado es el encargado de citar la teoría de la incertidumbre de Heisenberg, a partir de la cual explica que la mirada modifica la cosa observada y que, por lo tanto, se debe dudar del verdadero estatuto de esa cosa.

"Cuanto más se mira, menos se entiende", dice. En este punto, los Coen entienden al noir como la inserción de la cuestionadora mirada moderna en el cine estadounidense; la entrada de esa mirada cuya sensibilidad se enfrenta con el cine clásico y le dirá que no existe "un" lenguaje del cine, solo habrá puestas en escena. El noir profana la sagrada creencia de Hollywood: ese conjunto de reglas supuestamente universales que se instituyeron como el lenguaje del cine.

Por eso el noir, como Crane, se convertirá en un enigma que deteriorará la narrativa clásica con la introducción de un desarrollo del relato ligado a los sueños (el sueño es otra obsesión de los Coen, que en El hombre... está presente en las alucinaciones insólitas de Crane). De esta manera, en el noir la mirada transparente del clasicismo se convertirá en la crítica mirada de la modernidad que duda de toda certeza. Por eso, todo buen film noir -como El ciudadano, como El hombre que nunca estuvo- nos pone en ese límite siniestro y trágico de la modernidad donde todo lo sólido se desvanece en el aire, como los "japoneses de Nagasaki" diría Crane, como el mundo absorbido por una cámara de cine y convertido en luz y sombra proyectada en una pantalla. A

EL AMANTE 119

LUCIA Y EL SEXO

ESPAÑA, FRANCIA

2001, 1281

DIRECCION Julio Medem

PRODUCCION Fernando Bovaira y Enrique López Lavigne

GUION Julio Medem

MONTAJE Iván Aledo FOTOGRAFIA Kiko De La Rica

Musica Alberto Iglesias

INTERPRETES Elena Anaya, Javier Cámara, Daniel Freire, Silvia

Llanos, Najwa Nimri, Tristán Ulloa, Paz Vega.



El faro

por HUGO SALAS

Lucía y el sexo. Con semejante título, no nos extrañaría que fuese una película "acerca de una joven y sus costumbres amatorias". Trataría, como tantas otras (Belle de jour o Garganta profunda, por ejemplo), de la relación que tiene con su sexualidad una mujer, la mujer o esta mujer como representante de la mujer. El tópico no solo es frecuente en el cine, sino también en la literatura, la ciencia e incluso en la televisión. Por otra parte, "el sexo" es una expresión confusa. Opera al revés del manual de sexología que repite "sexualidad no es genitalidad". "El sexo" es la sexualidad pero también el género y los genitales; es algo que se hace, una clase a la que se pertenece y algo que es parte del propio cuerpo; entrevera hacer, ser y tener. Tener sexo: no se puede no tener sexo, siempre se lo tiene puesto que se nace con él (aunque se puede perderlo, ese gran miedo), pero es algo que, teniéndolo siempre, siempre queremos tener (ayer tuve sexo). Preguntarse por una mujer y su sexo es preguntarse acerca de aquello que, justamente, hace que ella sea una mujer, preguntarse qué es la mujer. Lucía y el sexo se trata de eso. Y la primera sorpresa (no tanto) es que, sea hecha por quien fuere, esta pregunta se enuncia en el hombre. Lucía y el sexo no trata de Lucía y el sexo sino de Lorenzo frente a Lucía, frente al sexo y frente a la compleja relación que en él se entreteje entre Lucía y el sexo. En la pregunta qué es la mujer se juega su opuesto: qué es el hombre. Significativamente, lo que está en cuestión no está en el título. Si fuese una ecuación tal vez se completaría "Lucía y el sexo = Lorenzo" (entendiendo el igual no como "igual a" –así como ese "y" no es "+"– sino como "del otro lado").

Entonces hav tres términos: el hombre, la mujer y el sexo; y lejos de ser una fantasía, el triángulo es la figura de todas las relaciones. Lucía es una cosa y el sexo es otra. El sexo es una isla flotante, un territorio aislado e inestable, donde el sexo ha ocurrido con una mujer que no es la mujer (del título) sino otra, la otra. En esa isla, su isla, hay muchos agujeros pero solo un faro, porque Lorenzo no es capaz de pensarse como hombre más allá de su pito, está entrampado en un imaginario en el que el pito ilumina y guía, imaginario que se expresa del modo más crudo -y sincero- en la pornografía. El fino escritor quiere ser y a su vez se siente amenazado por el chongo, ese hombre que apenas se diferencia de su sexo, "el más grande que he visto", le confiesa a la mujer la otra.

La angustia de Lorenzo es justamente no estar en el título. ¿Es verdaderamente un tercer término de la ecuación o su ausencia implica Lorenzo = 0? Si el hombre no es más allá de su pito, ¿qué pito toca en un mundo que ya inventó el consolador? *Lucía y el sexo* trasciende lo que podría haber sido un divertimento o una sátira del imaginario sexual masculino, y logra retratarlo en todo su patetismo sin dejar, por ello, de mostrar lo que produce como tortura. Lorenzo es una

persona tierna y bondadosa, que sufre por su imposibilidad de entenderse, de reconocer que sí es un término en la ecuación. Alcanza a advertirlo pálidamente cuando aparece Luna, porque como producto de una relación sexual lo supone en tanto que resto; para que haya Luna, además de mujer y sexo, fue necesario Lorenzo. No obstante, algo lo distrae: otra. Porque los hijos, cree, son hijos de la mujer. La paternidad es una relación distante, y Luna termina integrándose al circuito de las mujeres conmutables. Esto no impide que, muerta Luna, se dispare el dolor de esa sensación de no-ser. Pero Lorenzo no sufre solo, también hace sufrir. Porque mientras cree que la mujer necesita solo el faro para orientarse, la mujer necesita otra cosa además. Ese además que el hombre produce, que hace, pero que no puede hacer con su sexo sino con esa parte de sí que no es su sexo. Lorenzo cree enamorar, divertir y consolar a las mujeres con el faro, pero en realidad lo hace en y con su escritura, con señales de sí. Lo que las mujeres quieren del hombre, justamente, es que se reconozca como tercer término, que se anime a ocupar un lugar más allá de su pija. Lo que la mujer quiere del hombre, cuando está en la isla con el faro y el chongo, es su aparecer. Por eso el relato se cierra pero la historia no se termina, porque entonces hay tres términos: el hombre, la mujer y el sexo; y lejos de ser una fantasía, el triángulo debería ser la figura de todas las relaciones. A

Nuevos rumbos

a favor JAVIER PORTA FOUZ

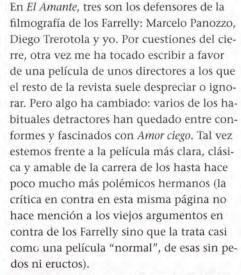
en contra GUSTAVO NORIEGA

Being Kathy Bates

Shallow Hall ESTADOS UNIDOS, ALEMANIA 2001, 110' DIRECCION Bobby y Peter Farrelly

Mark Charpentier, Marc S. Fischer, Bobby y Peter Farrelly

GUION Sean Monnyhan, Bobby y Peter Farrelly FOTOGRAFIA Russell Carpenter MONTALE Christopher Greenbury INTERPRETES Gywneth Paltrow, Jack Black, Jason Alexander, Joe Viterelli, Rene Kirby, Bruce McNeill.



Amor ciego es una comedia romántica cuyo tema central parece ser la aceptación del otro, y esto en verdad no dista mucho de lo ya visto en otras farrelliadas: las diferencias entre Amor ciego y Loco por Mary e Irene, yo y mi otro yo estriban en cuestiones de grado. En esas dos películas (también con cómicos geniales como Ben Stiller y Jim Carrey) la comedia romántica estaba más entrecortada por la fragmentación necesaria para insertar un mayor número de gags, y la aceptación del otro no era el tema central, pero los Farrelly siempre trataron bien (igualitariamente) a lisiados, albinos, "normales", gordos y mogólicos; solo había que mirar su humor con atención.

Amor ciego reduce y casi anula la habitual escatología farrelliana de antología y disminuye el número de gags y chistes. A cambio, concentra la acción en la historia de amor entre Hal (Jack Black, de Alta fidelidad y El insoportable) y Rosemary (Gwyneth Paltrow). El motor de una parte del humor surge de que Hal puede sentir (que no solo ver) la belleza interior en el exterior, y por eso se enamora de una enorme obesa a la que ve, toca, etc., como si tuviera la figura de la asombrosa Paltrow, mientras el malevaje extrañado lo mira sin comprender. Finalmente, recuperará sus "sentidos normales" y sentirá gorda a la gorda, pero seguirá enamorado. Y aquí es donde los Farrelly muestran que ya están recorriendo otro camino, mientras en la superficie cuentan la historia de aceptar al otro. Lo que aprende Hal no es a captar belleza donde antes no la captaba ni a aceptar al "diferente" (de hecho, ya lo aceptaba). Su mayor aprendizaje es, simplemente, saber que enamorarse es posible. A

A partir del éxito de su primera película realizada en 1994, Tonto y retonto, y de un audaz reconocimiento crítico en la revista Film Comment a Irene, yo y mi otro yo (reconocimiento al que han adherido algunos miembros de esta revista), los hermanos Farrelly se han convertido en una cita obligada de la crítica. Quiero decir algo: falté a esa cita, Amor ciego es el primer film que veo

Según las referencias, esta no sería una película representativa de su estilo: no hay aquí una profusión de pedos ni grandes desafíos a la corrección política. Por el contrario, se trata de una comedia romántica ligera en su ejecución y densa en su mensaje humanista. Al protagonista, Jack Black, el "superficial Hal" del título original, le es otorgado algo parecido a una bendición: ver, en el exterior, la belleza interior de las mujeres. Así es como se enamora perdidamente de Rosemary, una mujer obesa pero de gran corazón, que ante sus ojos tiene la belleza etérea de Gwyneth Paltrow. El mensaje está dicho explícitamente en la película: la belleza está en el ojo del que mira.

El film recurre a esa premisa -seguida de una forma un tanto inconsistente- como moraleja y como única fuente de gags, lo que genera una pesada monotonía. No hay un solo chiste que no refiera al equívoco de que Hal piense que Rosemary es hermosísima según los estándares habituales. Quien haya visto el trailer sabe todo lo que hay que saber.

Pero si el mensaje de la película es de una nobleza tan alta que solo un canalla podría rechazarlo (al punto de que Hal, redimido, abraza a una niña desfigurada por quemaduras a la que antes veía hermosa), su ejecución dista mucho de esos parámetros. De los muchos puntos de vista que los directores han elegido para plantear la puesta en escena, es justamente el de Jack Black el menos apropiado. Porque, al fin y al cabo, durante un 90% de la película, lo que vemos es, justamente, la belleza etérea y estilizada de la actriz. ¿Qué habría pasado si el punto de vista hubiera sido objetivo y no subjetivo y el protagónico hubiera estado a cargo de, digamos, Kathy Bates? Finalmente, la película refuerza el estereotipo de belleza que pretende impugnar, haciendo que la mejor representación física de un alma noble y bondadosa esté dada por una actriz encantadora, refulgente... y flaca. A



GOSFORD PARK - CRIMEN DE MEDIANOCHE

Los de arriba y los de abajo

Gosford Park REINO UNIDO, ITALIA, ESTADOS UNIDOS, ALEMANIA 2001, 137

DIRECCION Robert Altman

Robert Altman, Bob Balaban, David Levy

GUION

PRODUCCION

Julian Fellowes FOTOGRAFIA Andrew Dunn MUSICA Patrick Doyle MONTAJE Tim Squyres INTERPRETES Michael Gambon, Kristin Scott Thomas, Maggie Smith, Helen Mirren, Alan Bates.



Es fácil de demostrar, y difícilmente dé lugar a polémicas: Robert Altman ya no es el que solía ser. O tal vez sí, teniendo en cuenta que el septuagenario realizador ha mostrado a lo largo de su extensa carrera altibajos de toda clase y nivel. En sus tres últimos films demostró con creces una exasperante ineptitud para abordar los tópicos del thriller en Hasta que la muerte nos separe, un mediocre manejo de su marca registrada –el cruce de múltiples líneas narrativas y una gran cantidad de personajesen La fortuna de Cookie y una retorcida misoginia disfrazada de postura irónica en El doctor y las mujeres. Si Ciudad de ángeles (1993) era un film polémico, por momentos cercano a la genialidad y en otros absolutamente trivial, pero nunca carente de interés, su etapa posterior revela a un auteur carente de ideas, abocado a un sistemático aprovechamiento de su fama para integrar superficialmente en el reparto a una docena de grandes nombres. Gosford Park, sin embargo, es otra cosa. Esta vez los grandes nombres, casi todos británicos, y el complejo árbol genealógico que conforman los personajes -a su vez, separados en

dos grandes ramas: los de arriba y los de abajo, la burguesía y los sirvientes- le sirven a Altman como plataforma de lanzamiento de un ejercicio de puesta en escena fascinante, donde importa muchísimo menos la mínima trama de suspenso -un whodunit básico y chato que abarca apenas la última media hora- que la caracterización de personajes, su interrelación y el contexto social y de clase en el que están inmersos. Atravesado por un humor subterráneo alejado del griterío de sus últimas películas, aprovechando un buen reparto en el que nadie intenta descollar con excesos de histrionismo -en particular, la siempre confiable Helen Mirren y Kelly Macdonald, la chica de Trainspotting, que ofrece el punto de vista del relato- y aceitado por certeros diálogos, el último Altman resulta, a pesar de sus ambientes sobrios, el exceso de protocolo y la porcelana y platería circundante, una película fresca y divertida. Poco importa el resto, las nominaciones al Oscar, los elogios desmedidos y los intentos por hacer de Gosford Park algo diferente de lo que es. Un film menor, pero inteligente. Diego Brodersen

JASON X

Lugares comunes

ESTADOS UNIDOS

2001, 93' James Isaac

DIRECCION PRODUCCION

Noel Cunningham y James Isaac

GUION

Todd Farmer FOTOGRAFIA Derick V. Underschultz MUSICA Harry Manfredini MONTAJE Whitney Brooke Wheeler, David Handman

y Natalie Pope INTERPRETES Kane Hodder, Lexa Doig, Lisa Ryder, David Cronenberg, Jonathan Potts, Melyssa Ade, Peter Mensah, Todd Farmer



Vuelve Jason Voorhees, ahora en el espacio y en el año 2400 y tantos. Si segundas partes muchas veces no fueron buenas, al menos este pequeño ejercicio en el medio camp demuestra que las décimas pueden no ser tan malas. Aquí los guionistas apostaron por la inteligencia y tomaron como matriz del film lo irremediablemente ridículo de cada nueva rentrée del asesino de Crystal Lake, llevándola al extremo sin resquemores de clase alguna. Durante el prólogo, el Estado no puede acabar con la vida de Jason (el muy desgraciado es inmortal) y decide mantenerlo en suspensión criogénica hasta que la ciencia sea capaz de acabar con él, pero las cosas (claro) salen mal y las primeras muertes no tardan en enchastrar la pantalla (Mr. Cronenberg dura tres planos, todo un lujo verlo empalado por tan eminentes manos). Luego de una breve elipsis, la Tierra es inhabitable y el muchacho es rescatado -junto a la heroína de turno- y trasladado a una nave espacial que a partir de ese momento se convertirá en coto de caza de ya-sabemos-quién.

Y así empiezan a morir irremediablemente uno a uno los viajeros espaciales (no, las referencias a Alien no son tan obvias) de maneras más o menos imaginativas (a mí me encantó la destrucción facial de la chica rubia), siempre un milímetro más acá del grotesco. Todo lo necesario viene incluido: la pareja que solo piensa en copular, el adulto que solo piensa en el dinero, el duro soldado negro y el comic relief desmembrado. La autoconciencia total del film como secuela-parodia de Martes 13, que se adivina de entrada, comienza a acelerarse durante la última media hora: un bello robot femenino experto en artes marciales destroza al monstruo momentáneamente; Jason se transfigura tecnología mediante en una suerte de versión mórbida de Terminator y vuelve en un viaje virtual a la década del 80 (lejos, la mejor humorada de la película), y Jason X -como su protagonista- termina transformándose en una versión ultra trash y muy disfrutable de la extensa franquicia. Lo berreta no quita lo punzante. Diego Brodersen

SABIDURIA GARANTIZADA

City Zen

Erleuchtung garantiert

ALEMANIA 2000, 109

DIRECCION

Doris Dörrie PRODUCCION Franz X. Gernstl. Karl

Neubert y Louis Saul **GUION** Doris Dörrie y Ruth Stadler FOTOGRAFIA Hans Karl Hu MONTAJE Inez Regnier v Arne Sinnwell

DISEÑO DE ARTE Ruth Stadler

INTERPRETES Uwe Ochsenknecht, Gustav-Peter Wöhler, Petra Zieser, Ulrike Kriener, Anica Dobra v Heiner Lauterbach.



Gustav tiene poco tiempo para dedicar a su esposa y a sus ruidosos hijos porque es un obsesivo agente inmobiliario que trabaja todo el día; su obsesión lo lleva a medir compulsivamente con metro de bolsillo los rincones de los departamentos que vende. Uwe está obsesionado con la filosofía zen y asesora a personas para que ubiquen los muebles de su casa aprovechando las líneas energéticas que cruzan el planeta. Gustav se desespera cuando su esposa lo abandona porque no puede soportar el vacío y el silencio de su departamento. Uwe no logra meditar correctamente en medio del bullicio urbano. Ambos necesitan encontrar un lugar donde calmar su malestar. Gustav y Uwe son hermanos y viven en Munich; juntos emprenden un viaje a Japón para internarse en un monasterio zen y desintoxicarse. Gustav y Uwe son los protagonistas de Sabiduría garantizada, la comedia donde la directora Doris Dörrie parece querer seguir investigando -como lo había hecho en ¿Soy linda?- una problemática recurrente del cine alemán, especialmente en las películas de Wenders y Herzog:

la búsqueda de un espacio vital en culturas extrañas. Pero Dörrie lo hace a partir del humor y la ironía: la película tiene algunos gags memorables como el momento en que Gustav confunde un jardín zen con un cenicero y apaga un cigarrillo tras otro destruyendo la armonía minimal. Filmada en video digital, Sabiduría garantizada es también un buen ejemplo de la utilización de ese formato para la creación de climas narrativos y visuales. El registro digital le permite a Dörrie desarrollar escenas que logran representar la relación de gran intimidad entre los dos hermanos sin perder la complejidad de los escenarios naturales de una ciudad como Tokio: escenas donde se concentra el conflicto entre el hombre y el espacio. Junto a otros exponentes notables como Les glaneurs et la glaneuse, de Agnès Varda, y Después de la reconciliación, de Anne-Marie Miéville (ver nota), Sabiduría garantizada parece demostrar que las mujeres encuentran las formas más inteligentes para aprovechar las posibilidades que brinda el uso del video. Sabiduría femenina. Diego Trerotola

VANILLA SKY

Jukebox

DIRECCION

PRODUCCION

Cameron Crowe Cameron Crowe

ESTADOS UNIDOS 2002, 135

GUION FOTOGRAFIA John Toll

INTERPRETES Tom Cruise, Penélope Cruz, Cameron Díaz, Jason Lee, Kurt Russell. Noah Taylor.





Vanilla Sky, remake de la española Abre los ojos, es, esquemáticamente, la conjunción de tres personalidades: lo bueno de Alejandro Amenábar, lo interesante de Tom Cruise y lo malo de Cameron Crowe. Es imposible no ver estas reconstrucciones sin compararlas con el original. Esta versión dura aproximadamente 15 minutos más que la española: todos y cada uno de ellos están destinados a convertir al protagonista (antes interpretado por Eduardo Noriega y ahora por Cruise) en alguien menos sencillo y simpático, más rico, más ganador con las mujeres, más importante, más pasible de caer al abismo una vez que su encanto personal se disipe junto con las bellas facciones de su cara. En definitiva, en alguien más y más parecido a Tom Cruise. Esto no es solamente un gesto de narcisismo. Todas las películas en las que se interesó más allá de su condición de actor se escapan de la media hollywoodense y cuestionan su status de estrella: desde la espectacularidad casi paródica de John Woo hasta la disolución de la identidad de Abre los ojos, Los otros y Ojos bien cerrados. La terapia de Tom Cruise incluye

participar en películas de decenas de millones de dólares. Pero ser una megaestrella, al mismo tiempo que la genera, pone limitaciones a esa exploración. Esta versión -puesta en las manos de Cameron Crowe- se ve obligada a ser más espectacular, a poner más donde quizá no era necesario. La banda de sonido es una muestra: todos sabemos que Crowe fue periodista de la Rolling Stone: ya es hora de que nos deje de recordarlo en cada película. La sucesión de canciones rock'n-'pop -cuyas letras hacen referencia a lo que se ve en pantalla- es desmesurada y juega en contra del clima de incertidumbre e inestabilidad de la película (un verdadero contraste con la sugestiva banda de sonido escrita por el propio Amenábar para Abre los ojos). La foto que ilustra esta nota reproduce la tapa de un disco de Bob Dylan de 1963. Su inclusión en la película es inapropiada, autorreferente respecto del director y no se puede justificar argumentalmente. Pero no puedo argumentar sobre esto sin contar el final. Así que, si quieren saber lo que pienso al respecto, escríbanme un mail. Hasta luego. Gustavo Noriega

DESPUES DE LA RECONCILIACION

El cine descompuesto

En su libro Video, cine, Godard, Philippe Du-

bois escribe que "la aparición del video en la

obra de Godard corresponde con matemáti-

ca precisión a la aparición en su vida de An-

PRODUCCION

GUION MONTAJE

DISEÑO DE PRODUCCION INTERPRETES

Après la réconciliation FRANCIA, SUIZA 2000, 74 DIRECCION Anne-Marie Mieville Alain Sarde y Ruth Waldhurger Anne-Marie Mieville FOTOGRAFIA Christophe Beaucarne Anne-Marie Miéville Dominique Roubaud Jean-Luc Godard, Claude Perron Anne-Marie Miéville, Jacques Spiesser, Xavier Marchand.



ra, la primera parte es una síntesis de cómo funciona el video en la obra de Godard y su co-ideóloga Miéville: 1) el video es cinéfago, devora al cine y lo devuelve masticado en un grano que anula su propiedad fotográfica/analógica; 2) por su inmediatez y economía de registro, el video está antes, durante y después del cine para exhibir sus condiciones de existencia; 3) el video descompone al cine al desacralizar su efectividad narrativa hegemónica. La dupla Godard/Miéville convierte al video en herramienta ideal para pensar y dinamizar las complejidades del arte audiovisual. Aclaraciones:

1) La decisión de centrarse en la relación cine/video se opone a la mayoría de las críticas, inclusive la de Cahiers du cinéma, que callan el uso del video, hecho que habla de la miopía crítica que solo ve lo narrativo/fílmico; 2) la relación video/cine quedará en la teoría de este artículo, porque el estreno comercial en una copia en video proyectado no permite experimentarla. Una copia en fílmico se proyectó en el III Festival de Buenos Aires. Diego Trerotola



KANDAHAR

La ciudad que nunca estuvo

DIRECCION

Safar e Ghandehar IRAN, FRANCIA 2001 85 Mohsen Maimalbaf Mohsen Maimalbaf GUION Mohsen Maimalbaf FOTOGRAFIA Ebrahim Ghafori MUSICA M. R. Darvishi MONTAJE Mohsen Majmalbaf INTERPRETES Niloufar Pazira, Hassan Tantai, Sadou Teymouri,

Espejismo en el desierto, oasis ilusorio al final del horizonte, Kandahar no existe, es la meta imposible de las esperanzas perdidas; las de Nafas, la afgana refugiada en Occidente que vuelve a su tierra al rescate de su hermana mutilada por las guerras. Pero Kandahar, la ciudad omnipresente en las menciones y los deseos de todos, se ocultará a su vista como una sombra más del eclipse de luna que abre y cierra el film.

tivas, da detalles sobre la producción de la

película y utiliza por única vez algunos re-

cursos como la cámara lenta. De esta mane-

La luna se esconde como todo lo femenino, que se eclipsa y disimula tras la cárcel entelada de la burka. La tierra, esa otra mujer, es árida e infértil. El cortejo femenino que acompaña a la novia con destino a la ciudad, gime como en un entierro, el luto colorido de una condición que debe negarse para subsistir. Nafas avanza con desesperación hacia su cárcel, hacia el eclipse, hacia la nada ardiente tras la línea del horizonte; todo lo que quiere vivir, hombres, mujeres, animales, huye en sentido contrario.

Película que desafía al orden teocrático

del que proviene con su escondido y radical escepticismo, Kandahar disimula, por debajo de su historia teñida de urgencia y actualidad, la milenaria cadencia oriental de su relato.

El cielo está vacío de todo signo de salvación, excepto el de los helicópteros que acercan la módica limosna occidental de las prótesis para los mutilados, en escenas de una desolación que parece soñada por Magritte. La tierra está recorrida por seres que simulan y hurtan su condición para sobrevivir: las mujeres tras sus velos, el falso médico tras su falsa barba, máximo atributo visible de masculinidad, el guía se traviste en mujer y Khak, el niño analfabeto, recita la letanía de un Corán sin sentido, juego de supervivencia, palabras que nada significan, como en un monólogo de Beckett. Por mucho menos que esto Salman Rushdie purga su fatwa mortal. Como la de Nafas, como la de todos los que buscan el rastro perdido de Kandahar, la fatamorgana del desierto. Eduardo Rojas



18

Renacimiento gratuito

ESTADOS UNIDOS, ALEMANIA 2001.90

DIRECCION Victor Salva PRODUCCION Willi Bar, Francis Ford

> Coppola, J. Todd Harris. Tom Luse v Barry Opper

GUION Victor Salva

FOTOGRAFIA Don E. Faunt Le Roy MUSICA Bennett Salvay MONTAJE Ed Marx

DISEÑO DE PRODUCCION Steven Legler

INTERPRETES Gina Philips, Justin Long, Jonathan Breck, Patricia Belcher, Eileen Brennan. Brandon Smith.

