

GUIA DEL FESTIVAL DE CINE INDEPENDIENTE DE BUENOS AIRES

EL AMANTE

CINE

La dama y el duque y entrevista al director

Revolución Rohmer

APOCALYPSE NOW REDUX REEVALUANDO A COPPOLA

BOLIVIA LA VUELTA DE ADRIAN CAETANO

ASAMBLEAS POPULARES DE LA MANO DE NAOMI KLEIN

MAR DEL PLATA EL FESTIVAL Y LA CRISIS

AÑO 11 N° 120 ABRIL 2002

ARG \$ 7,50 URU \$ 50 ISSN 150636



EL AMANTE

escuela

Crítica de Cine



A partir del próximo 18 de marzo, se abren las puertas de nuestra escolita. 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.

Estrenos	2	La dama y el duque
	6	Entrevista a Rohmer
	9	Un asunto de mujeres
	10	Apocalypse Now Redux
	14	Bolivia
	16	Hermano
	18	E.T. El Extra-Terrestre
	20	Desde el infierno
	22	Despertando a la vida
	25	En el dormitorio: Polémica
	26	Día de entrenamiento
		El precio del silencio
	27	Código de honor
		La caída del Halcón Negro
	28	Jimmy Neutrón
		El Majestic
		Tras líneas enemigas
		Bestia salvaje
		Mi nombre es Sam
	29	De uno a diez
Festival de Mar del Plata	30	Introducción
	32	Gimme Shelter
	35	Kenneth Anger
	36	Leopoldo Torre Nilsson
	38	La competencia
	39	Cinco películas
	42	Baldomero Fernández Moreno
	44	Las asambleas populares
	50	El autor hoy
	53	Entrevista a Raúl Perrone
Guía de <i>El Amante</i>	56	Video
	60	Cine en TV
	64	Videoarte

Murió Billy Wilder. Con él, perdemos al último representante del cine clásico norteamericano. Toda una era termina. Era uno de nuestros directores favoritos, con una gran cantidad de obras maestras que cubrieron todos los géneros, salvo el western. Le expresamos desde aquí nuestras condolencias a Fernando Trueba, quien ahora seguramente se refugiará en la lectura de Nietzsche ya que su Dios ha muerto. Nos hubiera gustado dedicarle aunque sea una página a modo de despedida, pero su muerte nos encuentra en pleno cierre de un número rico y bullente. Y como el lector habrá notado, con dieciséis páginas extra. Y como el avisado lector habrá notado, además, por el mismo precio. Lo cual es todo un logro, considerando que el papel ha aumentado. Pero hicimos un esfuerquito extra y estamos en condiciones de agregar a nuestra edición toda una guía para orientarse en el Festival de Buenos Aires, sin dudas, el acontecimiento más esperado por los cinefilos argentinos. De todas maneras, le dedicamos a Billy Wilder este número especial. Wilder fue objeto de un completo dossier de quince páginas en el número 26. Remitimos a los lectores a su lectura y a una anécdota que Steven Soderbergh cuenta sobre él en *Despertando a la vida*, la película de Richard Linklater que cubrimos en este número. Pese a todo, nos quedan muchos años de anécdotas de Billy Wilder. A su memoria. ■

STAFF

Directores

Eduardo Antín (Quintín)
Flavia de la Fuente
Gustavo Noriega

Asesora periodística

Claudia Acuña

Consejo de redacción

Los arriba mencionados
y Gustavo J. Castagna

Colaboraron en este número

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

Leonardo M. D'Espósito, Javier
Porta Fouz, Juan Villegas, Hugo
Salas, Diego Trerotola, Marcelo
Panozzo, Eduardo Rojas, Federico
Karstulovich, Adrian Martín,
Aurélien Ferenzi, Patricia
Rojas, Carmen Vasco, Marta Álvarez,
Maximiliano Corti, Marta
Almeida, y Tino y Norma Postel

Secretaría incansable

Alejandra Chini, trabajando duro

Cadete

Gustavo Requena Johnson,
Bolivia

Nostalgias de

Norma Postel

Correctores de la corte

Gabriela Ventureira, dama
y duquesa, y Alfredo Cortés,
su paje

Meritorio de corrección

Jorge Kurtz García, el corazón
de las tinieblas

**Traducción con escenas
nunca vistas y sonido
remasterizado**
Lisandro de la Fuente Redux

Gente de cierre

Diego Cartman Trerotola,
Mariela Humita Sexer, Natalia
Low Profile Lardiés, Santiago
E.T. García

Diseño gráfico

Lucas D'Amore
That's idem!

Correspondencia a

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

E-mail

amantecine@interlink.com.ar

En internet

<http://www.elamante.com>

El Amante es propiedad de

Ediciones Tatanka SA.

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

Preimpresión, impresión**digital e Imprenta**

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

Distribución en Capital

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

Distribución en el interior

DISA SA. Tel 4304-9377 /
4306-6347

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

LA DAMA Y EL DUQUE

L'Anglaise et Le Duc

FRANCIA

2001, 125'

DIRECCION Eric Rohmer
 PRODUCCION Françoise Echegaray
 GUION Eric Rohmer basado en el libro
*Diario de mi vida durante la
 Revolución Francesa* de Grace Elliott
 FOTOGRAFIA Diane Baratier
 MUSICA Jean-Claude Valero
 MONTAJE Mary Stephen
 INTERPRETES Lucy Russell, Jean-Claude Dreyfus,
 François Marthouret, Léonard
 Cobiant, Caroline Morin, Alain Litol,
 Hélène Dubiel, Laurent Le Doyen,
 Serge Wolfspurger, Daniel Tarrare,
 Charlotte Véry.