El espectador promedio de las actuales películas de terror tolera increíbles complicaciones argumentales y está dispuesto a poner en duda todo lo que ve y escucha. Sin embargo, no está preparado para la gratuidad ni para que los miedos y sus fuentes vuelvan a ser inexplicables. No es casual, entonces, que Jeepers Creepers pueda descolocar al más pintado. Dos hermanos adolescentes en auto charlan a velocidad pingpong y reviven Reto a muerte (Duel, 1971) de Spielberg avasallados por un camión que reverbera óxido. En esos minutos refulgentes y desérticos, ven a plena luz del día al conductor del camión arrojar cuerpos, envueltos en telas, por un caño cercano a una vieja iglesia y, en ese plano, el terror se redimensiona. Los chicos protagonistas -el espectador desconfiado creía que eran carne de primera secuencia- deciden investigar lo ocurrido en ese paraje en medio de la nada (como el resto de esta película aislada y abstracta). El sótano de la iglesia está decorado como El juicio final de Miguel Angel de la Capilla Sixtina. Ahí abajo las formas se

vuelven infernales porque, más que pintura, esto es una escultura moldeada con cadáveres. En un bar rutero, avisan a la siempre incrédula policía. Patrullero y adolescentes tendrán la intención de volver a la iglesia pero el conductor del camión romperá con el molde realista (aunque con el verosímil tensado hasta el infinito) de los asesinos habituales, seriales o no. El conductor-escultor es un monstruo que corre, vuela, camina por arriba de autos en movimiento, tiene cientos o miles de años, es un inventor y porta alas diseñadas por Leonardo Da Vinci. Cada veintitrés años sale a comer partes de veintitrés personas. El monstruo renacentista tal vez sea el hombre que logró la inmortalidad y, como los protagonistas de Voraz (Ravenous, Antonia Bird, 1999), parece conocer los secretos energéticos del canibalismo. El director Victor Salva, en cambio, abandona el canibalismo genérico del terror y, sin explicar nada a la Scooby Doo, afirma que se puede volver a asustar sin resolver nunca el misterio de la gratuidad del miedo. Javier Porta Fouz



INSTITUTO DE TECNOLOGÍA ORT Nº2

NUEVAS CARRERAS



TÍTULOS OFICIALES

Realizador Integral de Cine y Televisión

Guión de Cine y TV Realización Documental Realización Ficción Producción y Dirección de Televisión Dirección de Actores

Convenios con: INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL París, France CENTRE D'ESTUDIS CINEMATOGRÀFICS DE CATALUNYA España

Productor Integral de Radio

Gestión artística y periodística de la emisora Conducción operación guión y edición de un programa

2 Estudios de radio y sala de edición con 10 terminales simultáneas - Estudio de televisión profesional - Laboratorio de postproducción 6 estaciones digitales MAC-DVCAM - Cámaras Digitales DVCAM - Edición imagen AVID Media Composer Edición de sonido PRO-TOOLS - Salas de Sonido y Grabación - Laboratorios de Computación - Departamento Laboral Pasantías - Biblioteca y Videoteca especializada - Acceso a Internet - Actividades extracurriculares - Consultorio Médico.

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

ITALIANO PARA PRINCIPIANTES

Seis personajes en busca del amor

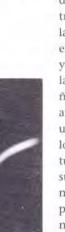
Italiensk for Begyndere DINAMARCA 2000, 92

Lone Scherfig DIRECCION PRODUCCION

Ib Tardini GUION Lone Scherfig

FOTOGRAFIA Jørgen Johansson INTERPRETES

MONTAJE Gerd Tiur Anders W. Berthelsen, Ann Eleonora Jørgensen, Anette Støvelbæk, Peter Gantzler,



Italiano para principiantes es la primera película dirigida por una mujer que está enmarcada dentro del Dogma, el movimiento danés creado por Lars von Trier y Thomas Vinterberg en 1995. La directora Lone Scherfig se acerca al Dogma en la intención de buscar la verdad, en la elección de los escenarios naturales, en el uso de la cámara en mano. Se aleja de ese movimiento en la descripción amable de los personajes, en el tratamiento optimista de sus conductas, en la sencillez y en la frescura con que aborda el tema del amor, de las relaciones sexuales y de los lazos familiares. La película cuenta la historia de un pequeño grupo de treintañeros solteros que trabajosamente buscan afecto y amor. Este grupo se encuentra en un curso de italiano donde empiezan no solo a conocerse entre ellos y a apoyarse mutuamente, sino que comienzan a encontrar su verdadera identidad reconociendo sus necesidades, sus angustias, sus alegrías, sus particularidades. La película no deja de tener, como en la mayoría de las del Dogma, un trasfondo religioso: los personajes poco

a poco se liberan de sus culpas y de sus pequeñas y humanas tragedias, encontrando el afecto y el amor, como una especie de redención divina. Es muy interesante la química que se establece entre estos seis personajes y que le da la película una cuota de naturalidad y fluidez poco usual en el cine contemporáneo. Pareciera ser que lo que propone este film es la necesidad de acercarse a esquemas conocidos como, por ejemplo, los de la comedia sentimental de Hollywood que siempre resultan eficaces y no pierden vigencia, dejando de lado las reglas rígidas y a la vez vacías de movimientos supuestamente vanguardistas. Es cierto que Italiano para principiantes se encuentra dentro del Dogma pero de alguna manera lo transgrede cuando la directora lo combina con viejas y queridas fórmulas, obteniendo así un resultado más que aceptable. Italiano para principiantes no es una gran película pero es un film amable y vital que le propone al espectador pasar buen un momento viendo una historia simple y cercana, reconocible y emotiva. Marcela Gamberini

LA GRAN ESTAFA

¿Emoción? Bien, gracias

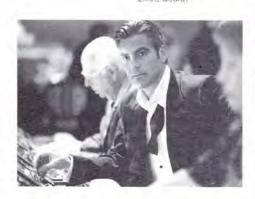
Ocean's Eleven ESTADOS UNIDOS 2001, 116

DIRECCION

Steven Soderbergh PRODUCCION R. J. Louis, Jerry Weintraub GUION George Clayton Johnson, Jack Golden Russell, Harry Brown, Charles Lederer. Steven Soderbergh

FOTOGRAFIA MONTAJE DISEÑO DE PRODUCCION

MUSICA David Homes Stephen Mirrione Philip Messina George Clooney, Brad Pitt, Julia Roberts, Matt Damon, Andy Garcia, Carl Reiner, Elliott Gould.



Desde Sexo, mentiras y video, Steven Soderbergh experimentó algunas de las variables del llamado cine moderno. Pero lo que antes parecía un realizador a seguir ya no está más. Finalmente el hombre se convenció de que lo "moderno" es una narración tan abstracta que carece en absoluto de emoción. Un romance peligroso y La gran estafa desarticulan completamente el policial quitándole lo que le es propio: la intriga y el drama de los personajes. La gran estafa es una película de diseño desde todo punto de vista. Más semejante a un desfile de modelos que a un film, la historia del robo en los casinos se sigue sin sobresaltos. Más allá de varios errores groseros en la puesta de cámaras, lo que más llama la atención es la absoluta ausencia de tensión en el relato. Y se trata de un robo, una de esas películas que le provocan al espectador el problema moral de ubicarse del lado de los criminales. Ni siquiera aparece esa cuestión. Sería facilista despachar el film diciendo que carece de emociones; sería también considerar que la emoción es un imperativo del buen cine, y no es así: hay buenas películas

donde la emoción está ausente. El problema es que Soderbergh parece considerar la emoción como algo que repone el espectador a través de su experiencia anterior en el cine. Sus películas resultan entonces ayudamemorias, catálogos de lo más exterior de un género. ¿Qué tiene esto que ver con el cine? Poco y nada: como se dijo, no es más que un desfile de figuras conocidas, de diálogos cuyo ingenio parece tan imperativo, tan "escrito" que provocan un desfase con los personajes. Pero hay una cuestión siniestra en la factura del film. Que estrellas como Julia Roberts actúen por lo mínimo en un film que no está hecho por beneficencia sino para entretener al soberano y ganar mucho dinero es deplorable. Así las cosas, La gran estafa es una muestra de la omnipotencia del monstruo y de sus posibilidades comerciales. Mencionar el chiste de que es una remake (?) de Once a la medianoche es perpetuar el error. Aquella no era un paisaje del clan Sinatra sino algo más. Soderbergh sólo comprendió -mal- el plano final de aquel film anterior a la era del Gran Dinero. Leonardo M. D'Espósito

Se me olvidó que te olvidé

ESTADOS UNIDOS

2001, 120' DIRECCION Christopher Nolan PRODUCCION Jennifer Todd, Suzanne Todd, Aaron Ryder, William Tyrer y Chris J. Ball

GUION Christopher Nolan FOTOGRAFIA Wally Pfister MUSICA David Julian MONTAJE Dody Dorn DISEÑO DE PRODUCCION Patti Podestá INTERPRETES Guy Pearce, Joe Pantoliano, Carrie-Anne Moss, Mark Boone Jr., Stephen Tobolowsky.



Tal vez el mayor mérito de Memento sea su concepción, partir de una idea ingeniosa: la película se cuenta secuencia a secuencia, pero para atrás en el tiempo. Es decir, el tiempo del relato cinematográfico se cuenta por bloques que están ordenados al revés de la historia, pero dentro de cada bloque la acción avanza cronológicamente, hasta llegar al principio de la secuencia que vimos antes. Para complicar las cosas, el protagonista (Guy Pearce -Las aventuras de Priscilla, reina del desierto, Los Angeles al desnudo- como Brad Pitt pero más enigmático) padece de amnesia, pero no total sino que olvida lo que hizo recién, solo puede acumular información durante unos pocos minutos. Casi como un castigo divino, carga con el terrible peso de acordarse de que se olvida pero no de qué se olvida, por lo que anota cosas en papeles, fotos y hasta en su propio cuerpo, lo que redunda en una autobiografía fragmentaria, resbaladiza y poco confiable.

Entre estas reglas de juego narrativas, Memento descuenta la historia de una vengan-

za y de la búsqueda de un asesino. Mientras se acerca el final del relato y el comienzo de la historia, la trama ya de por sí complicada se enreda un poco más y hay que estar atento a cada detalle. El esfuerzo lo hace principalmente el cerebro lúdico del espectador, y no es el tipo de atención que puede demandar una película de ritmo lento. La recompensa no será asistir a un despliegue de brillantes ideas de puesta en escena, ni siquiera a unos eventos originales, Memento más bien otorga una recompensa similar a la de resolver un juego de ingenio, o un rompecabezas, o un test de memoria. Aunque tal vez las reflexiones sobre el papel de fijación -que no garante de la verdad- de la escritura y el final, en el que la confusión del atribulado héroe aumenta y la película se reconstruye desde otro lugar, sean las puntas para comenzar a pensar en cosas más interesantes a partir de Memento. O quizá tan solo nos remitan a la hermosa canción que cantaban Los Abuelos de la Nada y que titula esta breve nota. Javier Porta Fouz

NOVEDAD

Tomás Abraham

lo invita a combinar periodismo y filosofía a la velocidad de los tiempos que corren.

PENSAMIENTO RÁPIDO

La filosofía no tiene el tiempo de las visiones. Debe decidir. Fútbol, política, ética, universidad y el terror son disparadores de ideas. Lo mismo que Camus, el Cholo Simeone, María Elena Walsh o Foucault. Tomás Abraham dibuja la tragicomedia argentina de la última década con la aceleración del acontecimiento.



GRUPO EDITORIAL SUDAMERICANA www.edsudamericana.com.ar

AMERICAN PIE 2

EE.UU., 2001, DIRIGIDA POR J. B. Rogers, CON Jason Biggs, Shannon Elizabeth, Alyson Hannigan, Chris Klein, Natasha Lyonne.



Esta secuela de aquella irrelevante American Pie sorprende como pocas comedias de adolescentes y sexo logran hacerlo. Aunque hay una tonelada de chistes poco sutiles y no siempre graciosos, esta vez la película asume una postura mucho más melancólica e inteligente. A primera vista, parece una apología de la sexualidad masculina adolescente como centro del universo, pero la historia es más compleja y hasta crítica al respecto. Todas las variantes (heterosexuales) están incluidas y ninguna es condenada. Y la melancolía mencionada, producto de la madurez de los personajes, se combina con una saludable celebración de la amistad y la libre elección. El personaje más hermoso de todos es Michelle (Alyson Hannigan), una nerd desprejuiciada que conquista al protagonista y lo aleja de su temerosa adolescencia. Adolescencia que todos dejan atrás en la historia y que provoca esa sensación agridulce que hace tan particular a la película. Santiago García

DAÑO COLATERAL

Collateral Damage

EE.UU., 2002, DIRIGIDA POR Andrew Davis, CON Arnold Schwarzenegger, Elias Koteas, Francesca Neri, Cliff Curtis, John Leguizamo y John Turturro.

Con toda la fuerza de la obviedad oportunista y ciega, volvieron el patrioterismo brutal y la propaganda todo terreno. Este thriller de acción política se aggiorna en dos lugares: por un lado, tiene un interesante twist de guión sobre el final y, por el otro, está adaptado para justificar el nuevo (viejo) modelo que afirma que Estados Unidos puede meterse en todos los países del mundo y decidir sobre la vida y la muerte. A Schwarzenegger (que ahora hace chistes subnormales sobre Argentina) le matan en un atentado a su mujer y a su hijo. Los terroristas son colombianos y para allá se manda Arnold

con la idea fija de asesinar al que puso la bomba. El protagonista escuchará y verá más de una vez relatos sobre cómo Estados Unidos viene reventando gente (o ayudando a reventarla) en todo el mundo desde hace mucho tiempo, pero nunca se preocupará por entender nada. La necedad que llena el rostro de Schwarzenegger —con el que la película solicita la identificación—podría estar representando la de la política exterior estadounidense. Javier Porta Fouz

CHUMBALE

ARGENTINA, 2002, DIRIGIDA POR Aníbal Di Salvo, con Enrique Pinti, Marcelo Mazzarello y María Rosa Fugazot.



Adaptación de la obra teatral escrita hace más de tres décadas por Oscar Viale, que tuvo una versión inconclusa dirigida por Carlos Orgambide. La actualización del texto original se limita a la incorporación de noticias de los últimos tiempos y la mención de "piquetero" luego de "comunista". Con los títulos finales hay una serie de bloopers de rodaje, aunque durante la película se conservaron errores más brutales como un primer plano de Enrique Pinti con el bigote postizo despegado que le hace sombra en la cara. En un autobombo lamentable, Pinti ríe cuando se mira a él mismo mientras recita un monólogo en la televisión sobre las condiciones de atraso que llegan a afectar hasta las desgracias que se padecen en Argentina. Lástima que el espectador no tiene la misma suerte, porque resulta imposible reírse con este grotesco anacrónico. Diego Trerotola

¿Y... DONDE ESTA EL BEBE?

ARGENTINA, 2002, DIRIGIDA POR Pedro Stocki, con Florencia Peña, Martín Karpan, Lola Berthet, Rita Cortese y Roberto Carnaghi.

Producción infantil con pretensiones de comedia slapstick sobre el secuestro de un bebé. Una cita a *El regador regado*, el primer gag cinematográfico, no tiene nada de guiño cinéfilo, funciona simplemente como un chiste tan viejo y gastado como casi todos los recursos humorísticos de la película, empezando por el empleo abusivo y cansador de la banda de sonido onomatopéyica. Como en muchas películas infantiles, se apela al gesto demagógico que propone que los niños son inteligentes y astutos y los adultos estúpidos y torpes. En ese caso, para que películas como estas sean más interesantes deberían dirigirlas los niños. **Diego Trerotola**

EL DIARIO DE LA PRINCESA

The Princess Diaries

EE.UU., 2001, DIRIGIDA POR Garry Marshall, con Julie Andrews, Anne Hathaway, Héctor Elizondo, Heather Matarazzo y Mandy Moore.

El primer estreno del año fue esta producción Disney, una especie de nueva versión de la reciente Miss Simpatía. Una estudiante estadounidense con poca popularidad entre sus compañeras descubre que es una princesa europea y comienza a ser adiestrada para adquirir aires de nobleza femenina. Julie Andrews, en el rol de la tutora aristocrática, hace una referencia explícita a La novicia rebelde y demuestra que está condenada a interpretarse a sí misma. Los tradicionales toques artificiosos de las producciones Disney son pocos y llegan muy tarde para que puedan aportar encanto a este dislate. Diego Trerotola

UNA MENTE BRILLANTE

A Beautiful Mind

EE.UU., 2001, DIRIGIDA POR Ron Howard, CON Russell Crowe, Jennifer Connelly, Ed Harris, Christopher Plummer.



No debe haber muchas películas más falsas que esta. Falsa para representar un personaje histórico, falsa para representar el genio y la locura, falsa para mostrar el amor, la creación científica, la carrera académica. Hasta los atardeceres y el pasto resultan impostados en este mamotreto sentimentaloide. Para no hablar de los maquillajes del final

(porque la película muestra a los personajes a lo largo de varias décadas), máscaras grotescas que por lo menos tienen la virtud de dificultar el temblequeo oscarizable de Russell Crowe. Hacía ya muchos años que en una película de Hollywood un científico no desarrollaba una teoría mirándole las tetas a una mujer, una idea tan tonta y arcaica como la que decía que Newton estaba durmiendo la siesta debajo de un árbol y se le ocurrió pensar en la gravedad porque se le cayó una manzana en la cabeza. Solo se salva del desastre Jennifer Connelly en un papel protagónico pero insignificante en contenido. Sirve para desentenderse finalmente de los Oscar. Gustavo Noriega

ALTA VELOCIDAD

Driven

EE.UU., 2001, DIRIGIDA POR Renny Harlin, CON Sylvester Stallone, Burt Reynolds, Kip Pardue, Stacy Edwards.



Alta velocidad es una película que dividió bastante a los redactores de la revista. Están los que piensan que es un desastre (gente respetable) y los que la pasamos muy bien viéndola. No tengo la más mínima predilección por los automóviles, y su funcionamiento y manejo, me avergüenza un poco decirlo, son un misterio universal para mí. El corredor de coches Reutemann comparte con el político homónimo el hecho de que ninguno de los dos me ha despertado nunca el más mínimo entusiasmo. Y, sin embargo, me sentí un chico con chiche nuevo viendo la película. En principio porque Renny Harlin se hace cargo de lo irremisiblemente grasa que es el mundo tuerca. Y lo retrata sin morigerar un ápice tal cualidad lubricante. Y, lo que es mejor, filma con la convicción de que lo grasa no es ni bueno ni malo a priori. En varias secuencias la película parece funcionar como un documental acerca de cómo viven y piensan esas personas que se pasan la vida entre motores que rugen y con gusto a metal en la boca. Los diálogos sentenciosos, de hecho, funcionan en este sentido: las "lecciones de vida" se pronuncian con la convicción interna de los personajes de que están diciendo verdades profundas, y la cámara y el sonido acompañan este sentido hasta dotarlos de una verdad v una nobleza que no es accidental. Renny Harlin, además, es un tipo al que le gusta inventar con los elementos que tiene en la pantalla. Como los tiburones de Alerta en lo profundo o los vehículos de El largo beso del adiós, las máquinas de Alta velocidad responden a una imaginación vertiginosa que no tiene la menor vergüenza de la exageración. El coche incendiado que vuela metros y metros, ese otro que se detiene en el aire a lo Matrix, o la alucinada, descarada y bellísima huida sentimental en fórmula uno (cart dicen los entendidos que son) por las calles de una gran ciudad demuestran que detrás de la cámara hay un director. Claro: la cosa es si uno se prende o no a la pirotecnia, que requiere una pantalla gigante y devoradora. No es un film obligatorio, no va a cambiar la historia del cine... pero esa carrera en la calle ¡qué suerte que no me la perdí! Leonardo M. D'Espósito

GITANO... QUIERO SER LIBRE

Vengo

ESPAÑA, FRANCIA, ALEMANIA, JAPON, 2000, DIRIGIDA POR TONI Gatlif, con Antonio Canales, Orestes Villasan Rodríguez, Antonio Pérez Dechent, Bobote, Juan Luis Corrientes.

En ese recorrido de búsquedas descentradas que existía en *El extranjero loco*, el director francés Toni Gatlif desplegaba la potencialidad de un talento para la creación de climas visuales y musicales. Sin embargo, en *Gitano* abandona todos los planteos de esa película y se acerca a una linealidad emocional y expresiva a través de una historia de gángsters gitanos decadentes. Ni la energía del flamenco ni un acertado final angustioso salvan la elementalidad del conjunto. **Diego Trerotola**

EL AMOR PERJUDICA SERIAMENTE LA SALUD

ESPAÑA, FRANCIA, 1996, DIRIGIDA POR Manuel Gómez Pereira, CON Ana Belén, Penélope Cruz, Gabino Diego, Juanjo Puigcorbé, Carles Sans, Lola Herrera.

Los designios de la distribución son misteriosos. Con seis años de atraso nos llega esta fotonovela de desavenidos amores light. Los desencuentros de una pareja compuesta por hombre humilde y mujer trepadora, a lo largo de varias décadas. Lo que va de los sixties y su desteñido eco español a la pros-

peridad grosera de los 90, mirado con la óptica grasa de la revista *Hola*. Una mirada que tiñe todo de trivialidad, arribismo y vulgaridad. El retrato involuntario de una España hueca. **Eduardo Rojas**

D-TOX

EE.UU., 2001, DIRIGIDA POR Jim Gillespie, CON Sylvester Stallone, Kris Kristofferson, Robert Patrick, Tom Berenger, Sean Patrick.

Un film como Corazón de caballero (al que no adscribo fervientemente) intentaba abordar reflexivamente una historia prototípica preguntándose cómo hacer para contarla de otra manera. Recurso: mezcla de film deportivo y film de caballeros sumado a un deliberado anacronismo. Sin temor al ridículo más allá de los resultados, la apuesta es válida. D-Tox, por el contrario, es un ejemplo diametralmente opuesto a cualquier riesgo estético. Ah, sí. A ver: policía deprimido hundido en el alcohol busca salvación del suicidio. Llega una imagen simbólica que reemplaza al ser perdido y que ayudará a superar el trauma. Ajá. Whodunit con asesino serial escapado de Leyenda urbana. Buenísimo. Unos secundarios de cuarta con Robert Patrick poniendo la cara de malo de T-2. Che, esto mejora. Kris Kristofferson haciendo de policía retirado convertido en psicólogo (!?). El sujeto infame que dirigió al asesino del verano pasado. Sin timing, monólogos inútiles. ¿Cómo hace un redactor para no hacer siempre la misma crítica para la misma clase de películas? Una profesión placentera la crítica cinematográfica. Sí, cómo no. Federico Karstulovich

CUANDO EL CIELO CAE

Il cielo cade

ITALIA, 2001, DIRIGIDA POR Andrea y Antonio Frazzi, con Jeroen Krabbé, Isabella Rossellíni.

El cielo es la Toscana fascista, en donde una familia judeocatólica acoge a dos hermanitas huérfanas. El limbo es el idealizado candor infantil y el costumbrismo que gobiernan el micromundo de la película, caracterizada por una constante alteración del punto de vista que solo le deja el sustento de la simpatía de sus protagonistas. El infierno es la tragedia final, a la que se llega luego de desperdigarse por demasiados caminos narrativos. El purgatorio podría ser el destino de los hermanos Frazzi, cuyo pecado es el de los tibios: no elegir una entre las muchas posibilidades que les ofrece esta potente historia autobiográfica. Eduardo Rojas

LOS ESTRENOS DEL MES SEGUN LOS CRITICOS

	WHECH SHIPTO WORK STORY		5% ,	Standard Destant		the military of the state of th		O GARCIA	d Standard Control of the day that	
	MARCE	MO RAL	GUSTAN	Olf Clari	JORGE PUR	MARIA	SANTUR	GUSTAN	JORGE JORGE	CAS
TRES ROMANCES EN PARIS	8	10	9	7	8	6	9	8	5	7,8
SABIDURIA GARANTIZADA	8	8	6	7	8	8	8	8	5	7,3
EL HOMBRE QUE NUNCA ESTUVO		7	4	8	9	8			8	7,3
KANDAHAR	5	8		8	7	8	7		7	7,1
JEEPERS CREEPERS		8	5		6	5	8		6	6,3
MEMENTO	5	6		6	8	5	7		7	6,3
LUCIA Y EL SEXO	4	7	6	7	8	6		5	6	6,1
ZOOLANDER	8	7	3	6	7	4	9	7	3	6,0
LA GRAN ESTAFA	7			7	7	6	4		4	5,8
GITANO QUIERO SER LIBRE			4		6	7			6	5,8
JASON X		7			6				2	5,0
AMELIE	3	4	4	5	4	9	5	4	5	4,8
UNA MENTE BRILLANTE	3	4		3	4	5	6	3	5	4,3
ALTA VELOCIDAD		2			5		7		3	4,3
VANILLA SKY		4		4	4	4	5	5	3	4,1

iSI!

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

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

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

TIPO DE SUSCRIPCION

- ☐ ARGENTINA: \$ 70 0 DOS PAGOS DE \$ 35
- ☐ MERCOSUR: US\$ 70 + GASTOS DE ENVIO (US\$ 60)
- ☐ RESTO DE AMERICA: US\$ 70 + GASTOS DE ENVIO (US\$ 80)
- ☐ RESTO DEL MUNDO: US\$ 70 + GASTOS DE ENVIO (US\$ 90)

REGALO

- ☐ LIBRO MARTIN SCORSESE
- ☐ LIBRO WIM WENDERS

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

amantecine@interlink.com.ar

APELLIDO Y NOMBRE				
CALLE	NUMERO	PISO	DPTO.	COD. POSTAL
TELEFONO	CALLE LATERAL 1		CALLE LATERAL 2	
LOCALIDAD	PROVINCIA		PAIS	

Las mejores según los lectores

Se produjo un hecho histórico de consecuencias impredecibles: los tres primeros lugares de esta lista se corresponden con inquietante precisión con las tres elegidas por los redactores de esta revista en el número anterior.

Las mejores .	Puntos	Vot
Con ánimo de amar (Wong Kar-wai)	770	9
La Ciénaga (Lucrecia Martel)	713	10
Moulin Rouge, amor en rojo (Baz Luhrmann)	699	8
Bailarina en la oscuridad (Lars von Trier)	432	(
El gusto de los otros (Agnès Jaoui)	386	6
La profesora de piano (Michael Haneke)	362	. 6
Los otros (Alejandro Amenábar)	353	
Inteligencia artificial (Steven Spielberg)	273	4
La virgen de los sicarios (Barbet Schroeder)	268	- 4
La comunidad (Alex de la Iglesia)	256	1
El círculo (Jafar Panahi)	251	2
Gracias por el chocolate (Claude Chabrol)	224	-
La maman et la putain (Jean Eustache)	205	- 1
Bajo la arena (François Ozon)	177	
Shrek (Andrew Adamson y Victoria Jenson)	159	
El viento nos llevará (Abbas Kiarostami)	149	1
El tigre y el dragón (Ang Lee)	147	1
Descubriendo el amor (Lukas Moodysson)	143	1
El exorcista (William Friedkin)	142	- 1
La lengua de las mariposas (José Luis Cuerda)	125	- 1
Una historia de entonces (José Luis Garci)	123	2
¿Dónde estás hermano? (Joel Coen)	120	- 1
La libertad (Lisandro Alonso)	120	
El hijo de la novia (Juan José Campanella)	115	
Viva el amor (Tsai Ming-liang)	113	
Náufrago (Robert Zemeckis)	107	
Bella tarea (Claire Denis)	104	
Monsters Inc. (Peter Docter)	100	- 1
Harry, un amigo que te quiere bien (Dominik Moll)	94	1
Corazón de caballero (Brian Helgeland)	94	
Una relación particular (Frédéric Fonteyne)	94	
Krámpack (Cesc Gay)	92	1
La comedia de la inocencia (Raoul Ruiz)	89	
Y tu mamá también (Alfonso Cuarón)	86	
Anochecer de un día agitado (Richard Lester)	75	
Traffic (Steven Soderbergh)	72	
Jurassic Park III (Joe Johnston)	66	
Las confesiones del Dr. Sachs (Michel Deville)	66	
Réquiem para un sueño (Darren Aronofsky)	65	
Snatch, cerdos y diamantes (Guy Ritchie)	57	
Pan y tulipanes (Silvio Soldini)	55	
El placard (Francis Veber)	53	

Las peores	Votos
Traffic (Steven Soderbergh)	13
Hannibal (Ridley Scott)	12
El planeta de los simios (Tim Burton)	7
La fuga (Eduardo Mignogna)	7
Pearl Harbor, entre el fuego y la pasión (Michael Bay)	6
Bailarina en la oscuridad (Lars von Trier)	4
El lado oscuro del corazón 2 (Eliseo Subiela)	4
La mexicana (Gore Verbinski)	4
Pan y tulipanes (Silvio Soldini)	4
Réquiem para un sueño (Darren Aronofsky)	4
El hijo de la novia (Juan José Campanella)	4
Chocolate (Lasse Hallström)	3
El cuerpo (Jonas McCord)	3
El tigre y el dragón (Ang Lee)	3
Maldita cocaína - Cacería en Punta del Este (Pablo Rodríguez)	3
Una historia de entonces (José Luis Garci)	3







FADE IN. Esta es una historia imposible. Es decir, no hay modo de pensar el recorrido de los momentos de cine ilustrados con el formato musical conocido como "canción" si no es a través de una arbitrariedad rayana en la imprudencia. Teórica y prácticamente es una empresa ridícula porque en casi todas las películas hay canciones (en "casi todas" quiere decir que no en todas pero en muchas muchísimas) y esto es así desde la irrupción del sonoro y desde antes también. Mi propia historia de las canciones en las películas empezaría, por caso, en el año 1927, en una película muda dirigida por Tod Browning y llamada El hombre sin brazos (The Unknown en el original). El hombre sin brazos del título es Lon Chaney, que hace de Alonzo, un fenómeno circense que en realidad tiene brazos pero los oculta porque: a) está enamorado de una mujer hermosa que aborrece el hecho de que los hombres la to-

quen, b) sin brazos se gana la vida perfectamente, c) en una de sus manos tiene dos dedos pulgares y c) cometió un asesinato y se acusa de eso a un hombre con dos brazos y tres pulgares y no al hombre sin brazos. Entre las múltiples cosas que Lon Chaney hace con los pies (fumar, beber, rascarse la frente, lanzar cuchillos) figura tocar la guitarra. La aridez, la cerrada desesperación y la melancolía de ese plano de The Unknown en el que se lo ve a Chaney de frente, tocando la guitarra con los pies, no solo es uno de los momentos musicales más hermosos de toda la historia del cine, sino que además merecería tener como banda de sonido una canción que quizá ya no pueda crearse.

¡CON LOS BRAZOS ARRIBA! Con cada nueva película, Cameron Crowe avanza hacia una triste evidencia: como periodista de rock que supo ser, lo mejor para su carrera I►

DOSSIER TEMAS MUSICALES

Nuestras canciones

La historia grande de la música para el cine está hecha más de nombres de personas que de títulos de canciones. Además, parte de las bandas sonoras más vendidas se apoya en temas que ni siquiera tienen su lugar en las películas. En el medio quedan muchos momentos breves y luminosos en los que canciones e imágenes consiguen relámpagos únicos de belleza, dolor, alegría y/o verdad. Y en este número de *EA* decidimos subir al máximo el volumen de esos fragmentos. **por MARCELO PANOZZO**







- 1 Swingin' on a Star Bruce Willis y Danny Aiello 2 (What a) Wonderful World Greg Chapman 3 Tonight Is What It Means to be Young Diane Lane (Fire Inc.)
- 4 Guitar Solo Neil Young
 5 Dancing in the Dark Bruce Springsteen
 6 Holiday Bee Gees
 7 Russian Song Prokofiev-Stasevich

- 8 Young at Heart Frank Sinatra
- 9 Innocent When You Dream Tom Waits
- 10 Devil in Disguise Elvis Presley
 11 Ev'ry Time We Say Goodbye Annie Lennox
- 12 E ti vengo a cercare Franco Battiato
- 13 Needle in the Camel's Eye Brian Eno

El Amante

Banda de sonido



hubiese sido ponerse una disquería o meterse a trabajar en un sello discográfico, en lugar de hacer películas. Es verdad que está de por medio todo ese tema del dinero y del poder (cosas que, sin embargo, a juzgar por sus repetidos héroes anticorporativos no deberían importarle), pero de esa manera habría logrado recomendar de todo corazón muy buena música (o incluso editarla) sin necesidad de ponerle por delante cachivaches como Vanilla Sky. Nos hubiese evitado ver secuencias en las que su cámara sobrevuela el confortable pasar del playboy David Aames (Tom Cruise) mientras en la banda sonora aparece el tema de Radiohead Everything in Its Right Place. OK, ya entendemos, es irónico todo y nada está en su lugar y hay que subrayarlo fuerte, ¿no? Así siguen las cosas y para cada vuelta de la vida o de la película aparece una canción capaz de explicar y remarcar. Vanilla Sky podría entenderse perfectamente sin imágenes, solo con la banda de sonido, y por eso lo de la disquería o la discográfica como salida laboral perfecta. Pero no siempre la relación de Cameron Crowe con el cine y con la música fue así de rústica y prepotente, ya que hay una escena en su película debut, Digan lo que quieran (Say Anything..., 1989), que es sencilla y enérgica, y que llega a conmover con un nivel de verdad que no han logrado hasta ahora todas las películas del Dogma 95 juntas. Lloyd Dover (John Cusack) está enamorado de Diane Court (Ione Skye) pero hay demasiadas cosas que los separan, comenzando por el padre de ella, virtuoso hipócrita con terror a que su hija descienda media clase social. Muchas películas teenexploitation de los ochenta tuvieron como eje a las diferencias de ambición, pero ningún film logró salvarlas como el de Cameron Crowe: con Cusack plantándose frente a la ventana de su amada, enarbolando un radiograbador con los brazos en alto y poniendo a todo volumen el tema In Your Eyes de Peter Gabriel. Crowe, que todavía tenía confianza en el lenguaje, sabía que ahí había algo que explicar, y que ese algo sólo podía decirlo la canción. Y lo puso a Cusack como una estatua, para evitar cualquier movimiento superfluo mientras Gabriel cantaba: "En tus ojos / la solución a todas las búsquedas inútiles".

JUEGOS, TRAMPAS Y DOS BANDAS DE SONIDO. Esta no es una nota sobre bandas sonoras, ya que *El Amante* tiene sus históricas páginas dedicadas al tema, comandadas

últimamente por JPF (¿Javier Pop Tafouz?). Pero sí hay ciertos vicios, algunas trampas y casi ninguna virtud de la producción de soundtracks de los últimos años que quisiera señalar. Para empezar, la irritante letra chica que, en la tapa del disco, y debajo del título, dice: "Música de e inspirada por la película...". Si ya lo de "música de la película" es discutible (en muchos casos tenemos el tema de los títulos del comienzo v el de los créditos del final, más una canción que estaba escuchando la hija del protagonista antes de que el padre descubriera que la chica ya no era virgen y destrozara el CD player a batazos), lo de música "inspirada por la película" es ya de un cinismo sin límites. ¿Música inspirada por la película Scary Movie? ; Música inspirada por la película Blade? Yo fui, debo reconocerlo, un comprador compulsivo de bandas de sonido y, más tarde, me convertí en un canjeador compulsivo de bandas de sonido (recuerdo perfectamente la tarde en que entré a una disquería de canje con New Jack City y El hotel del millón de dólares y salí con un disco de Black Sabbath en el que cantaba Ronnie James Dio que jamás me había animado a comprar). Ya me desprendí de casi todos esos soundtracks que son operaciones de marketing (capaces de conseguir más ingresos que las mismas películas), CDs que primero me entusiasmaban por dos o tres canciones y que más tarde pasaban a la pila de olvidables. Hasta las bandas de sonido llenas de canciones y con algún que otro descubrimiento interesante y sin ninguna trampa se me volvieron objetos insignificantes (Jackie Brown, por ejemplo, como todas las de Tarantino, a pesar de la mágica inclusión de Who Is He (And What Is He to You)? de Bill Withers, que hasta ese momento solo podía conseguirse en ese disco). La llegada del DVD avudó mucho a la hora de descartar esos discos, pero el mayor empujón me lo dieron los discos mismos: automatizados, chapuceros y vulgares como aquellos compilados nacionales del tipo Los preferidos a la Luna, pero sin siquiera tapas tan lindas.

MEGAMIX. Mientras este dossier iba tomando forma, pasé por media docena de "momentos canción" de otras tantas películas, hasta que mi corazón se detuvo en Velvet Goldmine. Así y todo, no pude evitar volver a ver las escenas una por una: la película coreana Nowhere to Hide, con un asesinato imposible al ritmo de Holiday de los Bee Gees (secuencia sobre la que, por fortuna, escribe aquí Diego Brodersen); Steve McQueen volando con su planeadorcito en The Thomas Crown Affair (Norman Jewison, 1968), momento en el que por primera vez, en la soledad y en la altura, los molinos del pensamiento se leían en su cara; Moulin Rouge, por supuesto, con Ewan gritándole a Nicole el final de Your Song (Elton John & Bernie Taupin) y consiguiendo más pieles de pollo que nadie: "So excuse me forgetting, but these things I do / You see I've forgotten if they're green or they're blue / Anyway, the thing is, what I really mean / Yours are the sweetest eyes I've ever seen"; Anna Karina y Ma ligne de chance en Pierrot le fou; toda la música de Air para Las vírgenes suicidas, lo que equivale a decir que vi la película otra vez más; y, más que obviamente, cada replay de California Dreamin' por The Mamas and the Papas en Chungking Express de Wong Kar-wai.

FADE OUT. Si este repaso comenzó con una película del 1927, bien puede terminar con un film de ahora mismo (¡o del futuro!), a fin de disponer las cosas de un modo más o menos cronológico, usando a estos fade in y fade out como esos soportes que van en las puntas de los estantes y que consiguen no solo que los libros no se nos caigan sino que además le otorgan gran prestancia y equilibrio a la biblioteca. No hay más remedio, entonces, que volver a Los excéntricos Tenenbaum, a pesar de a) tratarse de la película de tapa de este EA 119 que tiene usted en las manos y b) haber escrito yo mismo la reseña del film unas páginas atrás. Los primeros minutos de la película están dedicados a contar veinte años de vida de la familia Tenenbaum, y la canción que suena todo el tiempo por debajo es Hey Jude. La exposición del narrador Alec Baldwin se detiene en un momento en el que el pequeño halcón de Richie Tenenbaum, cuyo nombre es Mordecai (¿more decay?, ¿más deterioro?), vuela libre contra el cielo de rascacielos de Nueva York. Ahí mismo la canción de Los Beatles finalmente se recorta con claridad sobre la película, y el recuerdo de los versos que dicen "agarrá una canción triste y hacela mejor" nos deja bien en claro que la gloria de los Tenenbaum no está en el pasado sino en el futuro. Eso es música y, claro, eso es cine. A



¿Me permite esta pieza?

Aguí están, estos son los trece momentos elegidos por El Amante para armar su larga duración. Si fuese un disco de verdad, uno de esos que hay que colocar en las alicaídas disquerías nacionales, no sabríamos bien cómo venderlo. Podríamos decir que es antojadizo, ecléctico, apasionado y, por qué no, un poquito disparatado. Que casi no hay género al que le hagamos asco y que, por supuesto, con la cantidad de matrimonios cine + canción que nos sorprenden y nos emocionan, bien podríamos llegar al volumen 54 sin repetir y sin soplar.



Conozco la canción

CANCION
Swingin' on a Star
INTERPRETES
Bruce Willis y
Danny Aiello
PELICULA
Hudson Hawk

Hawk y Tony son dos perfectos profesionales del robo, los mejores. Nadie puede detenerlos a menos que les hagan trampa. El secreto mejor guardado de su método no reside en ingeniosos gadgets -que los tienen-, sino en sincronizar los movimientos necesariamente precisos con un método revolucionario. Hawk pasó unos cuantos años en la cárcel y Tony le dijo "mientras tanto inventaron el reloj pulsera", pero no, Hawk sólo desea una cosa cuando roba: divertirse. Y nada divierte más a Hawk y al intérprete, productor, coguionista y amigo de la infancia del otro guionista (que también es guitarrista y músico y compositor de rhythm and blues y luego productor de bandas de sonido de la Fox) que cantar. Hawk tiene en la cabeza la duración exacta de cientos de miles de canciones, sea la versión que fuere. Una de las mejores escenas de Hudson Hawk, film odiado sin motivos, es aquella, al principio, en la que Danny Tommy Five Tone Aiello y Bruce Hudson Hawk Willis roban en un museo cantando Swingin' on a Star a dúo. Es un momento musical en una película que parece un dibujo animado, una creación pura con la precisión elegante de Fred Astaire y la alegría de Gene Kelly. La emoción de la secuencia (además de un rigor de puesta asombroso) crece en la medida en que las voces de los personajes pasan del susurro a la viva voz. Más tarde los dos van a acabar con el ejército de los villanos que quieren apoderarse del mundo cantando Side by Side, pero eso es lo de menos. Lo que demuestra esta secuencia es que una gran canción, una gran música, se define por su armonía, y también una buena película. Si Hudson Hawk fue un fracaso, Robert Kraft, el amigo guitarrista de Willis, años más tarde y como ejecutivo de la Fox dijo sí a la banda de sonido de Moulin Rouge. Y la que hace coros y arregló la escena es la solista de Manhattan Transfer Janis Siegel. Es decir, un triunfo por afano. Leonardo M. D'Espósito





Bailando en la oscuridad

CANCION
(What a) Wonderful World
INTERPRETE
Greg Chapman
PELICULA
Testigo en peligro

Un niño amish (Lukas Haas) es testigo del asesinato de un policía en una estación de tren. El y su madre, Raquel (Kelly McGillis), recurren a la policía, pero cuando John Book (Harrison Ford), el oficial a cargo de la investigación, descubre que el asesino es un policía y que su propio jefe está involucrado, deben huir los tres al pueblo amish. John está herido y debe quedarse allí hasta recuperarse. Entre John y Raquel nace en silencio el amor. Un amor que saben imposible y que no pueden detener ni concretar. En una escena él está arreglando su auto escondido en el granero. Consigue hacer funcionar su radio (un objeto prohibido entre los amish). La canción es (What a) Wonderful World, una canción que hizo famosa Sam Cooke pero que en la película se escucha en una versión de Greg Chapman. El propio John dice: "Este es mi tema favorito". La letra parece irrelevante pero no lo es: el cantante enumera todas las cosas que no sabe (geografía, trigonometría, historia), pero concluye que sabe que está enamorado. Una sutil metáfora de su situación en la película. Este rudo policía no entiende nada sobre la cultura amish, pero sabe lo que siente por Raquel. Con una timidez que recuerda a Henry Fonda en algún western de John Ford, la saca a bailar a la luz de una lámpara de noche que ilumina el granero donde están solos, con la canción sonando en la radio del auto. El es un caballero andante, un representante ideal de la gentileza, y ella es una doncella tímida pero con coraje, que en sus mejillas rojas delata el deseo de quebrar todas las reglas. Bailan. El se detiene en un par de ocasiones, se miran y el beso que quieren darse nunca llega. El conduce la incómoda situación con un agradable humor. Ella ríe, como no ríe en toda la película. Las diferencias dejaron de existir. El mundo es de ellos aunque su amor no tiene futuro. Pero en ese momento el mundo es maravilloso. Santiago García





El último beso de la chica de rojo

CANCION
Tonight Is What
Means to Be Young
INTERPRETES
Diane Lane (Fire Inc.)
PELICULA
Calles de fuego

Ellen Aim (Diane Lane) y Tom Cody (Michael Pare) se besan por última vez mientras la multitud aplaude y baila un tema de The Sorels, banda de negros émulos de Michael Jackson. El héroe está a punto de despedirse de su chica; Cody, resurrección de John Wayne en clave de historieta, y Ellen, con sus piernas que recuerdan a las de Cyd Charisse, fracasaron como pareja y las responsabilidades son mutuas: ella se siente cómoda con el dinero de su apoderado (Billy Fish) y él sigue siendo un adolescente aventurero. Pero el final de Calles de fuego es a toda música, con Ellen cantando Tonight Is What Means to Be Young. La letra representa a esos dos mundos que colisionan por última vez. Ellen canta con su banda y baila desenfrenadamente. Bien atrás, cerca de la salida, Tom Cody observa ese mundo al que no pertenece. "Soñé que cuando la oscuridad acabe estaremos juntos tendidos bajo el sol, pero es solo un sueño y esta noche es realidad. (...) Antes de que sepas que acabó, esta noche significa ser joven", dice Ellen vestida de rojo rabioso. Y Tom Cody, el héroe ganador y "langa" pero perdedor esa noche, da media vuelta y se va, dejando que los jóvenes se diviertan y Billy Fish continúe juntando dólares con los movimientos de cintura de su novia. La última escena muestra a Cody yéndose en otro auto robado con McCoy (Amy Madigan), una mujer soldado que no se siente seducida por el héroe perdedor-ganador. La música sigue sonando mientras la extraña pareja se va de ese basural. Walter Hill dirigió Calles de fuego y expresó el triunfo del pop de los 80, aquel que fabricó la extraordinaria Madonna y que continúan destruyendo los referentes noventistas. Película clave para entender los cambios que se producían por ese entonces en la música pop (¿o plop?), seguramente Tom Cody se tomará otro café bien negro y amargo, recordando aquel último beso que le dio a la chica de rojo. Gustavo J. Castagna





Demasiado Young para morir

CANCION
Guitar Solo
INTERPRETE
Neil Young
PELICULA
Dead Man

"La música no es ese caballo encantador que te va desplazando gentilmente de un punto a otro en una ruta que conduce a la sabiduría. Me atrevo a esperar que, después de todo, sea algo más explosivo que eso." Lo dijo alguna vez Neil Young, el cowboy eléctrico más escandalosamente talentoso del Oeste, el elegido por Jim Jarmusch para una de las empresas más difíciles que un músico pueda imaginar: encontrar el sonido de la muerte, búsqueda explosiva si las hay. A lo largo de la hora y media que dura Dead Man, el viejo lobo canadiense no hace ni más ni menos que eso: ponerle música a un alucinado viaje hacia la oscuridad, el de William Blake, taciturno contador de Cleveland, reencarnación en clave autista del adorado poeta inglés, mensajero escogido por Jarmusch para enviarnos la negra postal de la muerte. Según reveló el propio director, Young fue tocando la lánguida y áspera guitarra que se escucha intermitentemente en Dead Man a medida que iba viendo el film. El resultado de la extraña experiencia fue formidable: la música de la película suena inmediata, grave, melancólica y definitiva; crea el clima de ensueño que rodea toda la travesía que el personaje encarnado por Johnny Depp lleva a cabo junto con el misterioso indígena Nobody, una travesía con destino seguro e inexorable; nos lleva de la mano, plácidamente, hacia el lugar que nos provoca el mayor terror. El Guitar Solo del final -que también se escucha en el inicio del film- es un epitafio ideal para este western metafísico con el que Jarmusch y Young redimen al que se entregue a sus brazos. "Sólo la inspiración profética y la imaginación arrancan a la Humanidad de la muerte y la perdición." Lo dijo alguna vez William Blake en sus Proverbios del Infierno. Jarmusch v Young le pusieron imagen y sonido a esa modesta esperanza. Alejandro Lingenti





El día que el Jefe detuvo el tiempo

CANCION
Dancing in the Dark
INTERPRETE
Bruce Springsteen
PELICULA
Texasville

En la mayoría de los casos en que una canción de Bruce Springsteen irrumpe en una película, las imágenes disparan, evocan, se llenan de ecos de integridad (dejemos de lado los casos de Filadelfia y Mientras estés conmigo). Los sonidos de Springsteen simplifican el mundo sin negar el dolor. Muchas de sus canciones son terribles relatos sin salida pero cuentan problemas en los que lo malo y lo bueno se arremolinan en dimensiones épicas, lo cual excluye de raíz la mezquindad. Incluso podría afirmarse que la voz cada vez más cascada y honesta de este último en su estirpe ahuyenta la ironía y la ahoga con frontalidad. En Texasville (Peter Bogdanovich, 1990), la obra maestra posfordiana de un admirador de John Ford, hay dos canciones de The Boss: No Surrender y Dancing in the Dark, ambas de Born in the U.S.A. (1984, año en el que se sitúa la acción). En una película atiborrada de canciones, Dancing in the Dark no está ni destacada ni completa ni límpida, pero detiene el curso del argumento múltiple en cuatro de esos planos de fuerte impacto. Pleno día, la camioneta con Duane (Jeff Bridges), su hijo Dickie y su perro Shorty enfila para la casa familiar. La radio está prendida y suena Dancing in the Dark. El volumen aumenta cuando la camioneta pasa frente a la cámara, luego dobla y se aleja y el sonido disminuye en intensidad y se ensucia por el ruido del motor. Corte y vemos el interior de la camioneta: padre, hijo y perro, antes de seguir enredándose y apagar la radio, están tranquilos por unos segundos escuchando a Bruce, ahora más fuerte porque el plano es más cercano. Antes habíamos visto cómo Dickie giraba el dial porque Duane escuchaba clásicos country. Aparecía Material Girl de Madonna y Duane desaprobaba con su rostro. Corte, elipsis, y el tema de Springsteen se eleva desde un amplio plano general de la camioneta, que se acerca a la casa y se aleja de nosotros. Javier Porta Fouz





Pi pipipi pipi pi pi pi pi pi pipiiiii

INTERPRETE
The Bee Gees
PELICULA
Nowhere to Hide

La conjunción de los Bee Gees y el cine retrotrae irremediablemente a la (casi) totalidad del mundo conocido a un momento muy específico de la música dance, al disco reinventado por los blancos y popularizado a niveles insospechados por el film Fiebre de sábado por la noche. Allí sonaba, acompañando los pasos de Travolta durante los títulos de apertura -y en muchísima menor medida, a pesar del lugar común, en la pista de baile- el mayor hit jamás firmado por el trío australiano: Staying Alive, un mojón imprescindible de la música pop. Otro grupo de gente, minúsculo, los relacionará con Melody, el If... bienpensante, que encuentra a los muchachos en una sonoridad previa, donde el falsete aún no había hecho su triunfal aparición y la melodía reinaba por sobre el ritmo. Pero desde hace un par de años, en otro universo, milimétrico, microscópico casi, algunas personas, ante la sola mención de los fonemas "bee gees", verán desfilar ante su pantalla cerebral la inconfundible imagen de un par de ojos rasgados. De su primer long-play Bee Gees 1st, de 1967, el realizador surcoreano Lee Myung-se eligió el segundo tema para consumar una de las más felices yuxtaposiciones audiovisuales entre una canción y las imágenes de un film. Empieza a sonar Holiday, una canción melancólica alejada tanto de la tristeza como de la autocompasión, y por las escaleras comienza a descender un hombre, asustado y por ende previsor. La sangre comienza a correr por su frente y, de pronto, se desbarranca, su inservible paraguas a un lado, mientras las agudas voces de los hermanos Gibb alcanzan el estribillo, con su "pi pipipi pipi" a cuestas. Es en ese momento cuando Nowhere to Hide ofrece su primer rapto de lirismo, absolutamente insospechado, inmensamente bello, a un nivel que escapa incluso al intelecto. Uno de esos refugios recurrentes que hacen de la vida un lugar mejor. ¿Esteticismo vacuo? La magia del cine. Diego Brodersen





A tal señor, tal honor

Russian Song
AUTORES
Prokofiev-Stasevich
PELICULA
La conspiracón
de los boyardos

La guerra ha terminado. El Padrecito Stalin, él solo, con su crueldad y su coraje sin límites, ha derrotado a los nazis. ¿Qué artista soviético se atrevería a negarle el tributo de gloria que su enorme ego exige? Eisenstein no sería la excepción pero tampoco la regla. A tal señor, tal honor. La figura del Zar Iván, el hombre que unificó despóticamente a todas las Rusias, en paralelo metafórico con la del líder bolchevique, es su homenaje. Pero Eisenstein no podía quedarse en la mera estampita de un Bondarchuk. Así, se suceden las dos partes: Iván el Terrible y La conspiración, y Eisenstein se interna cada vez más en la trama oscura del poder, descubriendo sus pliegues en un viaje hacia el interior de la mente perturbada de Iván y, claro, de Stalin. Iván celebra la victoria con una fiesta; desde su trono, amartelado con su primo Vladimir (que ha venido a matarlo), mira a sus hombres bailando una extraña danza. Soldados rojos se cruzan con monjes de negro, en primer plano un soldado canta al salvajismo de los boyardos que atacan, a la alegría del hacha que troza cabezas. El jovial frenesí masculino de la letra se enfrenta con la gestualidad ambigua del cantor y sus acompañantes. Vitalidad de barítono ruso y exaltación de la masculinidad en los tonos de Prokofiev; deseo y seducción homoerótica en los gestos, las caricias fugaces, las miradas. ¿A qué le canta el cosaco viril? Al poder absoluto, dueño de la muerte y la vida, del sexo sin perpetuación, la cima y la caída, jardín de senderos que llevan a un mismo lugar, la autosatisfacción del que todo lo tiene, la insatisfacción del que ya no ha de tener nada más. La canción termina, el color de la escena también, la vida de Iván sigue, carente de sentido. Como Welles o Coppola, Eisenstein ha llegado al corazón de las tinieblas, pero ha bordado su viaje con una canción. A tal señor, tal honor. Stalin prohibió La conspiración. El Padrecito había entendido el mensaje. Eduardo Rojas



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



Redacción y corrección de estilo

Traducción del inglés

Gabriela Ventureira

Teléfono: 4311-8613 / 15-5324-4914 E-mail: gventureira@infovia.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

La estética del cine, hoy

Autores, tendencias, mutaciones

Un curso de Eduardo A. Russo

Informes al 4823-9270 E-mail: earusso@arnet.com.ar

CINEMATOGRAPHER

Realización con fotografía

Duración: 4 meses Valor \$ 180 mensuales

Informes 4962-1542

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

ANUNCIF FN AMANTE





Uno no le da la espalda a Frank

Young at Heart
INTERPRETE
Frank Sinatra
PELICULA
Liberty Heights

Liberty Heights, una película más bien floja con una gran escena involucrando una canción, cuenta la historia de una familia judía de Baltimore y las relaciones interraciales en la década del 50. Ben (Ben Foster) está prendado por Sylvia, una compañerita de colegio, de una clase social muy superior a la suya, pero negra. Ben tiene unos quince años, simpático e inteligente y con una fuerte personalidad. Sus amigos cuentan en su ausencia: "Es un testarudo, el otro día llegamos tarde a una película porque en la radio del auto pasaban una canción de Sinatra y cuando canta Sinatra él no deja bajarse a nadie". Una tarde, Ben acompaña a la negrita de sus sueños a escuchar discos a la casa. Están solos y, a pesar de que hay una evidente tensión sexual en el ambiente, nada sucede. Sorpresivamente llega el padre de la niña y los descubre. Luego de recibir un sermón acerca de lo impropio de que una chica negra y un blanco estén a solas en una casa, Ben es llevado a su casa en auto por el furioso padre. Al llegar a lo de Ben, el padre de Sylvia despide al jovencito. Solo que hay un problema: en la radio del auto Sinatra está cantando Young at Heart. "Es Sinatra, señor", dice Ben. La frase siguiente en inglés es inolvidable: "You don't walk out on Frank, sir", lo que yo traduciría libremente como "uno no le da la espalda a Frank". El padre de Sylvia espera unos segundos pero, fastidiado, le dice que se tiene que ir. Mientras se escucha la Voz cantando "Don't you know that it's worth every treasure on Earth, to be young at heaaaaaaaaart", Ben ni le contesta, sólo hace un gesto con la mano. La tensión es insoportable, pero la cara de Ben tarareando la canción es impasible. Al terminar la canción, el joven se despide respetuosamente: "Buenas noches, señor", y se baja. Esta película mediocre recuerda en un momento de fulgor que hay ciertas cosas en la vida que merecen ser jerarquizadas: you don't walk out on Sinatra. Gustavo Noriega