Una inglesa en el Reino del Terror

por EDUARDO A. RUSSO

EL ATELIER DE ERIC ROHMER. A lo largo de su carrera, Rohmer ha gustado tanto de la belleza como de serializar sus películas. Los *Cuentos morales*, las *Comedias y proverbios*, los *Cuentos de las cuatro estaciones* trazan sus ciclos mayores, con algunos interludios, de uno de ellos nos ocupamos en la última edición de *El Amante*. Ahora nos toca reincidir con el gozoso comentario de *La dama y el duque*, que completa un tríptico que procede de lo que podríamos llamar el *atelier* rohmeriano, en el que diseña minuciosamente

obras de artificialidad esmerada y manifiesta, diferentes de aquellas en las que parece jugar a atrapar la vida en su propio curso. Dos películas atípicas, realizadas en un período intermedio entre los *Cuentos morales* y las *Comedias...*, asentaron el suelo en que se apoya esta nueva obra. *La marquesa de O* (1976) y *Perceval el galo* (1978) son los antecedentes directos, si bien no cercanos en el tiempo, de *La dama y el duque*. También entonces se trataba de *poner en escena un texto*: fuera la novela protorromántica de ►





un Von Kleist, en el primer caso, o el romance de Chrétien de Troyes en el segundo. La Europa romántica o el Medioevo producto de esas experiencias abrieron otra zona en Rohmer. Hubo en ellas una mirada que intentaba contactar mundos y sensibilidades distantes de las actuales, mediante la conservación absoluta de las palabras de los relatos originales, y concepciones visuales que, sin buscar el pictorialismo, ahondaban en códigos de las épocas respectivas para permitir no una reconstrucción histórica en el plano de los vestigios de otras épocas, sino la instalación del ojo del espectador en otros tiempos. La imagen de *Perceval* remitía a las miniaturas y las iluminaciones de textos medievales, mientras que *La marquesa* disponía de atmósferas y paletas de los artistas románticos. *La dama y el duque* pone en escena otro texto, *Ma vie sous la Révolution* –relato autobiográfico de la inglesa Grace Elliott– y sus imágenes instalan el cine de Rohmer en un espacio acorde a ese mundo.

Esta fue una producción inusual para Les Films du Losange. Si su presupuesto mayor, la tecnología digital y la reconstrucción del París de la Revolución a través de una imagen diseñada atrajeron a la prensa durante su producción, otra fue la historia de su lanzamiento. Desestimada en la selección para Cannes 2001, la crítica ideológica, siempre dada a armar tribunales de inspección de contenidos, la sancionó como un capricho anacrónico y para colmo monárquico. Irritados por un Rohmer realista (esta vez no por el realismo, sino por su compasión por el desdichado Luis XVI), fueron ciegos al Rohmer revolucionario, por cierto refractario a los gorros fríos y las cabezas en las picas.

GRACE ELLIOTT, LA OBSERVADORA

DISTANTE. A los 30 años, la escocesa y monárquica Grace Elliott ya había vivido una existencia compleja e intensa. Una vez amante del príncipe de Gales, con quien tu-

vo una hija que dejó en Inglaterra, luego se relacionó con Philippe, duque de Orleans. Hacia 1790 Grace ya había dejado de ser la amante del duque –que para entonces ya era conocido como *Citoyen Egalité*, por su simpatía con la revolución–, con quien seguía manteniendo, no obstante, una estrecha amistad. Allí comienza *La dama y el duque*, cierto tiempo después de la toma de la Bastilla. El texto de la inglesa, escrupulosamente respetado en los parlamentos del film, asume una función diferente a la que uno asocia con Rohmer. Es pleno de sentido, de percepciones y reflexiones sobre lo que toca vivir a la aristócrata en su país adoptivo. Lo relatado no se centra en la repercusión íntima de los hechos, sino en una crónica que instala a Grace Elliott en el cuadro colectivo. En su salón, en su alcoba o recorriendo París (a pesar de que la película parezca reposar en cuadros fijos, contiene una admirable cantidad de peripecias narrativas, desde la fecha citada hasta la caída de Robespierre en 1994), la protagonista se instala como observadora apasionada y participante de sucesos que exigen su riesgosa intervención. Una curiosa mezcla de distanciamiento y compromiso se juega a lo largo de *La dama y el duque*; Rohmer mide la distancia que nos separa y los lazos que nos ligan con ese mundo recreado con obsesión detallista y respeto por los enigmas infranqueables. Entre ellos, acaso el mayor sea el de su galante e inefable duque: la complejidad abismal del personaje que anima un magistral Jean-Claude Dreyfus hacen que sus dúos con la duquesa de Lucy Russell hagan una de las parejas más formidables que se hayan visto, desde hace largo tiempo, en la pantalla.

“...ESA HORRIBLE REVOLUCION”. Rohmer estudió tres películas antes de filmar esta: *Huérfanos de la tempestad*, de Griffith; *Napoleón*, de Gance, y *La Marsellesa*, de Renoir. Es tal vez con esta última con la que comparte

la intimidad más secreta. Nada obvia respecto de los contenidos, ya que el film de Renoir, sustentado por la CGT y el Partido Comunista francés, siempre fue una rareza populista de acuerdo a las lecturas oficiales (que gustaron clasificarlo como una incómoda anomalía). Sin embargo, hay en la atención a lo nimio, la articulación de lo cotidiano y lo histórico, y hasta ciertas ambigüedades que afloran en sus revolucionarios, algo que preuncia estos ciudadanos de Rohmer. Bazin anotaba, en sus apuntes sobre esa película vocinglera, vital y malentendida, la admiración que le producía el detalle de ver a Luis XVI pasando revista a sus tropas en las Tullerías y abochornado por darse cuenta de que llevaba la peluca al revés, o cierto revolucionario preocupado por algo que no le gustaba nada, “salvaje y grandilocuente”, cuando oía cantar por primera vez *La Marsellesa*. Apenas uno se asoma a ese tesoro que son las *Cartas* de Renoir por la fecha indicada, lo descubre despotricando contra la campaña publicitaria de *La Marsellesa*, centrada en su clasificación como película histórica, “un género que el público, por buenas razones, detesta”. Y agrega: “Más aun, me parece que alguno de los afiches son de calidad inferior. Retratan caracteres inhumanos, desagradables y pomposos, mientras que en el film tratamos de mostrarlos humanos, gratos y sinceros”. Es por ese lado que Renoir conecta con Rohmer; el espectador, antes de jugar a sumergirse en la Revolución, contempla seres humanos en un tiempo y espacio tajantemente separado del suyo, aprecia las distancias, entiende y se conmueve a la vez, descubriendo las *reglas de juego* y el drama que en él se desenvuelve. La galantería y el riesgo de decapitación, la barbarie y la liberación, entremezcladas en un tiempo intenso y vertiginoso donde el viejo orden ya no existe y el terror de Estado regula cada acto. En ese sentido, Grace Elliott se convierte en una heroína de la ética individual contra el mandato colectivo,