Cuentos de la selva

CANCION
Innocent When
You Dream
INTERPRETE
Tom Waits
PELICULA
Cigarros

La aguardentosa voz de Tom Waits ingresa al cuerpo por todos los poros, de manera violenta y conmovedora, generando una sonrisa eterna que nos decapita. El epílogo de Cigarros no sería lo mismo sin esta maravillosa canción de cuna-Navidad que corona el cuento. Auggie acaba de finalizarlo. El alter ego austeriano que Paul Benjamin corporiza no puede creer lo que acaba de escuchar. Ambos se miran y la canción ingresa con potencia fundiéndose con las sonrisas y el humo de cigarrillo. Cigarros es un film complejo y transparente. Un film de cajas chinas que contiene un relato dentro de otro relato, confundiendo -repito, sin evidenciar el artificio sino por medio de la oralidad y la puesta en escena- elementos de la realidad de los personajes con la ficción (observar con atención los materiales con los que se componen las subhistorias que pueblan el film). En sintonía con esa aparente simplicidad, la canción de Waits no es solo música de fondo. Ni siquiera se propone conmover a puro golpe de efecto. El cuento final de Auggie -representado en blanco&negro para el epílogo- es paradigmático en este sentido y su relación con la canción lo refuerza. La letra, una especie de flashback musical, narra elípticamente una historia con materiales que son parte de la puesta en escena del epílogo. No explicita su relación con lo representado sino que dispersa su sentido forzando el significado de las imágenes, permitiendo que sea el espectador quien reconstruya esa relación entre realidad y representación con puros elementos cinematográficos. La canción multiplica el sentimiento de pertenencia a otro cuento, una narración oral que contiene a otra y nunca termina y se expande. Una variación de Sheherezade se reencarna en Brooklyn en un caluroso verano de 1990 bajo el embrujo de una charla de café o una sufrida voz alcoholizada que, pensando que crea, está siendo creada. Federico Karstulovich







Elvis en la orgía del sonido

CANCION
Devil in Disguise
INTERPRETE
Elvis Presley
PELICULA
Scorpio Rising

Los planos de un motoquero rubio que lee cómics en la cama son interrumpidos por las imágenes de una foto de James Dean montado en una moto, por viñetas de cómics y por fragmentos en TV de El salvaje (1954), con Marlon Brando en campera de cuero. Durante este momento suena Devil in Disguise y Elvis Presley canta: "Parecés un ángel / Caminás como un ángel / Hablás como un ángel / Pero me doy cuenta / Sos el diablo disfrazado". Es la quinta de las trece canciones que completan los treinta minutos de Scorpio Rising (1964), de Kenneth Anger, una película sin diálogos con una violenta mirada homoerótica sobre un grupo de motociclistas. La secuencia de la canción de Presley concentra el potencial de la obra de Anger. La yuxtaposición de fragmentos de TV, fotos y cómics comienza a definir la estética visual orgiástica que caracteriza a su obra. Sin embargo, Scorpio Rising es el único trabajo de Anger donde las imágenes son apoyadas con una verdadera orgía sonora de canciones pop/rock, utilizadas sin derechos. Uno de los encantos del uso de la música en Scorpio Rising está en que, a través del contraste con las imágenes, las canciones originales parecen convertirse en covers más violentos. John Waters dijo: "Mi mentor en la música de películas fue Kenneth Anger, quien implementó el uso irónico de la música pop antes que nadie. Martin Scorsese lo copió. Todos los cineastas, incluyéndome, lo copiaron. Anger cambió la música en las películas". En films posteriores, Anger utilizó bandas de sonido especialmente compuestas y su relación con los músicos se tornó definitivamente diabólica: trabajó con Mick Jagger, a quien posiblemente inspiró la canción Sympathy for the Devil, y tuvo traumáticas relaciones laborales con Jimmy Page y con el actor y músico Bobby Beausoleil, quien luego se unió al clan Manson y fue condenado a cadena perpetua por asesinar a un profesor de música. Diego Trerotola





Simplemente soberbia

CANCION
Ev'ry Time We Say
Goodbye
INTERPRETE
Annie Lennox
PELICULA
Eduardo II

Confabulados la reina y los nobles, el rey Eduardo II debe separarse nuevamente de su amado, el joven Gaveston. Creen que va al destierro pero en realidad es una trampa, un complot para matarlo. Su despedida es uno de los momentos más líricos que jamás el pop le haya regalado al cine: en pijamas blancos, los amantes bailan mientras Annie Lennox -la Diva protectora como cara opuesta de la Reina malvada (Tilda Swinton)-, a un costado, canta Ev'ry Time We Say Goodbye. Desde ya, la canción es tan maravillosa y soberbia en su simplicidad como el 99% de las canciones de Cole Porter, pero además esta versión (que puede escucharse en Red, Hot + Blue) tal vez sea la mejor. Sí, mejor incluso que la de Ella Fitzgerald; ya sé que suena a blasfemia, pero es así (y ni hablar de la de Carly Simon). En Eduardo II, Ev'ry Time... responde a una práctica frecuente dentro de la filmografía de Derek Jaman, que consiste en acentuar el procedimiento de ruptura sin sacrificar la intensidad emocional de la situación sino acentuándola. Esto tiene que ver con algo que señaló cierta vez con envidiable acierto Eduardo Russo (aunque lo que para mí es un mérito para el profesor era una falta): que Jarman consideraba al cine una extensión no solo de la pintura y el teatro, sino también de la prensa y la televisión. Es al encuentro conflictivo de esta última con el texto de Christopher Marlowe -es decir, con la tradición isabelina en la construcción de la cultura británica- a quien le debemos tan maravillosa escena, y tal vez sea hora de que el cine comience a reconocer cuánto le debe a su prima "boba", de la que tan mal se ha hablado. Al cine de Jarman, entre tanto, le debemos la inteligencia de haberlo advertido dentro de su universo mucho antes que muchos otros, y una de las escenas más osadas, melancólicas y descarnadamente bellas de los noventa. Hugo Salas







La canción como salvavidas

E ti vengo a cercare

AUTOR
Franco Battiato
INTERPRETE
Nanni Moretti
PELICULA
Palombella rossa

Al comienzo de Palombella rossa, Michele trata de acordarse de una canción. Empieza a cantarla mientras va conduciendo, y de pronto frena el auto, ante la inminencia de un choque. Esa línea que el relato prometía desarrollar se trunca sin ninguna explicación. La secuencia siguiente se desarrolla en una piscina, que se convierte en el escenario casi excluyente del film. Allí, el protagonista hace un curioso balance de su vida. Los flashbacks familiares se combinan con apariciones in situ de los personajes importantes de su vida. Recién en el final Michele retoma la canción del comienzo, precisamente a partir del verso en que la dejó trunca. Esa canción es E ti vengo a cercare, de Franco Battiato. Moretti no la canta encima de la radio o de un disco, como en otros de sus films, sino a capella y de manera desafinada. Nadie que no haya escuchado la versión de Battiato puede reconocer la distancia que hay entre lo que Moretti canta y lo que esa canción es. Pero, a diferencia de lo que ocurre habitualmente, uno recuerda la canción por una virtud que le pertenece a la letra y a la música, sin que interfiera la calidad del intérprete. No importa cuán bella pueda ser la versión original del disco. Moretti no quiere imitar esa belleza, sino solo reproducir el deseo de que lo que dice la canción -y el modo en que lo dice- sea cierto en el mundo real. En la canción, una primera persona le dice a otra que la viene a buscar porque tiene que hablarle, pero después le confiesa que en realidad lo hace porque sólo así puede sentirse feliz y, a la vez, ser él mismo. Si ese sentimiento es posible, Dios ha ordenado el mundo en beneficio de los hombres. Michele quiere que esa idea sea cierta, porque, si es cierta, también vale para él, que es ateo, que cree que el PC -su partido- es indigno de cualquier esperanza, y que juega al waterpolo porque nunca se atrevió a decirle a su madre que odiaba ese deporte. Silvia Schwarzböck



La fiebre del Eno

CANCION
Needle in the Camel's Eye
INTERPRETE
Brian Eno
PELICULA
Velvet Goldmine

Había una vez dos películas con comienzos similares que fueron estrenadas casi al mismo tiempo (temporada USA 97/98): Austin Powers (dirigida por Jay Roach) y Velvet Goldmine (de Todd Haynes). Ambos inicios correspondían a una larga secuencia de títulos y tenían como fondo escenográfico a Londres (Austin Powers a fines de los 60, Velvet Goldmine, 1974). En las dos películas aparecían jóvenes radiantes, lookeados de época, corriendo por las calles con una canción como telón de fondo: en Austin Powers estaba la deliciosa Soul Bossa Nova, por Quincy Jones y su Orquesta; en Velvet Goldmine escuchamos Needle in the Camel's Eye, track uno de Here Come the Warm Jets (1974), primer disco solista de Brian Eno. Sin embargo, aun con todas las semejanzas mencionadas, las secuencias no podían ser más disímiles, y el contraste no necesariamente está relacionado con el desarrollo posterior de ambas películas. El comienzo de Austin Powers es gracioso y atractivo: está estructurado sobre una serie de gags visuales y una dirección de arte retro-chic bastante efectiva. Pero es como una vidriera de Sloane Street (London, SW1): no hay nada fuera de lugar y todo es seductor y lejano. Velvet Goldmine es otra cosa. Ver a esos chicos corriendo, agitados y radiantes, con el pelo y el terciopelo al viento, mientras Eno canta "Why ask why? / For by the by and by / All mysteries are just more / Needles in the camel's eye", nos devuelve sensaciones mullidas y misteriosas, aquellas emociones que venían impresas en los primeros ecos del peligro de rock. Alguien dijo que esa secuencia entregaba una sensación bien parecida a ese hormigueo de "estar enamorándose". Es verdad. Porque en la corrida queda claro, de entrada nomás, que Haynes no es un decorador y que el tema no le es indiferente y que el compromiso, la pasión y la alteración derivados de esa música tienen que ser filmados así. Y ser escuchados a máximo volumen. Marcelo Panozzo

La sombra de una duda

Hace dos meses, el autor de esta nota veía con desconfianza la gestión presidencial de Rodríguez Saá. Sin embargo, ese artículo rescataba como positivo el susto que se estaban pegando los poderosos ante la protesta generalizada. Pero a poco de iniciado otro nuevo gobierno, las esperanzas se han reducido. **por QUINTIN**



A veces, con Flavia pensamos en el retiro. Tenemos una casa en San Clemente, la posibilidad no del todo segura de unos pequeños ingresos y la perspectiva de un pueblo feo en la costa donde mirar el mar y dejar que, a nuestras espaldas, el mundo siga rodando como quiera. Nos consuela esta idea modesta y nos parece la única variante incruenta de nuestro destino personal. Y aunque no sabemos siquiera si es viable materialmente, tiene el efecto balsámico de aquella foto de la playa con la que soñaba el protagonista de Carlito's Way. Una imagen del cine para ilustrar un adiós al cine. El resto es angustia, es decir, televisión. Paso muchas horas frente al aparato viendo programas políticos. Me guía, creo, el deseo de escrutar el futuro, de predecir cuándo habrán de producirse las catástrofes, de adivinar qué forma está tomando la Argentina. Porque si algo es evidente, es que el tiempo no está detenido y que la historia avanza alrededor nuestro sin que podamos controlarla. A diferencia de lo que ocurre desde que tengo uso de razón, las próximas elecciones en el país no se dirimirán entre radicales y peronistas. Especialmente, no las dirimirán los radicales. No es que la cuestión electoral tenga demasiada importancia, pero es un signo del cambio de los tiempos.





Tuve quince días de módica confianza en el gobierno de Duhalde. Hasta que empezó a hacer las concesiones que demuestran que el centro político argentino no tiene cómo enfrentar las presiones de los poderosos ni armas intelectuales y políticas para evitar el simple libreto que han manejado todos los gobiernos constitucionales que conocí en mi vida: entrar por izquierda y salir por derecha.

Duhalde y su equipo recurren a procedimientos un poco patéticos: la plaza de la esperanza, los asesores de imagen, el discurso vacío y estridente. No conocen mejores. El resto es gradualismo y religión: no precipitarse, operar con los punteros, esperar la llegada del dinero del Fondo, rogar que el dólar y la inflación no se sigan disparando, confiar en que la protesta social no los deje en el lugar de represores. Su apuesta con los misterios del destino es que la exclusión y la miseria sigan profundizándose sin que el proceso los afecte demasiado. Saben, y hasta lo dicen, que el final feliz no es la mejoría sino una serie de gambetas al abismo.

Por fuera de los que se siguen sentando en las bancas y en los ministerios, hay varias clases de argentinos: los que golpean cacerolas, los que compran dólares (los hay que golpean cacerolas y compran dólares), los que hacen piquetes, los que organizan nuevos modos de resistencia o supervivencia, los que no tienen trabajo o temen perderlo, los que tienen deudas que se indexarán de por vida, los que no tienen ni ahorros, ni deudas, ni cacerolas. Y también están los que no tienen nada que temer porque pertenecen al no tan pequeño sector de los que tienen el futuro asegurado, con sus dólares en el extranjero, sus carreras exitosas, sus sonrisas optimistas. El tiempo, para estos últimos, transcurre mucho más lento, acaso con un aroma dulce. Suele decirse que los países siempre sobreviven, pero la pregunta correcta es quién sobrevive cuando los países se hunden. La respuesta es que sobreviven los ricos más que los pobres, los jóvenes más que los viejos, los sanos más que los enfermos, los fuertes más que los débiles, los activos más que los contemplativos, los canallas más que los buenos. La democracia es un estado en el que las posibilidades son más equitativas. Por eso no estamos en democracia desde hace mucho tiempo, aunque algunos (pienso en el inefable doctor Alfonsín) no lo noten.

En televisión, las cosas son más animadas porque ciertas cosas no se mencionan. La

televisión no es melancólica. A veces me pregunto por qué veo una y otra vez a ciertos personajes, sabiendo de antemano qué van a decir y que lo que dirán no será inteligente ni honesto. Tal vez el mero mecanismo de convocar personas de las que se espera el esclarecimiento o la esperanza sustituya la ausencia de contenido. En el cementerio, nadie hace pronósticos. Algunos discursos, pese a todo, son vívidos y los personajes representan buenas ficciones de sí mismos. En estos días de pantalla intensiva he descubierto a un tal Conesa, que en nombre del Fondo Monetario y la Constitución de Estados Unidos, fustiga a los plutócratas locales. Es que la batalla se centra en la economía. Hay una minoría de progresistas y una amplia mayoría de reaccionarios. Para decirlo con palabras más modernas, están los que se preocupan por la gravedad de los problemas sociales y los que no les importa un pito. A su vez, este grupo tiene a los que hacen algún esfuerzo por disimularlo y los que no. Estos están encabezados por un tal Avila, monje calvinista del neoliberalismo que con helada sonrisa anuncia la dolarización como el castigo inexorable pero puro que caerá sobre los pecadores. Acaso el grupo más colorido del zapping por distintos canales y I▶





horarios es el que compone una serie de villanos que podrían competir con los enemigos de Batman. Mi favorita es una tal Carlota, rubia de colmillos afilados, que despotrica rencorosa contra todos nosotros mientras nos anuncia que ya llegó la revolución comunista. Para no olvidar al increíble Carlos Escudé, que proclama que Duhalde y sus punteros son la reencarnación de Juan Manuel de Rosas y los mazorqueros. Los conductores revistan mayoritariamente en el grupo de los monstruos y se caracterizan por proclamar en tono doctoral o canchero su falta de luces y su venalidad. Porque nadie ignora que la mayoría de los huéspedes y anfitriones del aire están comprados y trabajan para los lobbies financieros y corporativos. El caso más curioso es, sin embargo, el de tres individuos que aparecen los domingos (a los que se suma un cuarto que habla desde Washington) y se presentan como agentes de la CIA, aunque da la impresión de que más bien buscan que las huestes de Bush se fijen en ellos y les ofrezcan un contrato por la lealtad anticipada.

Entre todos los asiduos, se destaca ampliamente el diputado Luis Zamora. Es la estrella mediática del momento o, al menos, mi favorito. Zamora ha logrado con el tiempo un equilibrio notable entre la claridad en el discurso y la mesura en la exposición. Basta escucharlo para convencerse (es cierto, ya estoy convencido) de que lo que nos ocurre no es fruto del azar, del desgobierno ni de la maldición pampeana, sino del capitalismo actual operando de acuerdo con sus reglas habituales: el capitalismo es hambre, dice Zamora, es corrupción, es barbarie. Dice más Zamora: los funcionarios actuales no se dan cuenta de que es su sistema el que está terminado y que harían bien en hacer las valijas sin intentar defender lo insalvable. Zamora abandonó oportunamente la izquierda convencional (que hoy se dedica a intentar copar las asambleas barriales para lograr vaciarlas) y hoy se dedica a acompañar los movimientos espontáneos con sabiduría zen. Para colmo de maravillas, Zamora piensa en lugar de recitar y es el único político que puede contraponer un discurso internacionalista a la monserga del monetarismo globalizado. Los demás lo enfrentan desde lo telúrico (el discurso es tan vacío que hasta el propio gobierno lo usa) sin advertir que la quiebra de la Enron y de Argentina son dos caras de la misma moneda. Pero hay algo enternecedor en los funcionarios que claman contra

los poderes transnacionales mientras les firman todo lo que les presentan. No es cuestión de indignarse y tildarlos de hipócritas así nomás. Se trata más bien de un problema lógico que no tiene solución dentro de las categorías empleadas. Efectivamente, en todo el ejercicio dialéctico que produce la coyuntura, hay algo de indecidible. No somos capaces de pensar su devenir, de deducir correctamente a partir de los indicios. Nadie sabe, por ejemplo, cómo diablos salir del corralito, el problema más urgente y cuya solución traería al menos un respiro. Nadie sabe cuál será el futuro escenario político, cuánto durará el gobierno ni quiénes habrán de reemplazarlo. Incluso, entre programa y programa, me encuentro meditando no ya sobre lo que habrá de ocurrir sino sobre lo que quiero que ocurra. A ratos, dado que Duhalde no ha mostrado más que mañas e incompetencia, deseo que sus días se terminen rápido. En otros pienso que, a pesar de todo, sería bueno que su gobierno logre la estabilidad mínima que pretende como para ahorrarnos la hiperinflación e índices aun más espectaculares de pobreza y desempleo. En cualquier caso, de aquí a unos meses la riqueza seguirá concentrándose pero ¿por qué camino? Este es posiblemente el

síntoma más claro de la crisis: las opciones son todas malas y la única certeza es la sensación de que vendrán días peores. En el número anterior se me ocurrió comparar la semana de Rodríguez Saá con el gobierno de Cámpora. Este me recuerda al de Isabelita, que transcurrió de mala manera pero terminó de la peor.

Hay gente que tiene menos dudas que yo y actúa. Están, por ejemplo, los que militan en las asambleas populares y encuentran en sus semejantes motivos para la esperanza. Mi dieta televisiva (la televisión adormece e intimida, es cierto) me impide hacerlo: veo el poder de los enemigos y me asusta. Observo que, mientras la densidad de las cacerolas disminuye a partir de la monotonía, los representantes de los saqueadores corporativos arman cada semana un tinglado distinto, de acuerdo a las necesidades del momento. Se muestran más indignados si alguna de sus pretensiones corre peligro, se tranquilizan si ese día ya han obtenido su bocado. Son rápidos e insaciables, prepotentes y astutos, capaces de utilizar cuando conviene la lisonja o la amenaza. Bancos, laboratorios, productoras de alimentos o servicios, especuladores financieros están al acecho y presionan sin tregua. La televisión muestra el reflejo de lo que ocurre en los despachos y las antesalas. Como siempre, lo quieren todo y todo lo van consiguiendo. En los últimos días, están más calmados, como boas que acaban de devorarse un cordero. Me mete miedo verlos, me mete más miedo imaginar lo que pueden hacer y me aterra (y en esto la televisión no miente) ver que ellos están menos asustados. Hubo un momento, sin embargo, cuando todos sentimos que la indignación popular podía hacer tronar el escarmiento, en que se los veía temerosos y prudentes. No es más así y la prueba es que ya no emiten voces apocalípticas aunque pueden volver a hacerlo cuando corresponda. Descubrieron, y así lo reflejó la prensa, que hay un escenario posible que los tenga como dueños absolutos. La televisión lo mostró casi en cadena. De un día para otro, Patricia Bullrich se presentó en diez programas: todos anunciaban que la ex ministra de Trabajo (una de las personas más aburridas y banales del aire) era

una de los pocos políticos que podían salir a la calle sin ser insultados. En instantes, el discurso se hizo oficial. Había nacido "la nueva derecha".

Pero déjenme hacer un paréntesis. La semana pasada me encontré con Christian Ferrer, que me contó que estaba contento porque acababa de obtener la ciudadanía argentina. Ante mi sorpresa, me aclaró que le gustaba vivir aquí y no en Chile porque en su país natal la gente se dividía entre los que mandan y los que obedecen. "En Argentina no es así", sentenció. Vuelvo a la nueva derecha, integrada según dicen por la Bullrich, López Murphy, Mauricio Macri, Gustavo Beliz, figuras que, al decir de los periodistas, "tienen buena imagen" y que, junto a algunos gobernadores peronistas (Reutemann, Puerta, etc.) más el menemismo, podrían conformar una fuerza electoral ganadora. No creo que el triunfo de este partido haga feliz a mi amigo Ferrer: sería el partido de los que mandan al que votarían los que obedecen. Pienso en el aire militar que tendría la aplicación de la ley de Murphy, el trato de patrón a obrero que Macri da a los jugadores de Boca, en el desprecio de la Bullrich a Moyano (que no obedece a las mismas razones por las que pueden depreciarlo los trabajadores), en el primo cura de la familia que puede representar Beliz, y me digo que no voy a votar a este partido. Pero no puedo menos que admirarme de la velocidad con que se mueven los representantes de las finanzas y las corporaciones. Por primera vez su viejo sueño tiene posibilidades de hacerse realidad: lograr el poder por las urnas. Directamente, sin intermediarios. Ser consagrados como los justos y necesarios conductores del país, que sus nombres y sus propuestas tengan la legitimidad del voto. ¡Qué contentos estuvieron esta semana los conductores de la televisión! Atisban una Argentina ordenada como el Chile de pesadilla de Ferrer. Obedezcamos a los que saben y tienen. Terminemos para siempre con este país bastardo que elige a plebeyos y donde los votos de los patricios no superan el diez por ciento del electorado. Alsogaray no debería morirse sin verlo. Salgo a tomar un café con Flavia. Se acerca el enésimo vendedor ambulante, un tipo



rubio de mediana edad. La moza, una morocha con aspecto de italiana meridional, trata de alejarlo sin éxito. El vendedor se dirige a nosotros. Pero no habla de las medias que ofrece, sino de la moza. "Qué quieren con los negros", comienza, y continúa: "En este país hay dos clases de gente: los que, como yo, quieren tener algo y los resentidos que quieren que nadie tenga nada". Ha visto claro el hombre. Se viene la Argentina de los ambiciosos, de los que aceptan la ley de la selva con alegría sin esperar nada del Estado ni del prójimo. La televisión nos viene preparando, el mundo nos viene preparando para una vida sin derechos donde solo cuente la capacidad de producir hasta la muerte.

Una vez, nuestro amigo holandés Peter van Bueren nos dijo que él no iba a festivales de cine en países donde la mayoría se moría de hambre pero el gobierno agasajaba a los huéspedes a cuerpo de rey. Le parecía que se convertía en cómplice de esa situación injusta. Se acerca el festival de cine que dirijo. ¿Estamos invitando a los huéspedes para que sean cómplices? No estoy seguro de la respuesta. Cuanto más dudo, más me atrae la idea del retiro. Hay un único problema. El lugar para el ostracismo debería quedar fuera del planeta.



EL AMANTV

La crisis

Este artículo, pesimista y sombrío, trata de analizar la complicada actualidad nacional sin apelar a lugares comunes ni a fórmulas fáciles. Comienza describiendo una debacle y finaliza pronosticando un futuro para el cual no tenemos modelo.

por TOMAS ABRAHAM

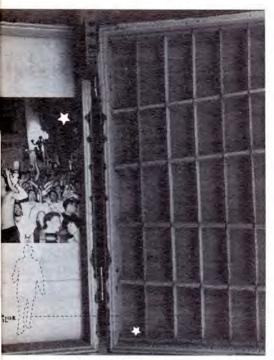
1. Nuestro país entra en un túnel oscuro. Muchos lo ven como el nacimiento de algo nuevo. Desde mi óptica es una debacle. Hay quienes hablan de una subjetividad naciente. Lo que yo veo es una fragmentación que se despedaza según una violencia creciente. Hay una ira infinita contra los políticos, lo que es un grave error. El problema es la política, y esta no ha sido ni es una mera tarea profesional. El Grupo de los Ocho, las dos CGT, las empresas de medios de comunicación, los arzobispos, funcionarios con poder dentro del aparato de Estado, intelectuales y autoridades periodísticas, todos ellos y otros también, han sido responsables de la gobernabilidad en Argentina. La ira tiene un blanco preciso: la corrupción. Pero la corrupción no ha sido solo el cebo de los políticos. Además, en momentos en que el fenómeno de la corrupción estaba en su apogeo y se exhibía públicamente su botín, Menem fue reelegido con gran mayoría. Si la corrupción hubiera sido la fuente de la indignación de la clase media, De la Rúa debería seguir gobernando ya que fue el presidente que más respetó los dineros públicos, a pesar de su gravísimo error en la crisis del Senado.

Se tiran piedras contra las vidrieras de los bancos. Lo hace gente desesperada que quiere que le devuelvan lo que le pertenece. La sigue otra con motivos no tan sinceros. Pero no deja de ser un gesto de impotencia. Una muestra de dolor.

Pienso que la presión para que los bancos devuelvan el dinero a los ahorristas solo puede lograrse en una negociación global con las corporaciones y posiblemente –en el caso de España- con los señoritos liberales del Estado español. Por supuesto que para eso deberíamos tener un gobierno sólido, una alianza de intereses compacta y una estrategia definida. Nada de eso hay. Pero la lucha de calles no compensa esta falta. En un ambiente de extrema inseguridad económica, social, política, jurídica y, por supuesto, personal, la lucha callejera y el estado de asamblea generalizado no desembocan necesariamente en una nueva forma de poder democrático. La tolerancia, la libre expresión y el respeto de las libertades no derivan de una gracia espontánea sino de formas de organización colectiva y de seguridad individual; no tiene que ver ni con el riesgo ni con la aventura ni con el "estar todos juntos", ni con ninguna forma de acción directa. Pero hay muchos que celebran que la guerra al fin ha estallado. O el despertar de una revolución.