algo que ya había ensayado en *La marquesa de O*. Aquí, aunque nada pase en el centro de la escena (excepto en la masacre del 10 de agosto en la Plaza Luis XV, donde la violencia explota de modo inusitado en el cine de Rohmer), se percibe el riesgo en cada plano. Riesgo que asume una insólita contundencia cuando la dama esconde al prófugo Champcenetz entre sus sábanas, frente a una inaudita patrulla revolucionaria. Solo una obra maestra puede contener momentos así, donde el humor y la tensión dramática, el realismo y el artificio, unidos al asombro, se sustentan mutuamente. Es interesante notar que cada vez que brotan los revolucionarios –frenéticos o razonables, abusivos o galantes, perspicaces o necios– la película adquiere una espontaneidad (de nuevo Renoir) memorable. La expresión alelada del pelotón de patrulla ante la exquisitez de la alcoba de *milady*, o los chistes sobre la guillotina contrastan, con su formidable frescura, con la trabajada expresión aristocrática y anuncian el fin definitivo de su tiempo. Como ensayo sobre la teatralidad en el cine, *La dama y el duque* remite también a las

obras más logradas de un Sacha Guitry. No solo en relación con los códigos del teatro escénico, sino también en cuanto a la puesta en escena de las relaciones sociales, aun las más íntimas. Los cuerpos en el film están sometidos a una lógica regulada que pauta toda relación en un esquema distante tanto de la presunta espontaneidad del presente como de la expansión del amor pasional promovido por el romanticismo. Como cine prerromántico, el de Rohmer se afirma en un mundo donde el amor es un discurso comunicado por las palabras adecuadas y un cultivado lenguaje corporal; el estallido apenas asoma, en los momentos culminantes, por la voz que se quiebra o por alguna mirada fulminante.

UNA TRAVESIA DEL OJO. En lo que toca a la forma de visualizar los fines del siglo XVIII, Rohmer –y aquí radica un punto esencial del film– adopta una perspectiva que en cuanto a lo estético es verdaderamente revolucionaria. En un contexto donde ante la mutación digital del cine predomina la tendencia a una imagen hiperrealista, o más bien una especie de hi-

perfotografía, Rohmer nos hace ver otro París, donde un ojo prefotográfico, el de la pintura, se potencia por un entorno posfotográfico, el del procesamiento numérico. Dos siglos con distintas visibilidades se contactan en un concepto inédito: en lugar de buscar la reconstrucción de objetos, lo que en *La dama y el duque* cobra forma es la recreación de una mirada. Con la ayuda de viejos planos y *vedute* de la ciudad, más unas pocas pinturas de Corot, el pintor Jean-Baptiste Marot creó 36 cuadros que describían al París revolucionario, que fueron la base para componer imágenes 3D de un paisaje que combina la precisión histórica con una sensibilidad extraña a la del ojo presente, y sin embargo efectiva sobre este. De esa manera, el punto de vista, en sentido óptico, se articula con el punto de vista narrativo y también con el ideológico, disolviendo la polémica apollada entre pro y contrarrevolucionarios. Hay un momento en particular que ilustra magistralmente esta confluencia de perspectivas desde la posición de Grace Elliott. La excepcional discreción con que el film presenta la muerte del monarca da pauta de la sutileza con que el cine de Rohmer apuesta a la lucidez y conquista la emoción. Desde un punto alto en las afueras de París, con un catalejo por el que observa su criada, permitiéndole distinguir la agitación lejana, Grace Elliott se entera –mediante el relato de imágenes inciertas y sonidos confusos que llegan de la ciudad– del intolerable fin de su monarca, la caída definitiva del *Ancien Régime* y la instalación del terror al que acaso no podrá sobrevivir. Prodigios del arte de la mirada como este, solo posibles en esa materia evanescente con la que se hace el cine, insisten en *La dama y el duque* y nos permiten asomarnos a la cartografía íntima de la Revolución Francesa trazada por aquella testigo privilegiada, sacudiéndonos, de paso, nuestros propios esquemas bajo una luz radicalmente nueva. ■

ENTREVISTA A ERIC ROHMER

La historia de fondo

Esta entrevista realizada a Eric Rohmer a propósito del estreno de *La dama y el duque* fue originalmente publicada en el número 16 (septiembre-octubre 2001) de la revista *Senses of Cinema* (www.sensesofcinema.com) cuyos editores nos cedieron gentilmente los derechos. **por AURELIEN FERENZI**

¿Cómo llegó a usted la idea de *La dama y el duque*?

Mientras estaba de vacaciones, hace unos diez años atrás, encontré un resumen de las memorias de Grace Elliott en una revista de historia. Esta dama inglesa había sido la amante del Duque de Orleans, primo de Luis XVI, y había escrito una historia de su vida durante la Revolución Francesa. El artículo mencionaba que su casa en la ciudad todavía estaba entre tal y tal número de la Rue Miromesnil. Siempre estuve interesado en los lugares y me llamó particularmente la atención el hecho de que la casa todavía pudiera encontrarse en una dirección determinada. Eso me dio la idea de hacer una película que fuera filmada en ese lugar particular de París y explotara la relación entre ese plácido departamento, que le sirvió a Grace como una especie de escondite, y el resto de la ciudad, luchando con los desórdenes revolucionarios. Después descubrí que el artículo de la revista estaba equivocado: la casa en la Rue Miromesnil había sido construida después de la Revolución, ¡así que Grace Elliott no pudo haber vivido ahí! Pero sin ese error, no estoy seguro de que el artículo me hubiera inspirado.

El retrato de París fue lo que impulsó el film...

Sí, y tuve que encontrar la manera de representar el París histórico. En general me decepcionan las obras de época ambientadas en París. La gente siempre tiende a irse y filmar en Le Mans, Uzès u otras ciudades con barrios históricos bien preservados. Siempre me doy cuenta de que no es Pa-

rís, que tiene su propia arquitectura específica. No quise hacer eso, ni contentarme con filmar las típicas entradas de los carruajes que siempre se ven en las películas de época. Quise mostrar una gran ciudad con grandes espacios abiertos como la Place Luis XIV (ahora Place de la Concorde), que era un punto focal de la Revolución, y las partes de la ciudad que Grace Elliott menciona en sus memorias: el Boulevard Saint-Martin, la Rue Saint-Honoré, por donde la conducen al Comité de Vigilancia, etcétera. Cuando ella dice que fue a Meudon por el Hotel de los Inválidos, ¡tuvo que cruzar el Sena en alguna parte!

¿Entonces cuál fue la solución que se le ocurrió?

Había filmado dos películas de época an-

teriormente: *La marquesa de O* (1975), en locaciones reales, y *Perceval el Galo* (1978), enteramente en estudio. Sabía que ninguno de esos métodos me permitiría hacer un auténtico retrato de París. Así que se me ocurrió insertar personajes de la vida real en escenarios pintados especialmente, basados en el diseño de la ciudad en aquella época. Insertar personajes en decorados es uno de los trucos más viejos en el manual del director. Méliès fue probablemente el primero en hacerlo. Pero diez años atrás, cuando empecé a pensar en el proyecto, la tecnología digital estaba todavía en su infancia. Si los personajes y el escenario hubieran sido compuestos sobre la película, cada nueva capa habría implicado una pérdida





en la calidad de la imagen. Transferir de video a película de 35 mm tampoco era muy satisfactorio en ese momento. Ahora ambas técnicas fueron perfeccionadas.

¿Cómo se hicieron los fondos del decorado?

Fueron pintados por Jean-Baptiste Marot. Los diseñamos con el estilo de la época y según las necesidades de la puesta en escena. Hervé Grandsart hizo la investigación documental preliminar. Trabajamos a partir de cuadros y grabados, pero también a partir de mapas de la ciudad de ese período. Los interiores no son locaciones reales. Todos fueron armados en un estudio contiguo por el escenógrafo, Antoine Fontaine, y el utilero, Jérôme Pouvalet. Para mí, este trabajo no solo requería ser meticuloso: se trataba de esforzarse por conseguir una autenticidad que sostuviera a toda la película. En realidad, no estaba particularmente decidido a hacer un film acerca de la Revolución. ¿No me gusta mucho ser considerado un aficionado al siglo XVIII! Aunque a veces me comparan con Marivaux, no es mi siglo favorito.

¿Su acercamiento es comparable al modo en que hizo *Perceval*: usando pinturas de la época para representar la época misma?

Sí. No me preocupó mucho por la realidad fotográfica. En este film, representé la Revolución tal como la gente la habría visto en ese momento. Y trato de que los personajes se parezcan a la realidad que se puede encontrar en las pinturas. Las escenas que abren el film son fotografías, y me encantaría que el espectador lego pensara que son pinturas de la época y se sorprendiera cuando de pronto cobran vida.

Uno recuerda también su trabajo en la televisión educativa...

No hice este film por ninguna razón política, ni para defender a ningún partido, monárquico o antimonárquico. Por otro lado, me gustaría estimular el gusto por la Historia en los espectadores, tanto en los viejos como en los jóvenes. He oído decir que Francia es el país que publica el mayor número de revistas de historia, mientras que el mundo de habla inglesa tiene una mayor preferencia por las novelas históricas. Hay un enorme interés potencial en la historia de Francia, pero las películas de época suelen ser muy descuidadas en cuanto a la exactitud histórica. De hecho, mi escrupulosidad es la razón por la que sólo hice tres películas de época. Presto mucha atención al lenguaje de la época y es muy difícil escribir diálogos con las palabras de un período diferente, ya que no permite que los personajes se expresen por sí mismos. Si utilizo mi propio estilo para escribir una historia que ocurre en el pasado, seguramente será un pastiche. No sería nada bueno. Aquí, la historia de Grace Elliott me dio una base muy sólida, hasta el diálogo.

¿Volvió a ver otros films históricos antes de empezar *La dama y el duque*?

Vi tres películas de época: *Las dos huérfanas* (1921) de Griffith (ambientada en la Revolución Francesa), *el Napoleón* de Abel Gance (1927) y *La Marsellesa* de Jean Renoir (1937). Los tres films son admirables por diferentes razones. Por ejemplo, durante mucho tiempo Renoir fue aclamado por hacer que sus personajes hablaran tal como lo hacían en 1930 y no preocuparse por la manera de hablar del siglo XVIII. Eso es un mito, ¡a menos que creamos que el lenguaje de la década del 30 estaba más cerca del siglo XVIII que el nuestro! Griffith me enseñó una cosa. Yo me preguntaba cómo filmar los exteriores, o sea, cómo insertar los personajes en el escenario. ¿Filmaría planos secuencia o contraplanos, algo que luego sería muy complicado de armar? Reviendo *Las dos huérfanas*, me di cuenta de que la mayor parte del tiempo la fuerza de la película reside en que cada plano es estático. Así que filmé planos fijos, y planos más cercanos con una segunda cámara.

¿Estuvo siempre seguro de que los personajes podían ser introducidos como usted quisiera?

Hicimos pruebas. Debíamos saber cómo encajarían los personajes en el escenario, así que filmamos una prueba con extras pasando a través de una entrada y funcionó. A veces tuvimos que adaptar un poco, especialmente cuando el decorado era más largo que el estudio. Por ejemplo, la vista de la Rue Saint-Honoré debía tener 200 metros de largo, mientras que el escenario sólo tenía 40 metros. Tuvimos que filmar esa secuencia, en muchas partes, con cortes en el medio. Era un apremio, por supuesto. Yo normalmente decido cómo filmar cada escena a medida que me voy acercando a ella, pero aquí tuve que diseñar las escenas de antemano con mucha precisión. La ventaja es que el resultado es más exacto que si yo lo hubiera editado todo a partir de pequeños pedazos de casas y techos encuadrados desde extraños ángulos para que no se vieran las antenas de TV. Eso no me interesaba. Me gusta mostrar el escenario como es. En el rodaje, escucho con frecuencia que alguien dice: "Lo fingiremos". A mí no me gusta mentir, me gusta tomar la realidad tal como es, incluso si es una realidad que estoy creando a través de pinturas, como en esta película. La verdad viene de la pintura, no de la edición. Uno puede decir que soy fiel a las enseñanzas de Bazin, aunque él era demasiado conservador en cuanto a la profundidad de campo y al plano secuencia. Pienso que recurrir a un artificio claramente visible me permite llegar a la verdad.

Para volver a la historia en sí, ¿qué lo atrajo de las memorias de Grace Elliott?

Mi investigador me encontró una copia completa del texto, que fue publicado muchas veces en Francia. Grace Elliott nació en 1760 y murió en 1823. Su diario comienza el 14 de julio de 1789 y termina justo antes de salir de la cárcel, después de la caída de Robespierre. Además de su innegable interés histórico (contiene unos pocos errores menores en fechas, pero en su mayoría es verídico), tiene algo extraordinario: está escrito como un guión, con escenas, secuencias e incluso diálogos. Tiene un tono muy diferente de otros diarios que leí. Los escritores de memorias tienden más que nada a escribir sobre ellos mismos, sus miedos y sus esperanzas, pero Grace Elliott se incluye a sí misma en el relato, aunque siempre manteniendo una cierta objetividad y distancia. La vemos actuar y moverse, pero ▶



los demás personajes también viven de un modo muy poderoso, especialmente el Duque de Orleans, de quien tenemos muy pocas referencias de primera mano.