Lo que sí es cierto es que la protesta manifiesta la necesidad de nuevas formas de control social y político de los representantes





ILUSTRACIONES MARTA ALMEIDA

del pueblo. El poder delegativo está en crisis. No basta con la ley, es necesaria la justicia, es decir, la práctica de la ley. Hay asambleas barriales que han decidido

Hay asambleas barriales que han decidido encarar ciertos problemas de su propia vecindad. Creo que esta actitud micropolítica y vecinal es positiva. Saca a la gente de la demagogia televisiva para asumir responsabilidades comunes. La saca de la globalización fatal que anestesia al mismo tiempo que indigna y de la protesta que se nutre de sí misma.

Aunque también se corre el riesgo de reinventar la burocracia y el parloteo. Comisiones, asambleas, discusiones, manifiestos, informes, esas ganas que tienen muchos de ser presidentes. Lo peor de la cultura de las reuniones de consorcio.

Es una opinión generalizada la que sostiene que lo que está sucediendo en nuestro país es el resultado de que se robaron todo. Es tan simple que no es verdad.

Coimas, comisiones, reintegros no declarados pueden ser parte del negocio de la política aquí y en otras partes del mundo, y no solo del tercer mundo. Podemos comparar cantidades de dinero usurpado, pero tampoco nos llevaría lejos.

Que la dirigencia argentina, tanto empresarial, gremial, política, cultural, educativa, sea un espanto, tampoco es cierto. Esto se dice por pereza, porque lo más difícil es distinguir y matizar.

La degradación de la actividad política profesional deja a una sociedad que se pretende viable sin recursos para sobrevivir. La hace depender de grupos de choque y de mafias. La democracia republicana necesita un Estado. Una nación lo necesita. Sin una administración eficaz del dinero público por parte de funcionarios capacitados, la sociedad también se hunde. Fundamentalmente los débiles, es decir, los que carecen de dinero y armas. Las clases y los sectores dominantes pueden tener ambas cosas.

El Estado es el centro de una gran polémica

en Argentina. Un país como el nuestro, con una deuda externa cuyos intereses ya no paga, necesita pedir aun más dinero porque no puede solventar sus gastos. Los directores de la DGI y la AFIP aparecen y desaparecen sin que la situación se modifique. Los impuestos a las ganancias de varias grandes empresas no se cobran -su recaudación es la más baja del mundo-, se aduce la complejidad de despejar el maquillaje de la ingeniería financiera elaborada por sus contadores. Más aún -agreguemos- si la hacen ex empleados de la Impositiva que les prestan servicio después de haber cobrado el necio invento llamado "retiros voluntarios". La clase media profesional, la pequeña industria, el comercio, hace décadas que también viven de la evasión fiscal. co los gastos. En la burocracia estatal se

El Estado no controla los ingresos y tampoco los gastos. En la burocracia estatal se
juntan profesionales competentes que cobran muy poco, muchos contratados que
reciben el nombramiento por sus vínculos
políticos e individuos galardonados por su
parentesco. Nepotismo, clientelismo, formas nefastas del gremialismo, y mafias, no
permiten jerarquizar el trabajo público.
Por lo tanto, una reforma del Estado no depende de la rebaja general de sueldos de los
empleados, ni de la denuncia de los altos
sueldos de profesionales capaces y eficientes. Sí exige una reestructuración de la función pública.

Cada vez que un funcionario o un político quiere cambiar esta situación, se enfrenta con lo peor de la máquina de impedir argentina. Por supuesto que ésta arremete aun más si las medidas son unilaterales. Este efecto extorsionador de sectores de la sociedad, de un lado y del otro, como la campaña del establishment financiero para que la Alianza desregulara las leyes laborales porque si no el país quebraba y que terminó en las coimas y el quiebre de la Alianza, o la acción de grupos gremiales organizados y violentos que impiden la reestructuración del trabajo en el Estado, estos climas permanentes y amenazas de incendio están por lograr su objetivo.

Otros afirman que el estado de quiebre social y económico de hoy resulta de la piratería financiera, de los mercados cautivos de los monopolios privatizados y de un sueño cholulo de modernización. A todos nos gustan las verdades simples y precisas, pero a veces dan más trabajo que estas tres frases. Creo que la debacle argentina no se debe a un "Modelo" económico sino a un desastre político de larga data. El desastre no es el resultado de una política al servicio de un imperialismo económico espurio, sino de políticas económicas que pueden funcionar medianamente bien en otros lugares del planeta y que en el nuestro terminan en un caos. Y esto por una política suicida y mezquina. Ni la inflación cero de Gelbard, ni la tablita de Martínez de Hoz, ni el congelamiento de Alemann, ni la tablita de Sourrouille, ni la convertibilidad de Cavallo, ni Machinea ni López Murphy, ni el corralito, ni siquiera la concentración de la economía o la devaluación de la moneda, han sido por sí mismas las causantes del hundimiento social de los argentinos. Sí lo ha sido el marco político en el que se han implementado: la guerra civil peronista, la dictadura del Proceso, la retórica hueca de Alfonsín, la corrupción menemduhaldista, la falta de coraje de la Alianza, las nuevas y variadas formas de golpismos extorsionadores.

El desastre político que ha vivido al menos mi generación, y que aún cae sobre nuestras cabezas, nace en la década del sesenta. El país dividido entre peronistas y antiperonistas en una de las formas argentinas de lucha civil v militar siempre inconclusa -sin vencedores ni vencidos porque todos salían vencidos- tuvo posibilidades de un proyecto nacional democrático e integrado en la presidencia de Frondizi. Fue una posibilidad moderna para una sociedad republicana con libertades garantizadas, una economía industrial de alta tecnología y de fuertes reformas educativas. Frondizi fue acusado de alta traición por los radicales, por la izquierda, por los intelectuales, por el nacionalismo de derecha, por Perón, por la dirigencia sindical, por la Iglesia, por las Fuerzas Armadas. Fue una elocuente muestra de la cohesión que puede lograr nuestro país cuando quiere destruirse.

A pesar de esto, la política llamada desarrollista prosiguió bajo cobertura de formas anacrónicas y despóticas de gobierno –el neofranquismo de Onganía– hasta Krieger Vasena. Lo tumbó el Cordobazo, una lucha de calles que figura en el calendario de nuestras gestas patrióticas. Pero lo que cayó no fue una de las formas de la opresión militar que luego retornaría de modo monstruoso, sino el fin de un crecimiento económico sostenido.

El sencillo Remes Lenicov dice admirar a Krieger Vasena y aspira a lograr algunos de sus resultados. Verbitsky recuerda cómo se enfrentó a los monopolios exportadores con reintegros abultados. O el mundo cambió o alguna interpretación fue errónea. O las dos cosas.

La oportunidad de un frente político con una estrategia de largo plazo hacia la modernidad republicana y capitalista con fuerte incidencia y presencia de las capas medias, se perdió hace décadas, y desde entonces el desmadre político hace inviable cualquier política económica.

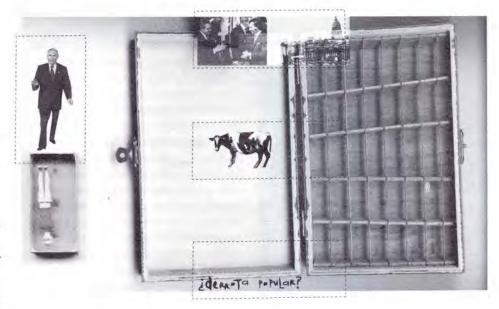
Ya hace tiempo que el lenguaje político es repetitivo y amortizado, tanto el neoliberal como el de izquierda. Su vetustez tiene que ver con la realidad. ¿El resultado? Un anticapitalismo de opereta de parte de las fuerzas llamadas populares, y un capitalismo también de opereta en boca de quienes dicen representar la seriedad del establishment y la pericia contable de las cifras.

2. Una de las manifestaciones del anticapitalismo de opereta es la nueva reacción. Llamo nuevo reaccionario al que en nombre de la solidaridad y la justicia quiere nivelar a la sociedad hacia abajo. Es propagador de pobreza material y espiritual.

La consecuencia social de la neorreacción se llama deterioro y no miseria. El deterioro es un fenómeno urbano de las sociedades que entraron en su faz decadente y que presencian impotentes un progresivo paisaje de ruinas. Sucede cuando las cosas dejan de funcionar, cuando las piezas no se reponen, cuando la variedad de productos se hace mínima y cuando la gente se adapta. El discurso pequeñoburgués aún se nutre de remembranzas estalinianas de un espacio público bien servido y un espacio privado modesto y limpio. Que se hundan las prepagas, dice, si los hospitales públicos podrán tener recursos; que las 4x4 se conviertan en bondis para pasear jubilados, el Sheraton en Hospital de Niños, etcétera. Este anticapitalismo burgués disfrazado de igualdad y bienestar colectivo es propio de una sociedad acostumbrada a la renta del suelo. Vacas, trigo y gases. Izquierda arcaica y derecha conservadora una vez más se juntan. El paraguas protector del llamado populismo acompaña.

Hay muchos que no pueden entender que un Estado y servicios públicos eficientes no son incompatibles por principio con una sociedad de consumidores que desean viajar a Miami y renovar sus electrodomésticos con frecuencia.

Y otros que no lo quieren entender porque



desprecian al hombre común y se creen superiores en su república de las letras, en sus capillas revolucionarias o en su esnobismo rancio.

3. Es muy interesante el asunto de la memoria. Sin dudas es un asunto político. Una cuestión de voluntad. Se recuerda lo que se quiere. La memoria consciente que se discute en nuestro país tiene que ver con la justicia, con el castigo, con el perdón, y con las ideologías.

Me referiré a la memoria en su relación con las ideologías. Horacio Verbitsky fundamenta sus análisis de estructura y sus pronósticos coyunturales en los trabajos de Eduardo Basualdo, economista de Flacso, Conicet, etc. Su insistencia problemática se centra en la concentración de poder en la economía argentina y sus consecuencias políticas. Dividen la historia reciente en una Argentina hasta 1976 y otra igual a sí misma aun con ligeros matices desde 1976.

Afirman que hasta 1976 Argentina era una sociedad que confiaba en sus fuerzas productivas, la del capital y la del trabajo. Sostienen que desde Martínez de Hoz la especulación financiera es el motor de una economía que se desangra y de una deuda externa que engorda con la misma sangre. Hay cosas interesantes en el análisis de Basualdo, como también las hay en los artículos de Juan Alemann. El interés de los analistas económicos trasciende sus apegos ideológicos si es que uno tiene el hábito y la mirada para detectar ciertas torsiones. Tanto en las estadísticas como en los fenómenos observados, en los aspectos de la sociedad privilegiados por la investigación o en las tesis, puede detectarse el sectarismo al que lleva el interés no por la verdad sino por lo que conviene transmitir.

En el caso de Basualdo, Verbitsky y tantos otros, hay un ruidoso silencio sobre el período económico desde 1973 hasta finales de 1975. Sitúan el cambio de modelo y la decadencia argentina desde Martínez de Hoz y la dictadura, y al período del 73 al 76 lo bautizan como la "más formidable derrota popular de la historia argentina". Cada uno divide la historia argentina como mejor lo aprecia, porque en mi modesta percepción –como ya habrán visto– tengo pensado otro tipo de secciones.

Lo que sucedió de 1973 a 1976 no es necesariamente la más formidable derrota... etc., sino la oportunidad exitosa que tuvieron los Verbitskys, Basualdos y tantos otros, de estar en el poder. Poder de la universidad, poder político, poder cultural, poderes. Perón estaba en casa y su gente en el gobierno, reinó el peronismo.

La política económica de Gelbard a Rodrigo desplegó toda la fantasía de la Argentina rica del 40 y 50, veinte años después, y la misma que despliega la CTA y Lozano, otros cincuenta después. Los gremios se lanzaron a lograr el 50% de participación en el producto bruto para los trabajadores; las fuerzas revolucionarias decían guiar la voluntad popular, y el socialismo nacional se hizo cátedra y doctrina académica. ¿En qué terminó? ¿En una derrota popular? ¿Qué es lo que tenía de popular todo ese infierno sectario e irresponsable? Mártires y sacrificados, suicidados y torturados, un festival de la muerte y de la destrucción que supuestos pensadores e intelectuales auguraban como felicidad popular liberadora. De aquella época solo se habla de víctimas y represores, jamás de responsables ideológicos. La culpa y la responsabilidad no se cargan solo por los muertos, sino por la incapacidad trágica de analizar la grave situación de un país dependiente y sus posibilidades de desarrollo, por ignorar los valores de una sociedad más allá de las euforias plebiscitarias y, fundamentalmente, por la fatal frivolidad y el nefasto triunfalismo en el análisis de la correlación de fuerzas en el

dispositivo general del poder.

Y que estos analistas sigan hoy ufanándose de su pericia, como si nada hubiera pasado, como si nada hubieran tenido que ver con una Argentina cuya maldición sitúan donde les conviene, no hace extrañar que alguno de ellos se ponga contento y auspiciante de un Rodríguez Saá y que otros apoyen un día a Ruckauf.

Los análisis de grupos de economistas, sociólogos y politólogos como los del Grupo Fénix tienen la misma falencia. Creen que si insultan al poder lo analizan. No basta con decir monopolio, oligopolio, banca financiera, grupos económicos locales, porque si se trata de combatirlos, un análisis que se pretende práctico, militante, político, debe pensar en términos estratégicos. Y estrategia es saber lo que puedo, lo que puede el otro y, además, saber lo que quiero. Hay muchos en nuestro país a quienes les cuesta una enormidad entender la diferencia entre hacer política y participar en una mesa redonda.

Quizá se ha perdido la diferencia que hay entre hacer política y estafar, o quizá se tenga una visión demasiado monetaria de la estafa. Cuando los ruckaufs, los duhaldes, los moyanos, los barrionuevos, los moreaus, todos los que diagramaron las distintas facetas del golpe de Estado supermercadista de diciembre pasado, encantaban nuestros oídos con sus basta de ajustes, sus basta de deuda externa, sus reclamos por la deuda interna que se tiene con la sociedad, cuando todos estos personajes de la oposición llegan al poder y devalúan una moneda que, con suerte y ayuda de Dios, recortará en términos reales y no solo monetarios un 50% los salarios, y se disfrazan de todos los colores para mendigar monedas a los acreedores externos, sueñan con ser recibidos por Bush y destraban las palabras que no quieren pronunciar en Argentina, ¿cómo llamarlos si a

López Murphy –supuesto futuro intrigante en un mundo de intrigantes– y sus dos mil millones de ajuste le gritaban genocida? Concluyo que en nada han variado los problemas y las condiciones de nuestro país; son los mismos pero agravados.

4. Y ahora mi humor se ensombrece aun más al pensar en un pronóstico. No me interesa la prospectiva. Pero me da miedo el futuro. Argentina comienza un camino inflacionario en un momento inédito de su historia. Antes de la convertibilidad, la inflación era un fenómeno devastador que repercutía en el deterioro de los salarios siempre en retroceso respecto de los precios.

También tenía que ver con un déficit fiscal creciente ya que los sueldos del Estado seguían el aumento de los privados y la recaudación siempre llegaba devaluada.

La diferencia con la actualidad reside en que mientras en décadas pasadas la espiral inflacionaria se daba en un contexto de plena ocupación, con tasas de desocupación que no superaban –salvo coyunturas puntuales y transitorias– el 5%, hoy en día la desocupación y la subocupación son un fenómeno crónico y estable.

Lo que significa que la inflación se irá acumulando mes tras mes sin aumentos de salarios ya que la presión de la depresión económica y la falta generalizada de trabajo es global. Cuando aumenten –porque lo harán– los servicios públicos privatizados, la indignación popular se incrementará hasta límites difíciles hoy de medir.

Si en nuestros días la protesta popular parece formar parte de un fenómeno participativo que a muchos entusiasma, las reivindicaciones que se exigen no solo no serán satisfechas, sino que nuevos y profundos malestares económicos y sociales emergerán. Y sin respuesta.

Podrá haber o no dolarización, pero si la

hay, su costo será grande porque las reservas ya disminuidas caerán aun más con el fin de evitar la estampida del dólar.

No habrá gobierno posible en condiciones de protesta generalizada, parálisis económica, legitimidad totalmente cuestionada y

En cierto momento, incidentes de violencia mayor provocarán miedo en cada vez más gente, un gran miedo. Temerán por su seguridad y pedirán protección.

caos general.

Sea quien fuere el presidente y el personal gubernamental –porque en las actuales condiciones ninguna figura o partido tiene fuerza o legitimidad– decretarán el estado de sitio, que esta vez no tendrá las características del de Fernando de la Rúa sino que será de otra severidad.

Además, es probable que grupos armados se enfrenten; entre izquierdas y gremialismos los choques pueden ser sangrientos. No es improbable que haya períodos de toque de queda. La estructura política podrá pasar por reformas constitucionales que modificarán en mucho o en poco la actual presentación republicana. Hasta podrá haber triunviratos civiles o cívico-militares con un Parlamento semiderruido.

El fenómeno argentino es inédito en el mundo, por lo que su porvenir no tiene modelo.

No hablo de una guerra civil, sino más bien de un Estado Policial en permanente convulsión y al borde de una guerra civil que no será un enfrentamiento entre dos bandos, sino una violencia dispersa entre varios grupos. Disgregación, mayor debilidad y pobreza.

Posdata: Quiero agradecer a Christian Ferrer y a Gustavo Noriega por las observaciones y críticas a las anteriores versiones de esta nota. Han sido generosos conmigo, y muy útiles, especialmente con sus desacuerdos.



Un oficio del siglo XXI

Kilómetro 111 es una revista semestral de ensayos sobre cine. Tiene el aspecto de un libro y también se vende en librerías. Con dos números publicados, propone una línea de lectura que se aparta tanto de la cinefilia como de la academia.

por SILVIA SCHWARZBÖCK



deras declaraciones de principios sobre el cine y sobre la crítica. O, mejor dicho, sobre la relación entre ambos. En ellos se dice que el futuro del cine depende de la crítica, pero de una crítica que, para justificar que ese destino le pertenezca, no tiene que tener al cine como objeto. Solo si la crítica trabaja a partir del cine sin convertirlo en su objeto, las imágenes se vuelven legibles, además de visibles. La diferencia es notoria. La imagen leída lleva a la crítica, mientras que la imagen vista se vuelca en el comentario. La lectura de imágenes tiene la virtud de no incurrir en esa innecesaria duplicación de los mundos que suele ser el comentario. En gran medida, lo que todavía llamamos crítica -sea académica o mediática- se ha convertido en comentario: un texto secundario, accesorio y, en última instancia, prescindible, que -con suerte- pretende abordar distintos aspectos de una película. La película, entonces, se convierte en una manifestación particular del objeto cine. A través de ella, el cine se expresa en sus múltiples posibilidades. Por eso la película es susceptible de valoración y hasta de calificaciones (en la versión mediática) o de análisis riguroso (en la versión académica). El cine existe, aunque solo veamos películas. Es un oficio del siglo XX, tan cosificado como la crítica que habla en su nombre. El comentario se ocupa de volcar en conceptos lo que ya se sabe del cine, para lo cual necesita tomar como excusa a una película que haga las veces de ejemplo.

Los editoriales de Kilómetro 111 son verda-

Por oposición al comentario, la lectura construye un destinatario. El destinatario es un lector de imágenes, no un espectador fascinado con el objeto cine. Y es ese el único modo por el que la crítica puede definir el futuro del cine, porque lo que el cine vaya a ser depende de que la crítica permita que él se descosifique, renunciando primero ella a tratarlo como un objeto. El problema para que este programa se cumpla a corto plazo es que el cine se encuentra en una fase donde se resiste a renunciar a ser lo que es. Por eso no es raro que su abordaje se vuelva tan sospechosamente rutinario y la prosa que da cuenta de él resulte tan burocrática. El editorial del Nº 2 cita una frase de Rohmer que daría cuenta de las razones de este estado general: "Si es verdad que la historia es dialéctica, entonces llega un momento en que los valores de conservación son más modernos que los valores de progreso". Se trata sin duda de la tragedia del progreso en general, no solo del progreso en el cine. Pero el modo en que opera la dialéctica dentro del cine hace que finalmente la lógica del autor quede cristalizada como la lógica más moderna. De ahí surge la paradoja de que aferrarse a ella deviene un gesto reaccionario (reaccionario de izquierda, pero reaccionario al fin). La modernidad cinematográfica es un bien cultural del pasado, una novedad del siglo XX que ya hace mucho que se ha incorporado -canonizada- a las academias y a los museos. Es motivo de nostalgia más que materia de discusión.

Los autores son el mayor tesoro de la historia del cine. Por ellos el cine ha entrado en las academias y en los museos. Por ellos, principalmente, el cine ha alcanzado su autonomía artística, aunque su sustancia siga siendo la industria cultural. Pero hoy no se puede defender la modernidad sin ser un reaccionario de izquier-





El nº 2 de KM 111 está centrado en el cine político: Cine de la Base (arriba), *La hora de los hornos* (medio) y *Tierra en trance* (abajo)

da. Y esa reacción significa un gesto de resistencia profundamente antidialéctico, porque la dialéctica no mira atrás. Y no lo hace, porque la historia no puede detenerse y porque nada que haya sido puede repetirse igual, si las condiciones han cambiado. Esa paradoja es el mayor obstáculo para aquella crítica que quiera superar la banalidad del comentario e incorporarse al futuro del cine. Es un obstáculo porque paraliza en parte la normal actividad del concepto. Frente a la hiperproductividad textual del comentario -una de las formas en que se manifiesta la crisis de la teoría-, esa paradoja provoca una actitud perpleja frente al presente y distante frente al pasado. Esta prudencia -entendiendo prudencia en el mejor de los sentidos: como la capacidad de evaluar cuáles son los medios más propicios para alcanzar un fin- es la mejor actitud que puede defender la crítica en semejante coyuntura. No para quedarse en ella, desde ya, sino para poder tomar suficiente distancia del presente sin por eso salirse de la dialéctica que lo produce. El cine -como parte de la industria cultu-

ral– está dirigido a un espectador entendido de manera cuantitativa. Es decir, a un consumidor. Postular en su lugar a un destinatario implica una apuesta por figuras del presente y del pasado que permitan salir de la perplejidad para abrir el juego a la lectura. Por eso, irremediablemente, la serie que termina en el destinatario –sostiene el editorial– se inicia en el autor, y debe ser así, en la medida en que la dirección del progreso no puede revertirse.

De acuerdo con este planteo, el primer número recorre la noción de autor. El mismo título del volumen ("Idea del cine, idea del mundo") apunta a ese pasado que solo puede cobrar la debida actualidad si el crítico se resiste a la nostalgia (la actitud cinéfila) y se mantiene respecto de él a una distancia prudencial. La distancia prudencial no es sinónimo de análisis exhaustivo y neutral (una mera variante del comentario), sino de conciencia de la historicidad propia de la lectura. La idea del cine que se convoca está tan atada a una idea del mundo como la propia lectura. La noción de autor, entonces, se "revisa",





así como las generaciones o las películas se "revisitan". El punto de partida de la lectura es un material que se conoce y un lugar en el que ya se ha estado. No se trata de "descubrir autores" –un desafío que ya perdió todo espíritu deportivo, y hoy resulta una actividad de imitación mediática–, ni de desmitificar a los ya consagrados –una actitud tan adolescente como consagrar autores "de culto"–, sino de volver una vez más sobre un tema que, por estar tan cosificado como el cine, retomarlo desde un nuevo inicio puede volverse el verdadero desafío de la crítica contemporánea.

No se trata de decir que alguien que lograra volver a leer *de nuevo* a Hitchcock o a
Hawks o a Buñuel estaría cumpliendo con
una tarea más necesaria que si se dedicara
al comentario de la obra de un cineasta
egipcio, turco o de la isla de Mali –aunque
efectivamente fuera así, si lo lograra–, sino
de producir lecturas por fuera de la lógica
de las necesidades, de las cuales el sistema
que las crea –justamente por haberlas
creado– siempre logra abusar de ellas. Salirse de la lógica de las necesidades implica para *Kilómetro 111* –y para sus lectoresmás ventajas que privaciones. Cuando las

necesidades inspiradas por el mercado son celebrar la novedad o refugiarse en la nostalgia (una disputa entre cinéfilos que expresa la crisis terminal de la cinefilia), la vía regia consiste en preguntarse de nuevo por esas instancias –creadas a expensas de la autonomía del cine— que quedaron definitivamente convertidas en objetos. La noción de autor, desde ya, es la primera y principal de ellas.

Por eso es un buen comienzo para una revista que exhibe un programa tan diferente del resto, pero al mismo tiempo, tan bien ajustado a las exigencias de la reflexión contemporánea. Otro comienzo –como comienzo – sería inevitablemente reactivo, como si alguien viajara a Italia y no fuera a Venecia porque todos la visitan. O porque ya estuvo allí y ya sabe por qué todos la visitan.

Las ventajas de establecer un nuevo comienzo, de fundar la lectura como una "segunda oportunidad" para el objeto (que consista precisamente en la posibilidad de hacerle perder esa condición cristalizada) permiten que en el Nº 1 se revise la noción de autor y en el Nº 2 se indague la vía política por la cual se pone en crisis la noción misma de autor. Se podría pensar ese pasaje como un modo de entender la diferencia entre la década del 60 y la del 70 y de extender las implicancias del título del primer número ("idea de cine, idea de mundo") a la problemática del segundo. Pero también se podría pensar que "la política de los autores" -el texto de André Bazin traducido en el Nº 1- y "la estética del hambre" -el de Glauber Rocha traducido en el Nº 2- representan una modalidad de intervención crítica que hoy ya no es posible en relación con el presente, sino en vistas al futuro.