¿Fue la lealtad a sus compromisos lo que lo conmovió?

No, es más bien su rigidez británica, una cierta modestia y autocontrol, una manera nada afectada de hablar de sí misma y, sobre todo, de observar los hechos, lo que la convierte en la heroína de una novela. Tal vez es eso lo que ocurre cuando la historia hace zozobrar la vida de las personas. Pocos personajes históricos parecieron tan cercanos, y tan conmovedores. Puedo hablar solamente de mis intenciones, no del resultado, pero los detalles de la vida privada que aparecen en el libro, y que mantuve en el film, crean un efecto de realidad. Por ejemplo, estoy pensando en el momento en que Orleans mira su reloj. Estamos en el presente, en el mo-

mento, y eso es lo que lo hace cinematográfico. En la novela, el tiempo es el pasado; en el cine, el tiempo es el presente.

Usted estuvo también interesado en la luz que los personajes arrojan sobre los acontecimientos de la Revolución.

Lo que me interesó es su falta de fanatismo. Grace defiende al Rey pero no es una extremista. Ella no quiere dejar Francia. Tiene amigos republicanos tales como Orleans y Biron. Probablemente sea menos monárquica de lo que dice, ya que escribió su libro en la Inglaterra antirrevolucionaria. En cuanto a Orleans, suele aparecer bajo una luz totalmente negativa, pero hay un misterio, una ambigüedad, una dualidad acerca de él que me interesa. Era vengativo y no le gustaba Luis XVI, pero se sentía también atraído por las nuevas ideas. Agregué algunos detalles sacados de su propia correspondencia y del testimonio de su hijo, Luis Felipe.

El público podría estar inclinado a condenar el asesinato del Rey, como hace Grace.

Creo que en ese momento todos querían al Rey muerto por temor a parecer reaccionario. Era la tendencia en ese entonces, así como hoy en día la tendencia es declararse un ecologista. Quise hacer mi film con la historia de Grace Elliott, y no en oposición a la historia de Grace Elliott. Si alguno quiere juzgar los temas históricos, debería juzgar el libro sobre el cual se basa el film y no el film mismo.

¿Cómo eligió a los actores?

Por intuición, como siempre. Hago una audición para una persona, él o ella lee las líneas, ¡y eso es todo! Tuve dificultad para elegir a la mujer inglesa. Un director de casting conocido de Margaret Menegoz me envió fotos de actrices y una cinta de audio con sus voces. La única cinta que me gustó era de una actriz que dijo que conocía el libro de Grace Elliott y que quería interpretarla. Su voz me gustó antes de ver su foto, y cuando la conocí, ¡la actriz me pareció más atractiva que la foto! En cuanto a Jean-Claude Dreyfus, no pensé en él al principio, pero yo estaba buscando una personalidad fuerte, necesitaba alguien grande y fuerte, aunque de cerca no se pareciera físicamente al Duque de Orleans. Estoy muy contento con el elenco. Mi dirección de los actores, como siempre, solo consistió en darles instrucciones técnicas. Las emociones son un asunto de los actores. Lo único que hice fue decirles que hablaran claramente para que pudieran ser entendidos. No me decepcionaron.

¿Piensa que el film sorprenderá al público acostumbrado a sus *Comedias y proverbios* y a sus *Cuentos de las cuatro estaciones*?

No. Además, siempre que hice films ligeramente diferentes, fueran históricos o políticos, como *El árbol, el alcalde y la mediateca* (1992), el público entendió. No quisiera limitarme yo mismo a temas demasiado psicológicos o comedias románticas, aunque ahí me sienta más comprometido personalmente. Me gusta salir de vez en cuando. ■

Traducción: Maximiliano Corti

PSICOANÁLISIS Y CINE

El Estudio de las Artes y de los Oficios

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

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



UN ASUNTO DE MUJERES

Une affaire de femmes

FRANCIA

1988, 107'

DIRECCION Claude Chabrol

PRODUCCION Marin Karmitz

GUIÓN Colo Tavernier O'Hagan y Claude Chabrol, inspirado libremente en el texto de Francis Szpiner

FOTOGRAFIA Jean Rabier

MUSICA Matthieu Chabrol

MONTAJE Monique Fardoulis

DIRECCION ARTISTICA François Benoît-Fresco

INTERPRETES Isabelle Huppert, François Cluzet, Marie Trintignant, Nils Tavernier, Lolita Chammah, Aurore Gauvin, Guillaume y Nicolas Foutrier.



La resistencia es mujer

por GUSTAVO J. CASTAGNA

Una película de Claude Chabrol, en la mayoría de los casos, es un seguro contra el mal cine. Y un film donde el realizador dirige a Isabelle Huppert (¿hay alguna actriz más dúctil y pérfida que ella?) aporta un plus de talento, un aire diáfano en medio de la niebla y una mirada brusca y sin contemplaciones.

Esta perfecta sociedad director-actriz tuvo su origen, allá por los 70, en *Niña de día... mujer de noche*, donde la pecosa encarnaba a Violette Nozière, una asesina de padres (y en consecuencia, también de ese entorno burgués en decadencia de la Francia de los años 30). Continuó en *Madame Bovary* y en películas recientes, como *La ceremonia*, *Gracias por el chocolate* y en la floja farsa *No va más*. El bienvenido aunque postergado estreno de *Un asunto de mujeres* viene a completar el sexteto de películas donde las artimañas del viejo zorro Chabrol se combinan con el rostro impenetrable y nunca sonriente de la siempre peligrosa Huppert.

Marie Latour tiene más de un parentesco con Violette Nozière. En primera instancia, se trata de dos mujeres que toman decisiones por sí solas, sin consultar a nadie y sin hacerse planteos morales sobre las acciones que llevan a cabo. Ambas pertenecen a un contexto político y social determinado y traducen la rabia y el malestar a través de la impavidez de sus rostros que, finalmente, terminarán con una mueca de dolor con olor a muerte por los designios y la moralina de la sociedad. Pero entre Violette y Marie hay una diferencia: mientras que a la primera se la puede calificar

como un angelito exterminador de sus propias raíces, la Sra. Latour es una resistente (acaso la más extremista) de la ocupación nazi durante los años de la República de Vichy. *Un asunto de mujeres* es un Chabrol en estado puro, desde la sobria recreación de época hasta la sutil construcción de un personaje como el de Marie Latour, primero padeciendo los problemas económicos de un hogar pobre con padre y esposo ausentes, y luego adoptando resoluciones que benefician a su familia y a sí misma. Marie no está conforme con su situación social, un hecho que permite comprender cada una de las decisiones que toma en su rutinaria existencia. Al fin y al cabo, semejante cambio es el que suelen adoptar los personajes de Chabrol, más allá de su condición social y del dinero que suman en su cuenta bancaria. Los protagonistas de sus películas nunca se sienten cómodos en el lugar al que pertenecen. Marie tiene dos hijos que alimentar, un marido que vuelve de la guerra y que se siente inútil frente al ímpetu de su esposa y un joven amante con el que se la ve feliz en la cama. También, entabla amistad con una prostituta a la que le alquila un cuarto de su casa para que gane plata con los clientes de paso. Pero Marie no se dedica a las finanzas de un día para el otro, sino que decide encargarse del laborioso trabajo como abortera de las mujeres que quedaron embarazadas de los alemanes durante la ocupación nazi en Francia, o de aquellas otras que no tienen medios económicos para sustentar una fami-

lia numerosa. Un trabajo más, y nada condenable, diría Chabrol, más interesado en la minuciosa descripción de sus personajes que en el juicio moral de sus comportamientos. En *Un asunto de mujeres* el detalle y la sutileza le ganan al trazo grueso. La mirada de Marie Latour resume con elocuencia la oscuridad de la época y la tristeza y la rutina de ese pueblo casi abandonado y sin alegrías. En la conducta del personaje del hijo mayor puede entenderse el abandono materno y hasta es posible percibir en él a un futuro personaje de Chabrol. Los relatos de las mujeres, a punto de abortar, expresan la inutilidad de la procreación por esos años y en esas condiciones políticas y económicas, en tanto que los silencios del marido de Marie anuncian la delación, una conducta más condenable que el trabajo que cumple su mujer. Chabrol, en ese sentido, realiza una película sobre la Resistencia sin necesidad de describir ese mundo, casi omitiéndolo, tomando como eje central a una mujer que representa a otras y que realiza una tarea que será condenada por la hipocresía, la falsa moral y las buenas costumbres.

La frase final de Marie Latour aborta cualquier juicio apresurado sobre el personaje. A punto de ser guillotinado y de ser la última mujer que pagó sus pecados con la decapitación, Marie transgrede las normas religiosas y vocifera su propia súplica. Allí, en medio de ese callejón sin salida, el personaje se convierte en mártir, en una resistente de aquellos años oscuros. ■

APOCALYPSE NOW REDUX

ESTADOS UNIDOS

2001, 197'

DIRECCION Francis Ford Coppola

PRODUCCION Francis Ford Coppola, Kim Aubry

GUIÓN John Milius, Francis Ford Coppola

FOTOGRAFIA Vittorio Storaro

MUSICA Carmine Coppola, Francis Ford Coppola

MONTAJE Richard Marks, Walter Murch

DIRECCION ARTISTICA Dean Tavoularis

INTERPRETES Marlon Brando, Robert Duvall, Martin Sheen, Frederic Forrest, Sam Bottoms, Laurence Fishburne, Dennis Hopper, G. D. Spradlin, Harrison Ford, Albert Hall, Scott Glenn, Jerry Ziesmer



Corrección

por QUINTIN

En el último Festival de Cannes elegí no ver *Apocalypse Now Redux* como señal de protesta (íntima, Coppola no se sintió herido por mi desprecio) ante la trascendencia que se le daba a este reestreno alargado, como si el cine hubiera quedado fijado en 1979 y ya no hubiera que esperar nada de él. A estas exageraciones se sumó, además de cierta prensa, la presidente del jurado Liv Ullmann, quien la declaró oficialmente la mejor película del festival sin que nadie se lo preguntara. Algo parecido ocurrió cuando la película pasó por Mar del Plata y no faltará, a fin de año, quien la elija como el mejor estreno de 2002.

Pero una vez cumplido este llamado a la sensatez, es interesante ocuparse de la película y su director. Ocurre que la culpa no es de Coppola, pero tampoco de los que le dan de comer. Más allá de cierta tendencia a la veneración automática y la revisión nula, hay una verdad irrefutable: Coppola está en el corazón de la cinefilia post Nouvelle Vague. Es un ícono, un símbolo, pero más que eso: algunos de sus films han he-



cho estallar de gozo a una generación y representan un paradigma posible del cine con su mezcla de narración, espectáculo visual y grandeza operística, de clasicismo y modernidad. Después de que el cine hubiera declarado el sinsentido de la sociedad, Coppola tomó una cierta periferia de la civilización (los mafiosos, los soldados, los adolescentes) para construir desde allí una interpretación romántica que volvió a hacer el mundo interesante. Conservador e iconoclasta, nacional y cosmopolita, Coppola fue tal vez el último cineasta dispuesto a intentar una legitimación crítica del sueño americano. Después de Welles (con quien se lo compara frecuentemente por la relación que ambos mantuvieron con Hollywood), no hubo nadie que lo intentara seriamente: el resto fue *Forrest Gump*. Y si Welles era más artista, más culto, más liberal, más aristócrata, más crítico, más internacional, Coppola fue, en cambio, más exitoso en transmitir sus emociones a la platea. Por otra parte, su eficacia no ha disminuido: aunque sus películas fallidas

(*Cotton Club*, *Drácula*) se resienten cada vez más con los años, la saga de *El padrino* (I, II y hasta III) y *La conversación* siguen siendo irresistibles para el espectador.

Apocalypse Now y *One from the Heart* son films bisagra que señalan el final del período más brillante de Coppola, y los catastróficos problemas de producción de esas dos películas lo liquidaron durante años como empresario. Hay muchos que sostienen que nunca se recuperó del desquiciado rodaje de *Apocalypse*, aquel que el director intuyó pero no pudo concretar como un film definitivo. Pero eso lo sabemos hoy. Cuando vi la película, estrenada en plena dictadura militar, me resultó un shock sumamente estimulante de luz y sonido, de fuerza, audacia y originalidad. El problema es que no logro explicarme bien por qué, e intuyo que vi una película distinta de la que se estrenó estos días en Buenos Aires. Claro, era otra película, casi una hora más corta. Pero sospecho que no entendí mucho en ese entonces. Sin embargo, tenía ►

un recuerdo bastante preciso: las escenas que me parecieron nuevas lo eran efectivamente. Pero *Apocalypse* plantea un problema que no es común en Coppola: aunque sea fácil contarla, no está nada claro de qué trata la película.