El carácter de pasado de esos textos los convierte en lecturas dignas del destinatario de las imágenes, aunque ya no se ajusten a las imágenes creadas para el espectador del presente. De todos modos, en los números siguientes de *Kilómetro 111* se seguirá desarrollando este programa. Los autores, la vía política, el cine de los 80, el de los 90, el presente, el estado de la teoría, pero vistos dialécticamente, y de manera abierta, es decir, siempre desde el futuro. A



FESTIVALES TORONTO Y VANCOUVER 2001

La gira canadiense

Mientras transcurría el festival de Toronto se produjeron los atentados del 11 de septiembre; esta crónica relata cómo se vivió ese momento durante un evento internacional cerca de Estados Unidos. Luego el viaje continuó hasta Vancouver, que ya parece tener un lugar privilegiado en la lista de festivales favoritos. **por FLAVIA DE LA FUENTE**

El 6 de septiembre de 2001 pisamos por primera vez tierra canadiense. Veníamos de la suave Venecia que debimos abandonar porque Q tenía que desempeñarse como jurado de la FIPRESCI en el prestigioso festival de Toronto que resultó más bien una decepción, sobre todo si uno tuvo la oportunidad de ir a otros festivales. En Toronto, el mayor de los festivales de este lado del Océano Atlántico, se puede ver todo lo que anduvo circulando por el mundo hasta ese momento: lo mejor de Berlín, Cannes, Karlovy Vary, Locarno, Rotterdam y Venecia está allí para el consumo de los cinéfilos y profesionales norteamericanos. Toronto es gigante como Cannes, pero en el festival francés se dan solo estrenos internacionales, excitación única e incomparable: por ejemplo, a las 8.30 de la mañana van todos los críticos del mundo juntos y por primera vez a ver la última de Hou Hsiao-Hsien o de Moretti y a la salida discuten acaloradamente lo que al día siguiente va a salir en los diarios de todo el planeta. Nada de esto pasa en Toronto, donde todos ya saben de qué se tratan las películas y qué lugar ocupan en el ranking del año: nadie se va a perder Je rentre à la maison de Oliveira, ni Millennium Mambo, ni el último Imamura, etc., etc. Pero si uno ya vio los

grandes films del año, lo que queda es más bien pobre. Hay muchísimas películas pero no se advierte un criterio de programación del festival como unidad. Y, para colmo, en Toronto se mezcla la hacienda: todos los lugares del festival están atestados de vendedores con celulares, distribuidores, agentes de prensa. El gran negocio del cine queda al desnudo y no se trata de un espectáculo que tenga algún dejo de belleza. Uno tiende a pensar que el cine es más que comercio, pero allí las cosas se llaman por su nombre y queda bien en evidencia que el cine de arte más sofisticado también es un negocio millonario. En Cannes, que se dice que tiene el más grande de los mercados, este espectáculo está más oculto, separado de los críticos, de los programadores de festivales y del público. El mercado tiene una sede aparte a la cual uno puede no ir y no enterarse de que existe, como nos pasó a nosotros durante varios años. Y de esa manera la vida es mucho más agradable. En fin, nos hallábamos desilusionados, viendo decenas de malas películas cuando el 11 de septiembre (para nosotros, September eleventh) cambió el rumbo del festival y del mundo. Inmediatamente se montó un Trauma Center para los invitados y staff del festival. Estábamos todos muy angustiados.



La primera reacción fue unirse con la comunidad de origen. Ese día almorzamos con Luciano Monteagudo, Fabián Bielinsky, Lucrecia Martel y Juan Cruz Bordeu, quien no había volado a Nueva York el día anterior porque había tormenta y se había asustado. Ese día se suspendieron las proyecciones y no se sabía si iba a seguir el festival. Finalmente, su director, Piers Handling, anunció que iba a continuar pero sin festejos de ningún tipo. Y el festival siguió, pero ya nada fue igual. Los gringos estaban enloquecidos. Muchos se quejaban de que el mundo a partir de ahora no sería igual: que ya no existía ningún lugar seguro en esta Tierra. Yo los miraba azorada porque jamás sentí que ningún lugar lo fuera. Pero ellos son así, son literales y confiados. Un amigo, muy inteligente e informado, estaba sorprendido porque una persona que no fumaba se estaba muriendo de cáncer de pulmón. Y no salía de su asombro. Cómo puede ser que el buen hombre hubiera hecho todos los deberes e igual se muriera. Los yanquis (y los canadienses se les parecen demasiado) son definitivamente raros. Volviendo al September 11th, la consecuencia inmediata fue que todos los invitados quedaron varados en Toronto. La gente estaba inquieta porque no podía volver a su casa (era una situación verdaderamente claustrofóbica); las películas no llegaban y todos estábamos más pendientes de la tele que de las películas. Así que Toronto, en realidad, terminó el 11 de septiembre en lugar del 16 como estaba previsto. Pero pasemos a la Costa Oeste, donde se realiza anualmente el Festival de Vancouver que, si bien es el menos conocido de los grandes festivales canadienses, es el más sofisticado. Pese a verse perjudicado por ser el último después de Montreal y Toronto, Alan







En la página anterior, The Inner Tour y Berlin Babylon. En esta página, de izquierda a derecha, Like Father, A Tender Place, Solitude, Store Wars, The Orphan of Anyang

hay ruido aunque está plagada de autos; la





Franey (director y programador) y PoChu (jefa de programación) se las arreglan para armar este festival que es casi secreto pero al que concurren muchos de los programadores y críticos más exigentes de todo el mundo en busca de películas. Vancouver tiene, además, el programa de cine asiático más copioso del circuito festivalero occidental. Esta sección, a cargo del especialista Tony Rayns, incluye no solo cine de arte sino también películas populares que están dirigidas a las distintas comunidades asiáticas de la ciudad. Con Q fuimos a ver varias películas coreanas o chinas que nos aburrían a lo loco mientras que la audiencia festejaba cada gesto de los actores y aplaudía efusivamente al final. Q integró, junto con Adrian Martin y Stanley Kwan, el jurado de los Tigers and Dragons (una decena de óperas primas de origen asiático). La ganadora fue Mirror Image de Ya'chuan Hsiao, sobre la que los tres lograron ponerse de acuerdo. Pero Teenage Hooker Became a Killing Machine también se tuvo que llevar un premio antes de que el sonriente australiano Martin se convirtiera en una ídem. Tampoco se fue con las manos vacías The Orphan of Anyang, una de las favoritas de Q. Pero dejando de lado la sección asiática, lo que más nos interesó fue el programa de cine político en el que se presentaron Store Wars (que cuenta la historia de una población que se niega a que se instale un Walmart en su ciudad), Ouvrières du monde (desgarrador documental sobre las obreras de la fábrica de Levi's en Bélgica y en Indonesia), T Shirt Travels (sobre cómo se acabó con la industria textil en Zambia), Berlin Babylon (ensayo sobre la urbanización de Berlín después de la caída del Muro) y muchas otras más que esperamos estrenar en abril durante el próximo fes-

tival de Buenos Aires. Entre el September 11th



y esta serie de películas, las discusiones eran cada vez más politizadas y acaloradas. Había empezado una nueva era en nuestra vida, la etapa No Logo: Q proponía no usar jeans de ninguna marca, basta de Disney, jamás ponerse unas beautiful Nike. Haciendo comparaciones odiosas, una de las diferencias más notorias con Toronto es que en Vancouver la cosa no pasa por los negocios. El cine vuelve a mostrar su cara más pura y la gente solo se preocupa por la calidad de las películas. En la sala de hospitalidad, todos los días de 5 a 7 de la tarde, servían la cena (el menú variaba cada día y correspondía a una etnia diferente). Allí nos encontrábamos todos los invitados: realizadores, actores, críticos, programadores de festivales y unos pocos empleados de las distribuidoras. Una de las características más notables de Vancouver es la de ser uno de los festivales más cálidos del mundo: su director, Alan, se puede tomar un tiempo para llevar a los invitados en auto a las proyecciones o bien agasajarlos con una copiosa cena en un restaurante chino de verdad (debo confesar que la cena era demasiado china, lo que la transformó en un programa chino) o acompañar a sus huéspedes a un largo paseo para ayudarlos a descubrir la ciudad. Vancouver parece una urbe de juguete. No

calzada no tiene manchas de aceite y no hay ni un papel tirado en ninguna parte. Con el correr de los días, la idea de estar viviendo en una maqueta se hace cada vez más real; me sentía en una escenografía de la Universal donde en cualquier momento iban a aparecer Superman y Luisa Lane. Antes de emprender el viaje a Canadá, Panozzo me había dicho que Vancouver era una de las ciudades con mejor nivel de vida del mundo. Y me parece que tiene razón. Posee una belleza enorme: montañas, mar, bosques de árboles gigantes e islas paradisíacas donde los lugareños van a pasar el fin de semana. La gente vive muy relajada, se pasea por el centro vestida con ropa deportiva y hace un culto de la vida sana y al aire libre. Pero no todo son rosas. En Vancouver no se puede fumar en ningún lado. Está prohibidísimo fumar en cualquier edificio público, incluso en algunas plazas y parques. Es una experiencia extraña ir a tomar algo a un pub irlandés con música a todo volumen y colmado de gente, y respirar aire absolutamente puro y fresco. Creo que eso les gusta hasta a los fumadores que, estoicamente, salen a cada rato a fumar a la calle. Y por si lo anterior no basta para comprobar la hipótesis de Panox, hay que decir que Vancouver tiene el clima más templado de Canadá, por lo que está inundada de mendigos profesionales que huyen del frío de las otras ciudades. Si bien duermen en las calles, no se trata de pobres como los nuestros que hoy nos angustian con su miseria, sino que más bien se parecen a los linyeras de antes: marginales por vocación, casi una elección de vida como cualquier otra. Pero hay que reconocer que Vancouver tiene una contra que le baja varios puntos: no se puede cenar casi en ningún lugar después de las diez de la noche. Uno de los pocos locales abiertos es un restaurante (por supuesto) chino muy concurrido por policías, prostitutas, habitués del casino y nosotros. En este chino hasta se podía fumar (salvo cuando llegaba la cana) y se comía maravillosamente gracias al asesoramiento experto de Tony Rayns. El festival dura 16 días. Para nosotros, fueron apenas 12 jornadas de intensa cinefilia y amistad que esperamos tener la suerte de que vuelvan a repetirse en el reino de los alces y las ardillas. Hasta la próxima. A

Amsterdam aldea global

Esto que voy a contar aconteció hace un millón de años. El presidente era Fernando de la Rúa, el ministro de Economía, Domingo Cavallo y las restricciones del corralito solo afectaban a los bebés. Entre el 22 de noviembre y el 2 de diciembre del pasado año participé del Festival de Documentales de Amsterdam, probablemente el más importante del mundo en esa categoría. Siendo el documental una ventana al mundo de una forma más determinante que cualquier otro género cinematográfico, no solo me di una panzada de películas sino que me puse al día sobre las tribulaciones que azotan a la humanidad (no hay muchos documentales felices). En mi último día en Amsterdam, tuve la pésima idea de leer los diarios argentinos en internet y me enteré de la paralización de los depósitos bancarios. A partir de allí comencé a sufrir una de las consecuencias más nefastas de la crisis que es el achatamiento de toda conversación. Las diversas formas del funcionamiento bancario son infinitamente menos interesantes que los días que viví viendo documentales. Ahora hago un ejercicio de memoria para compartirlo con los lectores. Me enteré de las cosas más diversas e insólitas, desde la vida de los judíos ortodoxos gays hasta la cotidianidad de los campesinos franceses. A modo de álbum de fotos, rescato acá algunos momentos y unas cuantas películas.

KIM LONGINOTTO. De las varias muestras que ofrecía el festival, elegí ver completa la de Kim Longinotto, un nombre totalmente desconocido para nosotros. Kim es una inglesa de casi cincuenta años que desarrolló una carrera como cameraman (camerawoman en su caso). Sus equipos de trabajo –pocas personas– están formados íntegramente por mujeres. La temática también es femenina: los documentales de Kim

Cuando el mundo estaba a punto de empezar a mirar a la

Argentina y su infinita caída, Amsterdam volvió a mostrarnos
el mundo a través de su festival de documentales. Diez días en
la ciudad-aleph que conecta con cada punto del planeta.

por GUSTAVO NORIEGA

Longinotto relevan la situación de la mujer en distintas partes del planeta, desde Irán hasta Egipto, con varias paradas en Japón; a menudo, documentando casos raros, casi extravagantes, pero no por eso menos ilustrativos de la condición femenina. Uno de los más interesantes era Divorce Iranian Style (1998). Longinotto y la codirectora Ziba Mir-Hosseini estuvieron seis semanas dentro de un juzgado en Teherán donde se resolvían litigios por divorcio. Las leyes de Irán protegen especialmente a los hombres, y si la que pide el divorcio es la mujer, la sentencia natural es que pierdan la tenencia de los hijos y sus bienes. Partiendo de esa base machista y de los rigores de una sociedad teocrática, uno no puede dejar de sorprenderse de la audacia y bravura de varias de las mujeres litigantes. Por otra parte, y como puede recordarlo quien haya visto Primer plano, de Abbas Kiarostami, el sistema legal iraní tiene unos modos muy poco autoritarios.

El juez generalmente es un hombre comprensivo (dentro de los parámetros de esa sociedad) que trata de utilizar el sentido común para llegar a un arreglo. Incluso en más de una ocasión se veía que sus simpatías estaban del lado de la mujer. Longinotto contaba que, para no interferir en las sesiones con un equipo numeroso, prefería manejar ella misma la cámara, mientras que con un rápido juego de miradas, su amiga Ziba, también presente, le indicaba los momentos de interés ya que la inglesa, claro, no habla farsi. *Runaway* (2001), también codirigida con su amiga iraní, tiene una estructura similar. Es sobre un hogar en Teherán para niñas que han huido de su casa, habitualmente víctimas de malos tratos. *Runaway* fue presentada en competencia, fuera de su retrospectiva y me la perdí. Mariela, mi novia, que me acompañó, dice que mantiene la estructura de *Divorce*, pero con menos humor (las historias son tremendas) y algo más convencional.

Su capítulo japonés es el más sorprendente. Está compuesto por tres películas: Dream Girls (1993), The Good Wife of Tokyo (1992) y Shinjuku Boys (1995). Dream Girls comienza con la aparición de una mujer vestida y peinada como un hombre; ante ella, una multitud de adolescentes gritan histéricas. Se trata de una figura pop muy conocida en Japón, egresada de la escuela Takarazuka, una mezcla de Fama y Popstars. A partir de allí, la película se centra en la escuela. El examen de ingreso es riguroso y solo entra una pequeña fracción de las aspirantes. Las que ingresan son separadas en dos grupos: las que van a representar los papeles de hombre y las mujeres. El final de la carrera, de cuatro años, es



CIUDAD DE MARIA Dirigida por Enrique Bellande Argentina, 2001



DOMESTIC VIOLENCE
Dirigida por Frederick Wiseman
EE.UU., 2001

una especie de telenovela musical, representada en un teatro, el cual está lleno de bote a bote con mujeres. Las espectadoras explican el atractivo: "Es lindo ver a un hombre que sabe cómo tratar a una mujer, no como en la vida real". Si todo esto es sorprendente, el funcionamiento de la escuela lo es más aun. Las chicas que cursan los dos primeros años, como parte de su formación, sufren una humillación sistemática. Deben limpiar en forma maníaca y meticulosa cada centímetro cuadrado todos los salones. Si se retiran de una sala donde hay estudiantes de años superiores, tienen que caminar apoyando la espalda contra la pared, abrir la puerta mínimamente y, al salir en fila, pedirle perdón a la que sale después. Muchos padres admiten frente a las cámaras que lo que más les interesa de la escuela Takarazuka son esos años de sometimiento porque allí "las chicas aprenden a ser buenas esposas". Longinotto había viajado a Japón interesada por la escuela, creyendo encontrar allí un espacio de resistencia a la sociedad patriarcal pero lo que encontró fue más deprimente e interesante a la vez, cómo las mujeres reproducían esa sociedad pero en forma bizarra. De paso, los directores de la escuela son hombres.

La obsesión por el casamiento -en las tres películas se menciona el hecho de que las japonesas que no se casan antes de los 25 años están en problemas- es el tema central en The Good Wife of Tokyo, en la cual Kazuko Hohki, una cantante pop japonesa residente en Londres, vuelve a Tokio para casarse con su novio inglés en la casa de sus padres y según el rito de la secta a la que pertenece su madre. A pesar del tono fuertemente feminista, el personaje más simpático de los retratados por KL es el padre de Kazuko, cuyo único interés es encerrarse a leer el diario mientras su esposa oficia extraños ritos. La occidentalizada Kazuko se reencuentra con sus amigas de la juventud, con las cuales solo conversa sobre los hombres y las desgracias y alegrías del matrimonio.

Finalmente, los tres personajes de Shinju- I>

La representante argentina en la competencia oficial. Cuenta la historia de la ciudad de San Nicolás, antes uno de los puntos fuertes de la metalurgia argentina y ahora, luego de su desaparición, punto de reunión de un millón y medio de fieles de la grey católica. El motivo aparente de este cambio es una mujer de la ciudad, Gladys, que asegura que se le apareció la Virgen María. La mujer no aparece en el documental pero la nueva industria creada alrededor de su visión, que incluye desde alfajores y banderines hasta la construcción de una fastuosa catedral, le brinda a la película una mirada entre curiosa y crítica. Enrique Bellande pertenece a la nueva generación de directores argentinos, y el productor de la película es Pablo Trapero.

El incansable Frederick Wiseman vuelve con uno de sus notables retratos de la sociedad norteamericana, tanto de los individuos que la componen como de sus instituciones. En este caso el eje es The Spring, un hogar que sirve de refugio para las víctimas de la violencia doméstica. Con su imperturbable estilo distante y poco asertivo, Wiseman nos hace presenciar varias entrevistas de admisión, grupos terapéuticos de adultos y niños, el seguimiento de algunos internados, intervenciones policiales y discusiones varias, incluyendo una, desopilante, en la cual el marido llama a las autoridades antes de pegarle a su mujer. Como dice Hoberman refiriéndose a esta película, no debe haber cosas más tocantes que un grupo de mujeres atrapadas entre el dolor y la esperanza.



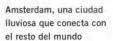
HOWRAH HOWRAH Dirigida por Till Passow Alemania, India, 2001



JANELA DA ALMA Dirigida por João Jardim y Walter Carvalho Brasil, 2001

Howrah es el nombre de la estación de trenes más grande de Calcuta, un universo increíble y desbordante. Trenes, aulas, pizarrones, peluquerías y chozas miserables conviven codo a codo en ese lugar junto con los viajantes y los moradores permanentes. La película muestra en 26 minutos un día en la estación de sol a sol, y sin comentarios, solo con las imágenes y el sonido del lugar, describe algo parecido al caos total. Para muestra basta un botón: uno de los personajes más llamativos, la mujer que maneja los comandos de las conexiones de las vías (nada está automatizado), es ciega. La película estuvo muy cerca de ganar el premio a la ópera prima pero perdió con la rusa Suka, de la cual hablamos en la nota central.

Una serie de entrevistas sobre la ceguera y la mirada. Agnès Varda cuenta la filmación de Las damas de Rochefort, de su marido Jacques Demy. Varda hacía un documental sobre el rodaje y cuenta que, mientras su marido le daba indicaciones a Catherine Deneuve, se ponía un pulóver blanco con una parsimonia tan exasperante que desplazaba la atención de la joven y hermosa actriz a su lucha con la prenda. Emotivamente, la directora cuenta que lo que en aquel momento era motivo de irritación, ahora lo era de agradecimiento, ya que aquellas imágenes ahora la unen a su marido muerto. Mientras nos secamos las lágrimas, se ven las imágenes de aquel documental y la increíble morosidad de los movimientos de Demy convierte nuestro llanto en carcajada.





ku Boys tienen una estructura sexual tan complicada que sin un pizarrón me pierdo. El Shinjuku es un bar de citas. Las alternadoras son mujeres, pero vestidas de hombres. Las clientas son mujeres. La película sigue a tres de ellas. Una tiene una novia mujer, una pareja estable. La otra está de novia con una travesti. Y la tercera es una especie de "galán" que flirtea con varias mujeres de una forma muy masculina, sin querer atarse a ninguna, como un picaflor. Las tres están miradas con una actitud muy compasiva, curiosa, que indaga en las complicaciones de una sexualidad tan heterodoxa en el corazón de una ciudad extremadamente conservadora. Longinotto contaba que la pareja más "heterosexual" se había disuelto poco después de la película, ya que la chica (la mujer de la pareja) había cedido a las presiones de la familia, preocupada porque se acercaba a los famosos 25 años sin casarse (con un hombre, claro).

Lo interesante de la última película que vimos de KL, *Hidden Faces* (1990), es, como *Dream Girls*, la frustración de la directora al confrontar su imaginario ideológico con la realidad, y su honestidad al poner ese contraste en pantalla. La idea era acompañar a una periodista egipcia con el fin de entrevistar a Nawal El Saadawi, una novelista y luchadora feminista, para que testimoniara sobre la situación de la mujer (habitualmente cubierta con un velo) en su país. Pero la primera escena la muestra en uno de los centros de asistencia para la mujer que dirige, enojada con una asistente que llegó tarde a trabajar, al punto de

pegarle. Su violencia y su discurso estructurado frustran a KL y a la periodista, que encuentran en la familia de ésta, en un pueblo alejado, una fuente de información mucho más libre y fidedigna. Kim parecía ser una persona encantadora que luego de la proyección de las películas

que luego de la proyección de las películas se prestaba al diálogo con entusiasmo y alegría. Hablaba a 500 km por hora, con una enorme simpatía. Nos compró, aunque luego, un crítico inglés chismoso y maledicente, echó sombras sobre su encanto.

COMPETENCIA. La competencia en la que me tocó ser jurado correspondía a primeras películas. El nivel era muy desparejo, pero tres o cuatro se destacaron del resto. Fue fácil decidir dos posibles ganadoras, pero el veredicto se estancó y discutimos un buen rato hasta darle el premio a Suka, del director ruso Igor Voloshin. Lo interesante de la competencia era que no imponía ningún tipo de restricción respecto de la duración y Suka tenía la sorprendente característica de durar solo 16 minutos. Dado que fui su principal impulsor, voy a contar cómo es y por qué pienso que fue un justo ganador. Suka (creo que es un insulto genérico que fue traducido al inglés como Bitch) se desarrolla entre los soldados rusos estacionados en Chechenia. Comienza con los sonidos típicos de la guerra en un fondo negro: disparos, gritos incomprensibles, "llamen a un médico", "a la derecha, a la derecha". Se ve un grabador y un grupo de soldados que escuchan una cinta con esos sonidos. Luego, los soldados comienzan a conversar, ríen, hacen

chistes sexuales sobre los chechenos, acarician un perrito que oficia de mascota. Todo tiene un sabor a estereotipo, a cosa vista, los sonidos de la guerra, todos los conocemos, lo vimos en la CNN, en películas, ya sabemos, la guerra deshumaniza. Luego sí aparecen las imágenes confusas de una acción de guerra, la cámara se sacude, aparece un tanque, hay disparos de misiles, del tanque sale humo. Alguien dice: "Son los nuestros, son rusos, son rusos, los freímos". Los hombres comprenden que el tanque que han destrozado es propio. Se ven las imágenes desde lejos de los soldados rusos sacando los cadáveres del tanque. El sonido sigue continuo y de pronto empezamos a reconocer los sonidos del comienzo de la película: disparos, gritos incomprensibles, "llamen a un médico", "a la derecha, a la derecha". Fundido a negro con música folklórica chechena de fondo, final.

Súbitamente el espectador comprende que lo que le resultaba estereotipado al comienzo toma forma: todo pasa a tener otro significado, mucho más sombrío aun; lo que los soldados estaban escuchando era la grabación del momento en que habían matado por accidente a sus propios compañeros, y luego de escucharlo, habían conversado, hecho bromas y acariciado al perro como tantas otras jornadas. Lo que me resultó apasionante de la breve película era cómo, al manipular el material con procedimientos cinematográficos (la utilización del sonido, la estructura del montaje), se pasaba del periodismo al cine. El director se había encontrado con un material muy rico, probablemente de pura casualidad. Pero si lo hubiera presentado linealmente, estaría en la categoría del noticiero. Al hacerles escuchar el sonido a los soldados (y a los espectadores) al comienzo generó algo nuevo y puso a prueba nuestra inmunidad a los estereotipos sobre la guerra.

FREDERICK WISEMAN. Indudablemente, el punto más alto de esta edición del festival fue la *masterclass* que dio el norteame-





PROFILS PAYSANS: L'APPROCHE Dirigida por Raymond Depardon Francia. 2000



SALESMAN
Dirigida por A. Maysles, D. Maysles y C. Zwerin
EE.UU., 1969

ricano Frederick Wiseman. Con sus larguísimas y meticulosas películas que radiografían diversas instituciones de su país, Wiseman es el más importante de los directores que surgieron en la década del 60, cuando las condiciones técnicas permitieron registrar el sonido directo. Esto posibilitó el desarrollo del documental "de observación", aquel en el cual la cámara permanece como testigo mudo y no participante de una situación en apariencia privada, un movimiento que en Estados Unidos se conoció como Direct Cinema. Su última película, Domestic Violence, exhibida en Amsterdam, nos muestra la actividad de un centro para mujeres golpeadas en Florida, al mismo tiempo que nos hace presenciar algunas intervenciones policiales en hogares en los cuales se acaba de producir una trifulca violenta.

Ante un auditorio colmado y entusiasta, Wiseman desarrolló una charla de alrededor de tres horas y de la cual nadie se habría retirado de haber durado varias más. El método socrático empleado por Wiseman fue notablemente enriquecedor: mostraba segmentos de algunas de sus películas y luego hacía preguntas al público. La primera parte de la charla estaba referida a la estructura de las películas: mostró escenas de Welfare, Blind y Basic Training. Luego seguía una discusión en la cual la gente trataba de explicar los motivos de cada una de las decisiones de Wiseman en la película. Wiseman, un hombre entrado en sus setenta, con su cara arrugada y sus larguísimas orejas, parece una mezcla de ET y un maestro Yoda (un periodista inglés le preguntó por milésima vez cómo hacía para que su presencia no interfiriera en la vida de los protagonistas de sus películas cuando estaba filmando y Wiseman le contestó: "Soy muy feo. Nadie quiere mirarme a mí").

Impasible, recogía algunos comentarios, destrozaba con gracia otros y se paseaba cansino y relajado por la sala. Lo que revelaba la discusión era el infinito grado de sofisticación del montaje de sus películas, que tienen el aspecto de una fluida

El destacado documentalista francés Raymond Depardon filmó durante un año a un grupo de campesinos del interior del país. Su método básico es instalar una cámara fija en la cocina registrando las conversaciones, aunque una o dos veces se desplaza al exterior para buscar el desenlace de alguna situación desarrollada en interiores. El aire de decadencia es infinito: la actividad económica es muy escasa y los personajes generalmente están en la última etapa de sus vidas. Poco a poco el espectador va imbricándose en sus vidas minimalistas hasta el punto de sentirse partícipe. La enfermedad y muerte de uno de ellos, las intrigas de pueblo, las murmuraciones le dan a la película un aire mortuorio y triste, no exento de melancolía por un mundo que desaparece.



STARTUP.COM
Dirigida por Chris Hegedus y Jehane Noujaim
EE.UU., 2001

Startup.com es el más grande éxito comercial para un documental de los últimos años y ese suceso quizá se lo debe a lo oportuno de su temática. La película sigue a dos entrepreneurs que montan una compañía en internet (las famosas puntocom) desde la recolección inicial de quince millones de dólares hasta la pelea entre ambos y el inevitable derrumbe financiero. Es una película que refleja con veracidad un mundo revestido de falsedad: el registro on-line de una pompa de jabón convirtiéndose en nada. Al mismo tiempo es un notable ejemplo de un documental que encuentra su tema sobre la marcha (las directoras creían que iban a documentar cómo dos personas se convertían en multimillonarias). Chris Hegedus es la mujer del famoso documentalista D. A. Pennebaker.

Los hermanos Maysles se hicieron famosos por Gimme Shelter, el documental que seguía a los Rolling Stones y que se encontró con el famoso asesinato de un asistente al concierto en Altamont por parte de un Hell's angel. Pero ellos, junto a Richard Leacock, D. A. Pennebaker y Frederick Wiseman, son parte del Direct Cinema, el movimiento documentalista más importante de la historia del cine norteamericano. Salesmen sigue a cuatro vendedores de Biblias en su lucha por ganarse el pan diario apelando a una mezcla extraordinariamente hábil de lo material (las facilidades financieras) y lo sagrado (la palabra de Dios). El personaje central -el que menos vende, el menos convencido de lo que dicees inolvidable.