En principio, hay un equívoco original. El film corresponde a la época de las revisiones de la guerra de Vietnam. De hecho, se tendría que haber estrenado junto con *El francotirador* y *Regreso sin gloria*, que se repartieron los Oscar el año anterior (la de Coppola se llevó apenas dos premios menores). Pero la verdad es que la guerra que muestra Coppola solo ocurrió en su imaginación. Ni el coronel Kurtz, ni la cabalgata de los helicópteros, ni las conejitas, ni ninguno de los episodios por los que el film transcurre tienen una relación con los hechos, ni siquiera como hipótesis. Los personajes están a kilómetros de los soldados ordinarios, las conclusiones filosóficas y militares son francamente disparatadas. Cuando se estrenó la primera versión, se discutía si era un alegato antibélico o belicista, si Coppola quería decir que la guerra era absurda o que los militares tenían que ser más fascistas aun. Es cierto que el horizonte del film es el populismo de derecha más clásico (John Milius es el coguionista), en el que los villanos no son los enemigos ni los lunáticos que componen el reparto, sino la burocracia política y militar. Pero esto es secundario. Como también lo es (y la revisión me sorprendió en ese sentido) que se trate de una adaptación de *El corazón de las tinieblas*, una fábula sobre los confines de la civilización del hombre blanco de la que *Apocalypse* toma la estructura general, el personaje de Kurtz y la tra-



vesía fluvial. Pero, y esto habla bien de Coppola, la película es tan plenamente visual que no está contenida en el relato de Conrad. Por el contrario, Coppola demuestra que la línea recta es un objeto cinematográfico poderoso (como en *The Straight Story* de David Lynch, donde la línea es aun más recta): el viaje del bote por el río le permite a Coppola enhebrar con éxito una serie de secuencias que de otro modo serían inconexas y hasta arbitrarias. Incluso, el film tiene la lógica de un paseo por una kermese y anticipa la estructura de algunos videojuegos.

Tampoco me había dado cuenta hace veinte años —yo era joven— de que *Apocalypse Now* es un monumento kitsch. A ello contribuye, por supuesto, la grandilocuencia fotográfica de Vittorio Storaro, que después haría cosas indefendibles como *Tango*. Pero



hay que decir que, en este caso, los excesos están al servicio de un film que tiene mucho de caricatura. En efecto, la película reúne la pretensión filosófica con los textos más banales. Exagerando solo un poco, podría decirse que es una especie de *Juan Salvador Gaviota* para veteranos de guerra. Hay una voz en off que intenta reproducir (y lo hace pobrementemente) los códigos de la novela negra. Todas las actuaciones, empezando, por supuesto, por la de Brando pero sin que se salve nadie, están un par de puntos por arriba del exceso. Pero, sobre todo, es la búsqueda espiritual del film lo que le confiere su sello de cambalache. Porque estos guerreros crispados que intentan atrapar la sabiduría en el manicomio, no son otra cosa que un refrito del misticismo adolescente de la época: las drogas, el surf, la vida tribal, las pinturas en el cuerpo, la ropa estrafalaria o la ausencia de ella. La referencia a Charles Manson funciona como un acto de autoconciencia pero, justamente, es un signo de precariedad intelectual de Coppola el haber acumulado los desvaríos epocales para tomárselos en serio, para filosofar sobre una nación a partir de sus modas y crispaciones coyunturales y concluir en algo tan diametralmente alejado como que la derrota en Vietnam fue una consecuencia de la falta de preparación profesional. Coppola iba en serio con esto y lo expondría luego en *Jardines de piedra*, su película más (injustamente) subestimada. Pero aquí se habla de otra cosa y de otro modo, del guerrero del torso desnudo que no se detiene ante el horror, una figura más afín a la concepción mitológica del mundo que el director compartió con otros colegas de su generación y que dio otros tantos produc-



tos kitsch como *E.T.* o *La guerra de las galaxias*. Vista hoy, después de que los americanos aprendieron de nuevo a ganar guerras y a ser los gendarmes del mundo, *Apocalypse Now* trasunta una notable ingenuidad. La lección aprendida por el Pentágono no pasa precisamente por el heroísmo individual sino por la planificación cuidadosa, anónima y secreta del asesinato masivo. Coppola no estuvo nunca a la altura de estos temas, como tampoco Kubrick, cuyo *Doctor Insólito* tiene varios puntos de contacto con *Apocalypse*, en su pintura de la esfera militar como un manicomio. De lo que se deduce que los grandes hitos cinematográficos de la Guerra Fría podrán ser considerados en el futuro ejemplos perfectos de la incomprensión de sus directores sobre su tema. En el caso de *Apocalypse Now*, la cuestión se agrava porque el director cayó en la ingenuidad de recurrir al clásico dispositivo americano de contraponer la conciencia del protagonista con la Historia: el kitsch del resultado deriva de esta simplificación intelectual. Creo que Coppola lo advirtió en parte, como intentaré explicar más abajo.

Tampoco me acordaba, para pasar a un tema más ligero, de algo que me sorprendió viendo la nueva versión: lo insoportables que son los compañeros de excursión de Martin Sheen. En efecto, los tipos en el bote, desde el capitán puritano hasta el cocinero cobarde, pasando por el surfista autista y el rockero retrasado, son unos desgraciados que no despiertan la menor simpatía. En eso, Coppola fue original y se despegó del modelo de pelotón del cine bélico. La idea se prolonga luego a lo largo de las estancias, donde no aparece un solo perso-

naje agradable (salvo, quizá, la mujer francesa, ausente en la copia original). El paisaje humano de la guerra es, desde la óptica del protagonista, un campamento de muchachos al que concurrió obligado por los padres. Este es un signo de lucidez de la película, un gesto aristocrático contra las concesiones del género, pero también una especie de declaración de Coppola sobre la situación en el rodaje, una aventura que le resultó tan poco estimulante como ir a la guerra.