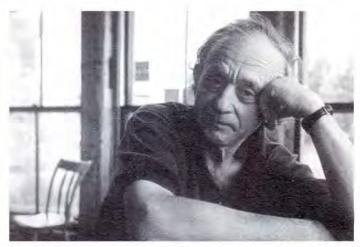


WAR PHOTOGRAPHER Dirigida por Christian Frei Suiza, 2001

La película sigue el trabajo de James Nachtwey, un famoso fotógrafo de guerra. De su mano vamos a los lugares más calientes del mundo, desde Chechenia y Palestina hasta los más sórdidos, como una mina de sulfuro en Indonesia y los costados de los rieles del tren en Bombay donde viven familias enteras. Pero al tiempo, conocemos a Nachtwey, un personaje que parece salido de las historietas: un hombre de mediana edad, buen mozo, serio y reconcentrado, que se gana el corazón de las personas que registra con una austera economía de movimientos y gestos. Una pequeñísima cámara de video adosada a su cámara de fotos da una nueva perspectiva a su tarea, ya que podemos ver en qué secuencia de eventos se inscribe la foto que luego apreciamos aisladamente.







Frederick Wiseman

presencia en los lugares, sin estructura aparente. Y lo que denotaba la charla era el notable trabajo que representaba estructurar las horas y horas de metraje que se habían conseguido en campo.

La segunda parte de la charla estuvo referida a algunos aspectos éticos de los documentales. Wiseman mostró escenas de Hospital, en la cual un jovencito, que había consumido mezcal en el Central Park, oscila entre el terror, los delirios y una catarata de vómitos, mientras el cuerpo de médicos y enfermeros de un hospital público lo atienden con cansada resignación. La escena va de lo asqueroso a lo cómico (el chico asustado es simpatiquísimo) y, como de costumbre, la presencia de la cámara en el lugar tiene algo de milagroso por su inmaterialidad.

Wiseman preguntó al público si era ético mostrar a una persona que tenía tan poca conciencia sobre sus actos. Todos coincidieron en que, al menos, una autorización dada en un momento de lucidez era necesaria. Wiseman explicó que mostrar lo que sucede en un lugar público era parte del derecho a la información de los ciudadanos respecto de sus instituciones, un derecho superior, en algunos casos, al de la privacidad. Pero que de todas maneras, efectivamente, cuando el muchacho había recuperado cierto control de sus actos, había firmado una autorización para que esas escenas formaran parte de la película, procedimiento que repite en cada una de sus

obras. A continuación, mostró una escena de una película de la que no pude retener el nombre, en la cual la policía arrestaba a una prostituta haciendo uso de una cierta violencia física. Vueltos a preguntar por la autorización necesaria, la mayoría del público dijo esta vez que era necesario que la gente conociera cómo eran los procedimientos de la policía, con lo cual el derecho a la privacidad no era tan necesario. Wiseman (que había estructurado la charla para que cayeran en la trampa) señaló la incongruencia entre la reacción a la primera escena (un muchacho blanco de clase media que consume drogas, todas características compartidas por la inmensa mayoría del auditorio) y la segunda (una prostituta negra).

Nos llamó la atención el tipo de respuestas del público (Wiseman, en una cena esa misma noche, nos dijo que a él también le llamó la atención). En las referidas a la estructura, el público imaginaba que Wiseman, en cada una de las elecciones estéticas que hacía, lo que quería era poner en evidencia el poder avasallante del Estado (algo que bastardiza bastante las intenciones del documentalista). Por ejemplo, una de las primeras escenas de Welfare, un estudio sobre la asistencia a los desempleados en Estados Unidos en la década del 60, muestra un montaje de las fotos que se sacan aquellos que van a pedir el seguro de desempleo, el primer paso de un largo trámite. Cuando W preguntó por el sentido

de la inclusión de esa secuencia, las respuestas iban por el lado de "muestra la despersonalización y pérdida de dignidad del individuo al entrar a la maquinaria impersonal del Estado que...", a lo que Wiseman decía: "Bueno, la dignidad la habían perdido antes y en ese lugar al menos los ayudan". Para nosotros, habitantes del tercer mundo, ese Estado asistencialista nos provocaba una nostalgia y una envidia abrumadoras, pero para los europeos era una amenaza a sus libertades.

Le preguntaron a Wiseman si alguna vez había dejado fuera del montaje alguna escena por motivos éticos. Contó que una vez estaban filmando en el subterráneo y un trabajador cayó en el tercer riel. Quedó moribundo, al punto de que no sufría dolor, ya que por las quemaduras había perdido toda sensibilidad. Wiseman filmó la llegada de sus familiares y la agonía del trabajador. A pesar de que tuvieron la autorización de sus familiares, la escena no quedó en el montaje final de la película. "Ahora estoy arrepentido –agregó Wiseman—, era una buena escena."

FINAL. Aviones mediante, luego de escarbar en las realidades de países y sociedades remotas, volvimos a la nuestra, ombliguista y bancaria. A pesar de que parece que pasó una eternidad, es grato recordar la lluviosa Amsterdam, la cálida eficiencia de sus organizadores y, sobre todo, la ilusión de ver el mundo sentado en una butaca.

El C.I.C en Canal (á)

Historias y anécdotas de nuestro cine contadas por sus protagonistas



Todos los Jueves 20.00 hs. y Domingos 14.00 hs.

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

encuentrosdecine@cinecic.com.ar

www.cinecic.com.ar

Aunque en los festivales su existencia se esté dando por efectiva y convoque el reconocimiento entusiasta, por aquí la pregunta es frecuente y la respuesta compleja. ¿Hay un nuevo cine argentino? El libro editado por Bernades, Lerer y Wolf no rehúye esa complejidad al intentar esclarecer el asunto. Acepta lo múltiple y hasta lo disperso del fenómeno, y lo discute en términos de una crítica de cine que haga honor a tal nombre. Asediada por las exigüidades del periodismo y esas aplanadoras del mercado, el marketing y la publicidad, la crítica debe luchar día tras día para sostener su espacio en el cine. Este volumen, cuya presentación acompañó a la reciente IV Semana de la Crítica, cumple con su cuidada y bilingüe edición los requisitos de esas publicaciones que acompañan a las muestras. Pero en realidad nada tiene de "texto oficial" o conmemorativo de un evento. Quienes escriben en sus páginas han aceptado el desafío de interrogarse por ese nuevo cine argentino, y logran abrir una brecha en el espacio en cuestión de la crítica. Cine nuevo pero con su historia: la actual es la tercera ola de nuevo cine argentino, si recordamos la primera, a comienzos de los 60, y aquella segunda de la transición democrática de los 80. Este, entonces, tercer nuevo cine argentino, de trayecto tan breve -como reseñan Bernades, Lerer & Wolf-como las Historias breves que hace unos pocos años anunciaron un giro insólito en las expectativas ante el cine local, se inserta en una línea de tiempo y en una batalla estética en curso, abriéndose camino entre las vilezas de un penoso establishment cinematográfico que se cree todavía el cine argentino, así a secas. Inmerso en el fenómeno del actual cine independiente -y sospechando que lo de "independiente" posee más sentido que el de calificativo de moda, en tanto se liga a un margen de libertad impensado para el citado establishment, construido a la medida de sus limitaciones intelectuales v sus servidumbres estéticas o mercantiles-, el libro examina un auge que tiene todavía más de promesa que de apogeo.

En la primera sección, "El fenómeno: economía y estética", Diego Batlle y Sergio Wolf encaran el contexto material y las poéticas trazadas en este panorama. A pesar de la evidente fragmentación, un diseño parece esbozarse en el conjunto. En la segunda parte, "Cuatro autores", Pablo Suárez, Pablo Scholz, Diego Lerer y Luciano Monteagudo se ocupan respectivamente de las películas de Martín Rejtman, Adrián Caetano, Pablo Trapero y Lucrecia Martel. Aquí el abordaje



NUEVO CINE ARGENTINO: TEMAS, AUTORES Y ESTILOS DE UNA RENOVACION

Horacio Bernades, Diego Lerer, Sergio Wolf (editores) FIPRESCI, Buenos Aires, 2002

incluye entrevistas y estudios críticos, información e interpretación sobre universos personales; eje que cambia en la sección siguiente, "Temas", hacia la mirada histórica en el documental y la ficción.

La revisión de un "nuevo documental" que encaran Paula Félix-Didier, Leandro Listorti y Ezequiel Luka complementa la articulación entre cine y realidad que insiste en el rescate de la excepcional *Garage Olimpo*, donde Wolf analiza una obra solitaria, dificilmente asimilable para los modos confortablemente legitimados de representar la última dictadura.

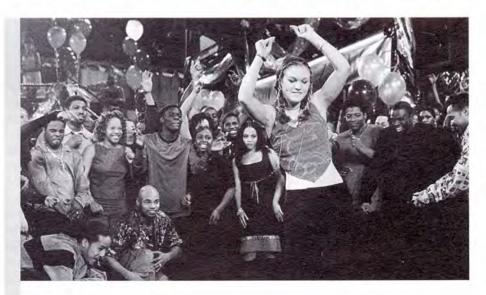
El libro ingresa al final en la discusión -¿qué otra cosa se podría esperar de una banda de críticos?- sobre el mismo concepto que justifica el volumen. Castagna se interroga sobre tradiciones y rupturas entre lo que ocurre hoy y las renovaciones anteriores, de los 60 a la actualidad. Quintín la emprende en relación con las categorías generacionales, mientras que los tres editores debaten sobre la noción de "autores industriales", aquellos que conjugan individualidad e inserción en el mainstream. Leonardo D'Espósito, a su vez, se ocupa del "caso Agresti", prototipo viable de esa problemática condición. En el breve epílogo, "Generación XXI", Lerer da cuenta de lo inaugural, revisando un estado de cuentas abierto. En la era de los cines posnacionales, el cine independiente argentino esboza un perfil reconocible, que en lugar de los mandatos de los viejos "nuevos cines" intenta abrir un espacio para respirar. El mismo que en este libro busca y ensancha una crítica ajena a todo ánimo de disección, que cumple con la función de promover intelectualmente el cine que juzga valioso, aportando algunas ideas para pensar los sentidos posibles de un cine orientado hacia un horizonte más vivo y más libre que aquel que desde tiempos añejos hemos padecido -salvo las formidables y a veces heroicas excepcionesbajo esa institución escolar, represiva y palabrera largamente saludada como "cine nacional". Eduardo A. Russo

directo a video

DE VUELTA A LA TIERRA, Down to Earth, EE.UU., 2001, dirigida por Chris y Paul Weitz, con Chris Rock, Regina King, Chazz Palminteri. (AVH) El cielo puede esperar, de Warren Beatty, era remake de Here Comes Mr. Jordan. Esta es remake de El cielo..., así que es una remake al cuadrado. ¿Cuáles son las diferencias con el film de Beatty? Que esta humorada amable carece de la ampulosidad de la anterior y Chris Rock aparece más simpático que Beatty. Que la misma historia se cuenta en menos tiempo, que los chistes tienen mejor timing que la mitad de los de la de Beatty y toda clase de otras diferencias literalmente epidérmicas. Párrafo aparte para Chris Rock. No se puede asegurar que vaya a ser un gran cómico negro o una figura taquillera como Eddie Murphy, pero tiene una autenticidad que a los más estirados o elementales cómicos de color hoy por hoy les falta. No por nada, Rock ha sido compañero de Adam Sandler, Mike Myers, Dana Carvey y Phil Hartmann en la que los fanáticos consideramos la época dorada de Saturday Night Live. Aquí, el timing televisivo le alcanza para hacer que esta historia de muerto-que-muere-por-error-y-vuelve recupere la frescura del film original. Otra cosa importante es la reivindicación casi militante que de la comedia vienen haciendo Rock y sus amigos en varios films que muchos de esta redacción consideramos entre los más interesantes del Hollywood actual. Leonardo M. D'Espósito

EL REY DE LA CALLE, Baby Boy, EE.UU., 2001, dirigida por John Singleton, con Tyrese Gibson, Omar Gooding, A. J. Johnson. (LK-Tel) Baby Boy es el último film del director afroamericano John Singleton luego de la innecesaria remake de Shaft. Cercana en temática y estructura a su ópera prima Boyz 'N' the Hood, esta nueva incursión en la topografía del joven adulto negro norteamericano nos enfrenta a una imagen alejada del gangsta, claramente ejemplificada por el plano onírico del protagonista dentro del útero materno que abre el film: vulnerable, inmaduro y dependiente de la presencia femenina. A pesar de estar centrada en un personaje masculino, Baby Boy es una película de mujeres, de madres y esposas, de su férreo control sobre el destino personal, y de la irresponsable indefinición del hombre ante la toma de decisiones. Singleton parece decirnos que la iconografía del imaginario del gueto es tan fuerte que le impide al hombre elegir alguna opción verdaderamente personal. Por momentos demasiado obvia, en ocasiones profunda e inteligente, las reflexiones del realizador no dejan de iluminar algunos sectores pudorosamente escondidos de la fragmentada masculinidad contemporánea. Diego Brodersen

EL FIN DEL MUNDO, *The Day the World Ended*, **EE.UU.**, 2001, dirigida por Terence Gross, con Bobby Edner, Randy Quaid. (LK-Tel) Un pueblo, un crimen, un nene con poderes extraños, una amigable forastera, un monstruo. Este telefilm, parte de una serie que va a



Pasión y baile

Jóvenes blancos en el mundo del hip-hop

EL AMANTE 119

"rehacer" varios clásicos de terror de los 50 y 60 producidos por Samuel Z. Arkoff, tiene la concisión de la narración clásica, tanto que a veces da la impresión de que la manera de mostrar el monstruo de a poco es deliberada. El film agrega una clara autoconciencia respecto de los elementos de crítica social, así como un humor que aggiorna, de alguna manera, los hallazgos de aquel cine. Hay algo más interesante aun, y es cómo los conflictos entre los personajes nos llegan de manera transparente, de qué modo, poco a poco, se desvela el secreto que esconde la película, un modelo para tanto film construido a puro golpe de efecto. Por lo demás, hay que destacar que uno se siente terriblemente mal de pensar que esa belleza llamada Nastassia Kinski, que en modo alguno es una mala actriz, tiene tanta mala suerte en el cine. Su belleza, su voz, su mirada capturan inmediatamente al espectador: podemos sufrir cualquier cosa que le pase, y ese es un don que no todos tienen frente a la cámara. Es una suerte, de todas maneras, que podamos verla en pequeñas producciones como estas: el terror se multiplica cuando sabemos que ella puede ser la próxima víctima. LMD'E

PASION Y BAILE, Save the Last Dance, EE.UU., 2001, dirigida por Thomas Carter, con Julia Stiles, Sean Patrick Thomas. (AVH)

Hay algo en Pasión y baile que la eleva, levemente, de la ensalada insípida de tanto adolescente cinematográfico enfrentando con amor y coraje las adversidades de la vida. Tenemos aquí a una jovencita blanca deseosa de ingresar al mundo de la danza; ante la pérdida de su madre, debe mudarse con su padre, casi un extraño, a un barrio eminentemente negro y dejar de lado sus ambiciones artísticas. Pero allí el mundo del hip hop le permitirá encauzar nuevamente las pasiones, apoyada por un compañero de escuela y eventual pareja con quien transitará por la senda del amor interracial. No, su padre no está en contra de esta relación, ni los personajes centrales son teenagers prototípicos, y si bien es cierto que la historia no se aleja demasiado de la lógica del guión académico, son aquí los detalles los que suman y hacen la pequeña diferencia. La cámara inquieta del realizador y un buen uso de las locaciones agregan verosimilitud a una película que nunca logra descollar, pero que al menos se adivina noble. Un pálpito: en algún momento Julia Stiles se convertirá en una gran actriz. Pero jamás será buena bailarina. DB

ahora en video

EL SASTRE DE PANAMA, *The Tailor of Panama*, dirigida por John Boorman. (LK-Tel) Dentro y fuera de esta revista algunos opinan que este es un divertido cine del género espías post genérico, con buenos diálogos y un humor corrosivo. Otros creen que es un bodrio rústico, cínico, misógino y bastante estúpido. A favor en *EA* 114 y en contra en el balance de *EA* 118. Una polémica que se nos pasó, o se nos estiró en el tiempo.

EL DIARIO DE BRIDGET JONES, *Bridget Jones's Diary*, dirigida por Sharon Maguire. (AVH) En la línea de comedia romántica inglesa contemporánea de *Cuatro bodas y un funeral y Notting Hill*, pero con los chistes más gastados, aunque algunos piensan que es un poco mejor y más interesante. Igualmente, hay coincidencia a la hora de elogiar a Renée Zellweger, aquí con más kilos y mayor encanto. Comentario más bien a favor en *EA* 115 y más bien en contra en *EA* 118.

LA PAREJA DEL AÑO, *America's Sweethearts*, dirigida por Joe Roth. (LK-Tel)

Un cuarteto impecable para una comedia romántica (Julia Roberts, John Cusack, Billy Crystal y Catherine Zeta-Jones) que intenta recuperar la comedia brillante del Hollywood clásico. Lo consigue la mayor parte del tiempo y tiene buenas escenas aunque por momentos se pierde en algunos trazos gruesos y ciertos chistes fáciles.

Comentario a favor en EA 115.

CALLE 54, dirigida por Fernando Trueba. (Gativideo)

Una serie de documentales sobre grupos musicales latinos irrumpió a partir del espontáneo éxito mundial de Buena Vista Social Club y su no tan espontáneo registro en la pantalla con el mismo nombre. Fernando Trueba aprovecha para hacer lo mismo con sus músicos favoritos de jazz latino. El resultado es más un musical que un documental y por lo tanto una curiosidad dentro del nuevo subgénero.

Comentario y entrevista a Trueba en *EA* 113.

EL PLACARD, *Le placard*, dirigida por Francis Veber. (Transeuropa)

En la tradición de la comedia francesa



Calle 54, de Fernando Trueba

un poco avejentada, esta película trata de agregar el tema de la homosexualidad para darle un poco de modernidad. Por momentos resulta simpática aunque limitada. Depardieu interpreta a un cavernícola contemporáneo con inquietante simpatía.

Comentario en EA 115.

RICOS, CASADOS E INFIELES, *Town And Country*, dirigida por Peter Chelsom. (AVH)

Comedia fuera de época con Warren Beatty jugando al mujeriego y un elenco gracioso y efectivo. Una experiencia un tanto rara pero igualmente entretenida. Algunos secundarios como Charlton Heston o Jenna Elfman resultan verdaderamente graciosos.

Comentario en EA 117.

HORMIGAS ENTRE LAS PIERNAS, *Harte Jungs*, dirigida por Marc Rothemund. (AVH)

Al igual que *Yo y él* de Doris Dörrie, este film alemán de la industria tiene como centro un joven que habla con su pene. Una premisa como esa corre el peligro de caer en toda clase de problemas, incluyendo la foto fija de la película. Comedieta adolescente que terminará algún día en Hollywood. Comentario en *EA* 118.

SOY YO, EL LADRON, *To ja, zodziej*, dirigida por Jacek Bromski. (AVH)

Quienes busquen en esta película la confesión de la clase política argentina se verán decepcionados ya que no tiene nada que ver con eso. A quienes esperen encontrarse con una gran película tampoco les irá muy bien.

Comentario en EA 116.

clásicos

EL INFIERNO DEL ODIO, *Tengoku No jigoku*, Japón, 1963, dirigida por Akira Kurosawa, con Toshiro Mifune, Kyoko Kagawa, Tsutomu Yamazaka. (Epoca)

Cuando se menta la íntima relación del cine de Kurosawa con la cultura de Occidente, en primer término sale a relucir, para bien o mal, la presencia de sus monumentales adaptaciones de Shakespeare, Gorki o Dostoievski. Pero conviviendo con ellas hay una serie de películas que participan de una lógica de géneros y del universo de la narrativa contemporánea popular, con amplias zonas de contacto con el cine clásico americano. Entre ellas se destaca El infierno del odio. Basada en King's Ransom, el relato policial de Ed McBain, este Kurosawa clausura una serie de thrillers dentro de su filmografía, en la línea que va desde Perro Rabioso (1949), pasando por Los malvados duermen bien (1960). En ellos, el estilo narrativo veloz y un montaje que por momentos recuerda los films de gángsters de la Warner hacen que sus historias, ingresando en la ficción criminal, a la vez diseñen parábolas sobre la sociedad contemporánea. Los policiales de Kurosawa son a la vez algo más y algo menos que un policial. El infierno del odio narra la historia de un crimen equivocado. Crevendo raptar al hijo de un próspero fabricante de zapatos, Kingo Gondo (Mifune), un atípico delincuente (Yamazaka) secuestra al hijo de su chofer. La película está dividida en dos segmentos. En el primero se despliega la intriga social en el seno de la industria del ambicioso Gondo y el dilema de pagar o no el rescate por el secuestro erróneo, que puede comportar el quiebre de las aspiraciones de toda una vida corporativa. En el segundo se dibuja otro conflicto, a la obsesiva medida de Kurosawa. Gondo, quien debe comenzar desde cero, queda apartado del relato, mientras que éste se centra en el criminal idealista que, escapando de una policía que pone en juego toda una maquinaria de cacería, intenta elevar el secuestro a la jerarquía de gesto rebelde. En su retrato de un mundo mísero y dividido, y con su postulación explícita de problemas morales, representados por personajes emblemáticos sin ceder a la tentación de la alegoría (que suele estragar no pocos de sus films de décadas posteriores), El infierno del odio gana en eficacia a la solemne Barbarroja (1965) y se permite contar, en la secuencia del tren que conduce al pago del rescate, con uno de los momentos más intensos y trepidantes de todo el cine de Kurosawa. Eduardo A. Russo



Charada

Cary Grant, como el oso, cuanto más viejo, más hermoso

CHARADA, *Charade*, EE.UU., 1963, dirigida por Stanley Donen, con Cary Grant, Audrey Hepburn y George Kennedy. (Epoca)

Prematuramente retirado -a pesar de mostrarse en plena forma en alguna entrevista ocasional televisiva- desde mediados de los 80 (el único trabajo posterior que se le conoce es un discreto telefilm realizado a fines de los 90), Stanley Donen continúa en la búsqueda de un reconocimiento adecuado. Nacido en 1924, prácticamente desde la adolescencia comenzó a trabajar como coreógrafo en diversos films y debutó en la realización cuando solo tenía 24 años con la notable Un día en Nueva York. En este film, como en los posteriores Cantando bajo la lluvia y Siempre hay un día feliz, aparece en los créditos compartiendo la dirección con Gene Kelly, pero está claro a esta altura de los acontecimientos que el aporte fundamental de este último en dichos films se encuentra en las coreografías, mientras que los méritos de puesta en escena hay que atribuirlos al talento de Donen. Caracterizado por sectores de la crítica como una suerte de sub-Minnelli, es innegable que -aun siendo su estilo menos definidamente personal que el del director de Brigadoon- hay en sus películas una serie de elementos que las hacen reconocibles. Charada -una historia en la que una mujer cuyo marido ha sido asesinado recibe la ayuda de un seductor playboy

maduro para resolver el caso- es una atractiva simbiosis de comedia sofisticada (algo garantizado por la presencia de Cary Grant y Audrey Hepburn encabezando el reparto) y thriller de suspenso. Por cierto que de inmediato se caracterizó a la película como uno de los tantos títulos hechos a la sombra del cine de Alfred Hitchcock, pero cualquier conocedor de la obra de Donen percibirá de inmediato los rasgos distintivos del estilo del director en la ligereza y fluidez de la narración, en la ajustada caracterización de los personajes -con algún secundario memorable como el que interpreta George Kennedy- y en el tono casi de film musical con que están resueltas varias escenas. Director a descubrir por las nuevas generaciones, Stanley Donen brinda aquí otra acabada muestra de su talento. Jorge García

BESOS ROBADOS, *Baisers volés*, Francia, 1968, dirigida por François Truffaut, con Jean-Pierre Léaud, Claude Jade, Daniel Ceccaldi, Claire Duhamel. (Epoca)

Una curiosidad del cine de Truffaut: él mismo dijo alguna vez que no le gustaban los paisajes y las cosas ("sé que es anormal, pero no me gustan; prefiero a la gente, me interesan las ideas, los sentimientos"); sin embargo, somos muchos los que no encontramos con facilidad películas que nos hayan impactado tanto desde el punto de vista visual co-

mo las de él. Un trabajo en la puesta en escena como el de Truffaut es la explicación más plausible que encuentro para resolver esa aparente paradoja. Un tiempo después de ver la película por primera vez, leí en el Diccionario de cine de Eduardo Russo que el concepto de puesta en escena rechaza de plano la idea de pasividad en el espectador. Pensé casi de inmediato que toda la obra de Truffaut es una enorme negación de esa idea de pasividad. En Besos robados casi todas los situaciones sugieren algún misterio, desnudan la generosidad de la película para ser completada por cada persona que la vea. Los indicios de los conflictos existenciales de Antoine Doinel empiezan a aparecer con una turbulenta intensidad por primera vez en la saga. Y es ese momento explosivo ocurrido en un tramo crucial de la vida del magnífico personaje encarnado por el gran Jean-Pierre Léaud el que quizás invite de manera más clara a involucrarse con su historia. Antoine deja la milicia, regresa en busca de su prometida y trata de ganarse la vida apelando a las tareas más extravagantes para él, desde detective privado hasta mecánico de televisores. Su andar errático, reflejo de su resistencia a entrar de lleno en la etapa de la adultez, es narrado por Truffaut con enorme ligereza y un tono deliciosamente irónico. Refinada y amablemente, Truffaut nos prepara para imaginar un futuro en el que no escaseará dolor, otra operación presumiblemente paradojal que en realidad revela su maestría. Nunca resolví si la vida de Doinel puede definirse como feliz, pero estoy seguro de que esa París merecía ser vivida desde el día que vi Besos robados. Alejandro Lingenti

Los clásicos del mes

■ ¿Qué sabes tu de amor? (1941) es una de las menos conocidas comedias de Ernst Lubitsch, en la que una mujer con problemas matrimoniales entra en relación con un excéntrico pianista. No está entre los mejores trabajos del director, pero es un film muy poco visto. (Epoca)

■ Si bien los títulos más famosos de René Clair fueron realizados en Francia, en los años de la guerra hizo algunos films en Estados Unidos. Uno de los mejores es *Me casé con una bruja* (1942), una comedia fantástica con bastante encanto, en la que Veronica Lake impuso su famoso peinado. (Epoca)

■ La importancia de llamarse Ernesto (1952), de Anthony Asquith, es una ilustración fiel y no demasiado imaginativa de la novela de Oscar Wilde, en la que el escritor satiriza las conductas de la clase alta inglesa en la época victoriana. (Epoca)

■ Milagro por un día (1961) es la última película de Frank Capra, remake de su propio film Dama por un día, de 1933, en la que una vagabunda alcohólica se hace pasar por una gran dama para que su hija pueda casarse con un aristócrata. Notable actuación de Bette Davis. (Epoca)

■ David Selznick mutiló en más de media hora para su distribución americana *Indiscreción de una esposa* (1953), de Vittorio De Sica, un melodrama con guión de Truman Capote que transcurre en una estación ferroviaria, con su mujer Jennifer Jones como estrella. (Epoca)



Milagro por un día, de Frank Capra, remake de Dama por un día, con una notable Bette Davis

■ Las nieves de Kilimanjaro (1952), de Henry King, adapta la novela de Ernest Hemingway según los patrones más convencionales hollywoodenses, y el resultado es un film tan colorido y dinámico como superficial e irrelevante, con una inconvincente interpretación de Gregory Peck. (Epoca)

■ Los dioses de la guerra y el abismo (1965) es la última película de Jacques Tourneur, un relato de ciencia ficción en el que unos hombres provistos de branquias invaden un apartado pueblito costero. No es la mejor película del director, pero interesará a sus seguidores. (Epoca) Jorge García





El hogar de los clásicos Más de 1.200 películas subtituladas. Terror y ciencia ficción.

Cine mudo.

Francés.

riances

Italiano.

Japonés.

Americano.

Vanguardia.

Seriales.

Dibujos animados.

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

viernes 8

FELLINI-SATYRICON (1970, Federico Fellini). Europa, Europa, 22 hs.

CRASH, EXTRAÑOS PLACERES, *Crash* (1996, David Cronenberg). Cinemax Este, 22 hs.

sábado 9

KIDS (1995, Larry Clark). I-Sat, 22 hs. ARTE SUPERIOR, *High Art* (1998, Lisa Cholodenko). Cinemax Este, 22.15 hs.

domingo 10

BELLISIMA, *Bellissima* (1951, Luchino Visconti). Film & Arts, 17 hs.

EL SUBMARINO, *Das Boot* (1981, Wolfgang Petersen). Cinemax Este, 22 hs.

lunes 11

LA HIJA DEL MINERO, *Coal Miner's Daughter* (1980, Michael Apted). Cinecanal, 10.20 hs. ATRACCION LETAL, *Heathers* (1989, Michael Lehmann). Film & Arts, 24 hs.

KES (1969, Ken Loach), con David Bradley y Lynne Perry. Europa, Europa, 22 hs.

Más allá de lo que se piense de su cine, no se puede negar la coherencia temática (la descripción de las condiciones de vida de la clase trabajadora inglesa) y narrativa (un realismo que muchas veces bordea peligrosamente el naturalismo) de Loach. Su segundo film está centrado en un chico perteneciente a una familia obrera que, ante la falta de horizontes en su vida, se refugia en el entrenamiento de un halcón. Un relato carente de sentimentalismo con un gran trabajo de iluminación de Chris Menges.

martes 12

ESO QUE LLAMAN AMOR, *The Thing Called Love* (1993, Peter Bogdanovich). Cinecanal, 19.55 hs.

LANCELOT DEL LAGO, Lancelot du Lac (1974, Robert Bresson). Europa, Europa, 22 hs. LAGRIMAS NEGRAS (1998, Ricardo Franco y Fernando Bauluz), con Fele Martínez y Ariadna Gil. Cinemax Oeste, 23.15 hs.

Ricardo Franco falleció durante el rodaje de este film, que fue terminado por su asistente de dirección, un hecho que seguramente incidió en ciertos desequilibrios que muestra la película. De todos modos, esta historia aparentemente inspirada en la relación del director con la actriz Jean Seberg es un relato de una implacable negrura con excelentes

interpretaciones, en particular la de Ariadna Gil, quien en sus mejores momentos alcanza a transmitir una desolada poesía.

miércoles 13

CONVIVIENDO CON LA MUERTE, Apartment Zero (1988, Martin Donovan). HBO, 11.15 hs.

LA AMANTE DEL TENIENTE FRANCES, French Lieutenant's Woman (1981, Karel Reisz). Europa, Europa, 18.20 hs.

LA BODA, *Wesele* (1972, Andrzej Wajda), con Daniel Olbrychski y Ewa Zietek. Europa, Europa, 22 hs.

Por encima de los desniveles de su filmografía, Andrzej Wajda ha desarrollado, a lo largo de más de cuatro décadas, una carrera bastante prolífica que lo ha convertido en una suerte de símbolo del cine de Polonia. La boda está basada en una obra clásica de la literatura polaca de principios del siglo XX, una pieza escrita en verso que refleja diversos aspectos míticos de la cultura del país. Film coral, barroco y desequilibrado, no para todos los gustos, cuyo tono recargado y excesivo recuerda por momentos el cine de Ken Russell.

jueves 14

MIROSLAVA (1993, Alejandro Pelayo). Space, 14.45 hs.

JAMON, JAMON (1993, J. J. Bigas Luna). Space, $0.05\ hs.$

viernes 15

LOS ROJOS Y LOS BLANCOS, *Csillagosok katonak* (1966, Miklós Jancsó). Europa, Europa, 20.25 hs.

EL BEBE DE ROSEMARY, *Rosemary's Baby* (1968, Roman Polanski). Space, 23.55 hs.

sábado 16

EL BIEN ESQUIVO (1999, Augusto Tamayo). Movie City, 10.40 hs.

UN LUGAR EN NINGUNA PARTE, *Running on Empty* (1988, Sidney Lumet). Cinemax Este, 16.30 hs.

EL FUNERAL, *The Funeral* (1996, Abel Ferrara), con Christopher Walken y Vincent Gallo. Cinemax Este, 20.15 hs.

Aunque los últimos trabajos generan algunas dudas respecto de su futuro, Abel Ferrara ha dirigido algunos de los films norteamericanos más interesantes de los ochenta y noventa. En este relato ambientado en la década del 30, de una compleja y elabora-



da estructura narrativa, el velatorio de un gángster es el marco apropiado para desarrollar una sangrienta historia de ambición y venganza, notablemente interpretada y con una buena dosis de un humor mórbido y macabro.

domingo 17

OBSESION, Ossessione (1942, Luchino Visconti). Film & Arts. 17 hs.

ESTADO DE GRACIA, *State of Grace* (1990, Phil Joanou). Film & Arts, 24 hs.

DANZA BAJO LA LUNA, *Moondance* (1996, Dagmar Hirtz), con Ian Shaw y Julia Brendler. Europa, Europa, 22 hs.

Absolutamente inédita en nuestro país y ópera prima de la montajista de varios films de Margarethe von Trotta, la película está centrada en dos adolescentes que –luego de la muerte de su padre y ante la partida de su madre a una misión en Africa– quedan a cargo de su tía. Cuando llega una joven y bella empleada a la casa, ambos hermanos se enamorarán de la muchacha, pero ella corresponderá solo a uno. Un film a descubrir, con buenas referencias críticas.

lunes 18

¿QUIERES SER JOHN MALKOVICH?, Being John Malkovich (1999, Spike Jonze). Cinemax Oeste, 22.30 hs.

EL TALENTOSO SEÑOR RIPLEY, *The Talented Mr. Ripley* (1999, Anthony Minghella). HBO, 23.45 hs.

EL HOMBRE HERIDO, L'homme blessé (1983, Patrice Chéreau), con Jean-Hughes Anglade y Vittorio Mezzogiorno. TV 5 Internacional, 23.15 hs.

Hombre proveniente del teatro, Patrice Chéreau ha desarrollado una filmografía ecléctica y despareja. En este caso, narra la desesperada búsqueda de afecto de un homosexual, mientras recorre las calles y los baños públicos de París. Una película agobiante, sórdida y perturbadora que –aunque su nombre no aparezca en los créditosremite de manera recurrente al desolado universo de Jean Genet. Junto con *La reina Margot*, un film totalmente diferente, lo mejor del realizador.

martes 19

ALMUERZO DESNUDO, *Naked Lunch* (1999, David Cronenberg). Space, 20 hs. FELICES JUNTOS, *Happy Together* (1997, Wong Kar-wai). I-Sat, 23.05 hs.

Cine australiano y Tiempo de gitanos



Emir Kusturica, director de Tiempo de gitanos

Hace algunos años -digamos unos veinte-, a partir del inesperado éxito de varias películas de directores como Peter Weir, Bruce Beresford y Gillian Armstrong, el cine australiano había conseguido cierto prestigio entre sectores de la crítica y la cinefilia vernáculas. Luego esos realizadores se incorporaron a la industria hollywoodense y fueron muy pocos (casi ninguno) los títulos que en los últimos tiempos arribaron a nuestras pantallas, y como tampoco en la Cinemateca se ha dado ningún ciclo con películas de ese país, la cinematografía australiana se convirtió -aunque el cable exhibe ocasionalmente algún film de ese origen- en una de las tantas del mundo que son prácticamente desconocidas en Argentina. Este mes se podrán ver en el canal Film & Arts varias películas realizadas en Australia que, si bien no puede decirse que sean recientes, brindan un panorama aproximado de las tendencias existentes en el cine de ese país. Los films a exhibirse serán los siguientes: Corrupción y justicia (1992), de Danny Vendramini, un thriller en el que una mujer se verá inesperadamente involucrada en el asesinato de su pareja y, con la ayuda de una abogada, intentará encontrar las pistas del responsable del crimen. (1/3, 24 hs.)

Archer (1985), de Denny Lawrence, narra la odisea de un joven y ambicioso aprendiz, quien deberá recorrer 1.000 kilómetros por las llanuras australianas para cumplir un recado en Melbourne. El film presenta uno de los primeros trabajos protagónicos de Nicole Kidman. (7/3, 24 hs.)

El día del perro (1993), de James Rickeston, relata la lucha de un aborigen australiano para sobrevivir en un barrio pobre donde proliferan la violencia y los crímenes, y al mismo tiempo denuncia la segregación cultural a la que son sometidos los nativos. (8/3, 24 hs.) Ese ojo en el cielo (1994), de John Ruane, está centrado en la extraña relación que se entabla entre un niño y un desconocido luego de que el padre del muchacho sufre un accidente que lo colocará en estado comatoso. Un film difícil de encasillar. (24/3, 24 hs.)

Dicha (1985), de Ray Lawrence, describe la crisis existencial, laboral y familiar de un ejecutivo publicitario, luego de que un ataque al corazón lo coloca al borde de la muerte. (26/1, 22 hs.)

Por otra parte, el canal Europa, Europa ofrecerá también este mes la versión original de cinco horas –realizada originalmente para la televisión yugoslava– de Tiempo de gitanos (1989), de Emir Kusturica, un film que describe la vida de esa comunidad en un estilo que oscila entre la mirada documental y la alucinación de tono surrealista, interpretado en su gran mayoría por actores no profesionales y con una notable música de Goran Bregovic. La película será exhibida en cinco capítulos de una hora de duración cada uno, los sábados de marzo a las 21 hs.

ALLONSANFAN (1974, Paolo y Vittorio Taviani), con Marcello Mastroianni y Lea Massari. Europa, Europa, 20.05 hs.

Otro film –como varios de los hermanos Taviani– no estrenado comercialmente en nuestro país. En este relato, ambientado en Italia a comienzos del siglo XIX, en los años de la Restauración, el líder de una fracción de los rebeldes carbonarios es puesto en libertad a fin de que conduzca a la policía hasta sus camaradas, pero él volverá con su familia de la alta burguesía y se convertirá en un traidor. Una lúcida reflexión sobre las relaciones entre la extracción social y la ideología.

miércoles 20

EDUCANDO A ARIZONA, *Raising Arizona* (1987, Joel Coen). The Film Zone, 10 hs. FUNNY GIRL (1968, William Wyler). Cinemax Este, 19.45 hs.

jueves 21

EL INSOPORTABLE, *The Cable Guy* (1996, Ben Stiller). Cinemax Este, 17.30 hs.

CASADA CON LA MAFIA, *Married to the Mob* (1988, Jonathan Demme). Film & Arts, 22 hs.

KADOSH (1999, Amos Gitai), con Yoram Hattab y Meital Barda. Movie City, 23.05 hs.

Solo exhibido en el festival de Mar del Plata y en alguna ocasional proyección de la Cinemateca, este film del director israelí es una crítica mirada sobre las tradiciones religiosas de su país. La historia gira en torno a dos hermanas, una de ellas felizmente casada pero, como no ha podido tener hijos, obligada por el rabino de la comunidad a contraer matrimonio con otro hombre,

mientras que la otra debe casarse con alguien que no ama. Una película que, tras su sobria apariencia, transmite una contenida furia.

viernes 22

EL PADRINO DE LA BODA, *The Best Man* (1988, Pupi Avati). Cinecanal 2, 22 hs.
EL HOMBRE LOBO AMERICANO, *American Werewolf in London* (1981, John Landis), Space, 0.05 hs.

sábado 23

MONERIAS DIABOLICAS, *Monkey Shines: An Experiment in Fear* (1998, George Romero). Space, 24 hs.

PLAZA VENDÔME, *Place Vendôme* (1999, Nicole Garcia). Cinemax Este, 22 hs.

CHINA MOON (1994, John Bailey), con Ed Harris y Madeleine Stowe. Film & Arts, 24 hs. Interesante recreación contemporánea de las variables del film noir de un director muy poco conocido. En esta obra ambientada en la Florida, un detective se ve envuelto en un caso de asesinato con una atractiva e inevitable femme fatal en el medio del asunto. No hay nada demasiado nuevo en la película –que reconoce diversas influencias dentro del género– pero la historia está bien narrada, tiene un sostenido suspenso y muestra una atractiva galería de personajes.

domingo 24

DANZA CON LOBOS, *Dances with Wolves* (1990, Kevin Costner). The Film Zone, 12.45 hs. ESCALERA "C", *Escalier "C"* (1985, Jean-Charles Tacchella). TV 5 Internacional, 21.15 hs.

EL DORADO (1966, Howard Hawks), con John Wayne y Robert Mitchum. Cinecanal, 8.10 hs. Tras un comienzo que apunta a dotar al personaje de Wayne de ciertas connotaciones trágicas, el film luego se desarrolla como una suerte de remake de *Río Bravo* con escasas variantes –salvo el envejecimiento de los personajes– respecto del original. De todas maneras, el intransigente clasicismo narrativo hawksiano, el formidable duelo interpretativo entre JW y Mitchum y esa inimitable capacidad del director para fusionar la acción, el drama y la comedia provocan una vez más que los resultados sean excelentes.

lunes 25

PRESIDENTES MUERTOS, *Dead Presidents* (1995, The Hughes Brothers). Cinemax Este, 8.45 hs. REFUGIO PARA EL AMOR, *The Sheltering Sky* (1990, Bernardo Bertolucci). Film & Arts, 22 hs.

LA CALLE DEL BOMBERO 25, *Tutzoltó Uka 25* (1973, István Szabó), con Rita Bekes y Lucyna Winnicka. Europa, Europa, 22 hs.

Antes de convertirse en un conspicuo representante del cine de *qualité* europeo, el húngaro István Szabó realizó en su país varias películas casi desconocidas por estos lares. Una de ellas es esta historia de los ocupantes de una vieja casona a punto de ser demolida, que recorre sus vidas a lo largo de tres décadas, desde los años de la Segunda Guerra, lo que le permite al director trazar una parábola sobre los avatares sufridos en la vida política y social de su país.

martes 26

LA MARCA DE LOS CONDENADOS, *Fellow Traveler* (1989, Victor Saville). Cinemax Este, 12.30 hs.

NEW CINE Y FOTOGRAFIA: MAS DE CINE SERVICIO **CURSOS PARA VER** 8000 TITULOS CLASICO **DE CONSULTA** LO QUE OTROS ALQUILER / VENTA NO VEN Y DE CINEMANIA DVD **OPERAS** VIDEO CLUB EN CD-ROM AUTOR **DOCUMENTALES ZONA 4** CINE ARTE O'HIGGINS 2172 T CAPITAL FEDERAL TEL.: 4784-0820 LUNES A VIERNES: 10 A 22 / SABADO, DOMINGO Y FERIADOS: 11 A 22

TRAINSPOTTING (1996, Danny Boyle). I-Sat, 23.10 hs.

DESESPERACION, *Despair: Eine Reise ins Licht* (1978, Rainer W. Fassbinder), con Dirk Bogarde y Andrea Férreol. Europa, Europa, 22 hs.

En esta película, el gran director alemán se apoyó en varios nombres prestigiosos: Vladimir Nabokov, autor de la novela original; el dramaturgo Tom Stoppard como guionista y Dirk Bogarde en el papel protagónico. Nada de esto impidió que –como en casi todo el resto de su filmografía– desarrollara dos de sus obsesiones recurrentes: el melodrama como forma de exposición narrativa y la implacable y demoledora mirada sobre el "milagro económico" alemán y sus consecuencias.

miércoles 27

JUEGOS PELIGROSOS, *Ridicule* (1996, Patrice Leconte). Space, 22 hs.

LA MUJER DEL PUERTO (1992, Arturo Ripstein). I-Sat, 23.05 hs.

EL ESPEJO, Zerkalo (1974, Andrei Tarkovski), con Innokenti Smoktunovski y Margarita Terekhova. Europa, Europa, 16.35 hs.

La obra del ruso Andrei Tarkovski, con la excepción de la magnífica *Andrei Rublev*, siempre me ha provocado más respeto que admiración, y esto también ocurre en este film, una historia que mezcla los recuerdos autobiográficos con material documental y recorre la historia de Rusia a lo largo del siglo XX. Un film agobiante, de intrincada estructura narrativa y momentos de gran esplendor visual, pero al mismo tiempo de una construcción extremadamente cerebral y hermética.

jueves 28

LA CASA WINSLOW, *The Winslow Boy* (1998, David Mamet). Cinemax Este, 11.30 hs.

EXISTENCE. MUNDO VIRTUAL, *eXistenZ* (1999, David Cronenberg). Cinemax Oeste, 23.05 hs.

AMOR VERDADERO, *True Love* (1989, Nancy Savoca), con Annabella Sciorra y Ron Eldard.

Film & Arts, 24 hs.

Nacida en Estados Unidos pero de madre argentina, Nancy Savoca abrió con sus dos primeras obras (esta y *La caza de las feas*, tampoco estrenada en nuestro país) interesantes expectativas que luego no se vieron confirmadas. En este film –partiendo de un guión escrito por su marido, Richard Guay, varios años antes– describe minuciosamente una fiesta de boda entre



John Wayne en El Dorado

italoamericanos en el Bronx, en un relato muy entretenido y plagado de observaciones agudas.

viernes 29

SIN ANESTESIA, *Bez Zwiczulencia* (1978, Andrzej Wajda), Europa, Europa, 22 hs. CARRIE (1976, Brian De Palma). Space, 23.50 hs.

DELINCUENTES POR AMOR, *The Delinquents* (1957, Robert Altman), con Tom Laughlin y Peter Miller. Cinemax Este, 22 hs.

Promotor de interminables discusiones entre críticos y cinéfilos, Robert Altman ha desarrollado una carrera con notorios desniveles que reconoce por igual admiradores y detractores. Su desconocida ópera prima es la historia de dos jóvenes que se enamoran pero cuyas familias se oponen a la relación, por lo que él decide hacerse marino, mientras la muchacha escapa hacia Melbourne, lugar donde se encontrarán por coincidencia. Una auténtica curiosidad para no dejar pasar.

sábado 30

LA CAJA CHINA, *The Chinese Box* (1997, Wayne Wang). Cinemax Este, 21.15 hs.
PSICOPATA AMERICANO, *American Psycho* (2000, Mary Harron). Cinemax Este, 22 hs.
MAGNOLIA (1999, Paul Thomas Anderson),
con Tom Cruise y Julianne Moore. Cinemax Oeste, 1 h.

Aun a pesar de cierta ampulosidad narrativa y un estilo algo autoindulgente y recargado, Paul Thomas Anderson es una de las escasísimas figuras atrayentes surgidas en el cine norteamericano de los años noventa. Construido a la manera de *Ciudad de ángeles* de Altman, el film entrecruza varias historias que se desarrollan el mismo día, y los resultados son inevitablemente desparejos pero fascinantes. Además en la película se producen dos milagros: que caigan ranas del cielo y que Tom Cruise haga una buena interpretación.

domingo 31

CAUTIVOS DEL AMOR, *Besieged* (1998, Bernardo Bertolucci). Cinemax Este, 10 hs.

LOS DESESPERADOS, *Szegenylegenyek* (1965, Miklós Jancsó). Europa, Europa, 16.40 hs.

FUERA DE TIEMPO, *Bad Timing* (1980, Nicolas Roeg), con Harvey Keitel y Theresa Russell.

Film & Arts, 24 hs.

Realizador de films con historias y personajes bizarros, Nicolas Roeg ha adquirido cierto status de director de "culto" entre algunos sectores de la cinefilia. En esta película, un famoso psicoanalista espera noticias de su novia que ha intentado suicidarse con una sobredosis de barbitúricos y, mientras es interrogado por un policía, reconstruye la relación con la mujer, en un relato elaborado en base a continuos flashbacks, una metodología que resulta de a ratos agotadora.

obituario

CHUCK JONES (1912-2002)

Tengo que decir que, en general, no me conmueve demasiado la muerte de un cineasta. Se muere, uno dice "qué pena" -si le gusta- y piensa en las películas. No me pasó con Charles M. Jones, alias Chuck. Quizá porque su obra está atada a la infancia de más de una generación, que la disfrutó durante décadas mediante la pantalla del televisor. Como los grandes creadores de dibujos animados, especialmente los de la Warner, la mayoría de sus espectadores conoce a los personajes pero no a sus creadores. Jones es uno de los mayores nombres del arte cinematográfico del siglo XX; por suerte, su nombre logró trascender el corsé pueril en el que los medios, la industria y en ocasiones él mismo colocaron su obra. Un corto de Chuck se distingue porque, siempre, el protagonista entorna el párpado y mira al espectador. También porque muchas veces recurre a la elipsis para construir un gag y, más especialmente, por la enorme expresividad de los rostros de sus personajes. Jones ha creado al menos dos grandes personajes: Pepé-Le Pew, el tenaz zorrino con voz de Charles Boyer permanentemente en celo, y Wile E. Coyote, el eternamente hambriento can burlado por las leyes de la física. Los dos son, según el propio Jones, aspectos de su propia personalidad: Pepé refleja su propia torpeza con las mujeres; el Coyote, su frustrada vocación de inventor. Los dos (como el Pato Lucas que le tocó dibujar, una serie en la que el neurótico pájaro parodiaba a héroes como Sherlock Holmes, Superman, Robin Hood, El Llanero Solitario y Buck Rogers) son seres alienados, a los que el mundo les juega constantemente en contra, utópicos luchadores incansables a pesar de la derrota constante, perdedores como Jerry Lewis e ingeniosos como Buster Keaton. Esta lucha desesperada contra la naturaleza es la misma que puso, en dos de sus mejores cortos, a Bugs Bunny primero y a Lucas después como autoconscientes personajes de dibujo animado, interpelando al fantasmal dibujante -Elmer en el caso de Bugs, Bugs en el caso de Lucas- para seguir adelante y vivir lo mejor posible los diez minutos de cada cartoon. Jones, además, era un dibujante abstracto, capaz de ganar un Oscar por un film cuyos únicos protagonistas son un punto y una línea. Su mirada tierna pero siempre desesperada respecto del mundo aparece en cortos como One Froggy Evening (el de la rana cantante que arruina a su dueño) o Nelly's Folly (la jirafa lírica que ve morir su carrera por enamorarse de un jirafo casado),



That's all folks!

donde brilla la crítica al mundo moderno en la misma tradición de otros autores satíricos como Swift o Lewis Carroll. Como persona, parece que fue un gran tipo: luchó porque la Warner acreditara al director de los cortos (lo lograron en los 30, muy temprano, y sentaron jurisprudencia), y apoyó las huelgas contra Disney. Al respecto, en el documental dedicado a Tío Walt, Jones aparece último y dice que Disney lo llamó para contratarlo y le mostró todo el estudio. Cuenta que al terminar la recorrida tuvieron este diálogo: "Le dije a Walt 'Mirá, todo bárbaro, pero hay un solo puesto realmente divertido'. Y Walt me respondió: 'Ese ya está ocupado'. Lo saludé, di media vuelta y me fui".

Hasta su muerte, Chuck (tipo admirado por directores como Scorsese, Dante o Spielberg) siguió creando. Fue el último sobreviviente de la mejor época de la animación americana y, para quien esto escribe, el más grande de todos. Ahora sí, cuando la animación ha cobrado nuevos rumbos y nuevos públicos, se acabó una era. Esto es, definitivamente, todo, amigos. Leonardo M. D'Espósito

teatro

Closet Land, la ópera prima de la realizadora india Radha Bharadwaj (radicada en EE.UU.), acaba de llegar al teatro argentino adaptada por un grupo independiente. Esta historia de una escritora de literatura infantil raptada y torturada en un pulcro ambiente burocrático es ideal, por su estructura dramática, para el escenario. Nueva York, Chicago, Nuevo México, San Diego y México DF, entre otros, ya probaron con éxito. Veremos qué pasa por aquí.

Dirección: Hugo Cuevas Elenco: Silvina Anastassi

Elenco: Silvina Anastassiou, Luis Leppén El Vitral (Rodríguez Peña 344), sábados 20.30 hs.

En venta en El Amante

Cómprelo en Esmeralda 779, 6° A de lunes a viernes de 13 a 19 hs.

Precio especial para lectores de El Amante: \$ 12



TEMAS, AUTORES Y ESTILOS DE UNA RENOVACIÓN

Horacio Bernades, Diego Lerer, Sergio Wolf (editores) Diego Batlle, Gustavo J. Castagna, Leonardo D'Espósito, Paula Félix-Didier, Leandro Listorti, Ezequiel Luka, Luciano Monteagudo, Quintín, Poblo O. Scholz, Poblo Suárez

Nuevo cine argentino

Temas, autores y estilos de una renovación

El libro que analiza el fenómeno de la nueva generación de cineastas que renovó el cine nacional mediante películas como *Pizza, birra, faso, Silvia Prieto, Mundo grúa, La Ciénaga* o *Bolivia*, entre otras.

Por Horacio Bernades, Diego Lerer, Sergio Wolf (editores), Diego Batlle, Gustavo J. Castagna, Leonardo D'Espósito, Paula Félix-Didier, Leandro Listorti, Ezequiel Luka, Luciano Monteagudo, Quintín, Pablo Scholz, Pablo Suárez.

Nuevo cine argentino es una publicación de FIPRESCI Argentina y Ediciones Tatanka.

Junto a: Asociación Coordinadora Usuarios, Consumidores y Contribuyentes; Protección Consumidores del Mercosur; Unión de Consumidores de Argentina; Unión de Usuarios y Consumidores; AdelCO; Centro de Educación al Consumidor; Consumidores Activos; Consumidores Argentinos; Consumidores Libres; ADECUA; Cruzada Cívica; DEUCO.



Defensa del consumidor

La Ciudad puede intervenir en defensa del consumidor ante la ausencia de precios en los productos, diferencias entre el precio indicado y el precio cobrado y publicidad engañosa. Además, brinda información sobre casos de incrementos de precios y falta de abastecimiento. Infórmese o denuncie llamando gratis al **0800-555-6776** de lunes a viernes de 9 a 20 hs., o por internet en: www.buenosaires.gov.ar/sde/consumidor