Antes de ver la versión *Redux*, sospechaba que el relanzamiento del film después de dos décadas no era más que un intento comercial de hacer un poco de dinero, como sucede en general con los *director's cut*. Varios colegas, incluso, me avisaron que el material agregado aportaba poco y nada al film original. Pero, para mi sorpresa, debo confesar que *Apocalypse Now Redux* me parece una película mejor que la otra o, al menos, una película distinta. Creo que la inclusión del material inicialmente descartado tiene un sentido de corrección, que va más allá del expediente de satisfacer el fetichismo de los fanáticos, tan explotado en las ediciones de films en DVD. Hay tres cambios principales en la versión *redux*: el encuentro posterior con las conejitas (con sexo incluido), la secuencia en la plantación francesa (con sexo y drogas) y el robo de la tabla de surf al coronel Kilgore (Robert Duvall). Las dos primeras, pero mucho más la tercera, muestran momentos espontáneos de placer y de alegría, algo que la primera versión había descartado totalmente. Es como si Coppola hubiera buscado aligerar el tono, despojar un poco al film de su atmósfera de solemnidad. Si

la expedición en su primer formato era una descripción lineal y casi mecánica de la tienda de los horrores, la segunda tiene también un sabor de aventura y, en conjunto, se acerca más a un viaje iniciático en el que los protagonistas adquieren un grado de libertad del que el primer montaje los privaba. El film se hace menos previsible y, junto con él, la travesía del espectador. El robo de la tabla podría transformarse en el nuevo centro de la película, con su cuota de travesura, de rebelión infantil si se quiere, contra las autoridades del campamento. Es muy distinto el Kilgore alienado pero omnipotente del Kilgore ridiculizado en su manía. Y, al final, dado que Kilgore funciona como preliminar de Kurtz, el propio Kurtz adquiere una dimensión de opereta. Y con la caída de Kurtz como problema filosófico, cae también *Apocalypse Now* como reflexión y testimonio. Es cierto que la inclusión de estos tramos le resta coherencia al film y lo conecta más con la farsa. Pero es como si Coppola se hubiera liberado con el tiempo de la necesidad de ser un director importante (no hay humor alguno en sus películas anteriores, las que lo hicieron famoso) y se permitiera apostar a una ligereza que le saca la careta a la película y la incorpora al género del relato de viaje, donde la imaginación adquiere un lugar que no es el de la alegoría ni el del concepto. *Redux*, en ese sentido, funciona como un antídoto contra *Apocalypse Now* y sus interpretaciones. La resignifica en un lugar de menor importancia, pero le da más vida. En el fondo, es una puesta al día del valor de cierta época del cine americano y de los límites de la cinefilia de la que Coppola es un símbolo mayor. ■

BOLIVIA

ARGENTINA

2001, 75'

DIRECCION Adrián Israel Caetano
PRODUCCION Adrián Israel Caetano y Matías Mosteirín, con Lita Stantic
GUIÓN Adrián Israel Caetano sobre un cuento de Romina Lafranchini
MONTAJE Lucas Scavino y Santiago Ricci
FOTOGRAFIA Julián Apezteguía
MUSICA Los Kjarkas
INTERPRETES Freddy Flores, Rosa Sánchez, Enrique Liporace, Oscar Berteá, Marcelo Videla, Héctor Anglada, Alberto Mercado

Freddy toma soda

por GUSTAVO NORIEGA

Filmada a lo largo de varios meses en los fines de semana, paralizada durante años por un conflicto legal, *Bolivia* es la primera película del nuevo cine argentino que trae sobre sí, antes de su estreno, una cierta leyenda. Una copia en video inacabada andaba dando vueltas hace unos tres años despertando el entusiasmo de unos cuantos cinéfilos. En el ínterin, Adrián Caetano amagó con abandonar el cine y poner un kiosco, hizo un especial para televisión *-La cautiva-* y volvió con una producción mucho más "profesional" que en su carrera anterior, para su tercer largometraje, *El oso rojo*. Esa carga heroica *-la película filmada sin medios y estrenada contra viento y marea-* tiende a darle a *Bolivia* una épica de la cual carece y no necesita para resaltar sus méritos. La película de Caetano es un modelo de simplicidad y de modestia. Es un ejemplo de las posibilidades del cine, casi en estado puro, dejando de lado todo tipo de consideraciones sobre dinero y facilidades.

Adrián Caetano es un ejemplo de lo que Adrian Martin dice en otras páginas de este mismo número. A un estudiante de cine no le llevaría más de cinco minutos encontrarle las marcas de su "autoría". Caetano maneja como nadie los códigos sociales de las clases que están muy por debajo de la media. Por decirlo de alguna manera, a los desposeídos él los tutea, no los trata de usted. Aprovechando esa familiaridad, el director exhibe un notable

oído para los diálogos y, así como aún resuenan en nuestros oídos frases de *Pizza* ("¿A vos te cogen en Bancharo?"), *Bolivia* acrecienta el stock de frases justas y creíbles ("Loco, ¿cuándo te dejé yo de garpe?"). Y a quien crea que en esa masa social creciente de despojados no hay diferenciación le bastaría comparar a los adolescentes al borde de la marginación de *Pizza, birra, faso*, con los salvajes desclasados de *La expresión del deseo*, y los nuevos pobres y los migrantes de *Bolivia*. Pero más allá de las clasificaciones sociológicas, el gran mérito de *Bolivia* es recrear en unos pocos minutos, en un espacio sofocantemente cerrado, con unos pocos personajes, un universo con reglas muy visibles, con jerarquías, solidaridades, mezquindades y grandezas. Es una pequeña y quizá forzada tragedia en una parrilla de barrio, pero lo que sorprende es la agudeza con que se pintan las múltiples relaciones entre los personajes.

A diferencia de los últimos trabajos de Caetano, *Bolivia* no está filmada con la típica cámara en mano, nerviosa y urgente, que asocia en su temblequeo un aire documental. Tampoco está su marca de agua, un plano cenital que denota, desde muy arriba, la soledad radical de sus personajes. En *Bolivia*, sus criaturas están básicamente encerradas, aisladas en el negocio, pero también en el plano. Hay pocas tomas generales *-seguramente, no había espacio para hacerlo-* pero además, el director eligió ais-



lar a cada uno de los personajes en el plano e interrelacionarlos a través de la edición. Hay como un deliberado alarde en esa construcción que privilegia el montaje por sobre los movimientos de cámara, como si el reto hubiera sido filmar con una técnica muy cuidadosa y preciosista lo que a priori daba para el típico look independiente. Caetano eligió planos fijos, con movimientos de cámara muy leves y lentos, en general, con el objetivo de reencuadrar para que entre en la toma algún banderín de Independiente.

A este estilo, novedoso en su pequeña pero reconocida carrera, Caetano le agrega otra decisión estética en la misma dirección. En un momento de estilización extrema, suena un tema del grupo boliviano Los Kjarkas y las imágenes en cámara lenta dan cuenta de una noche de trabajo intenso en la parrilla. El televisor prendido, las miradas, el pase de un papelito, seguramente de cocaína, de un taxista a otro y, en el punto más alto de esa



estilización formal, Freddy que hace un alto en sus tareas y toma soda, mientras el efecto de la cámara lenta se acentúa. La secuencia es enormemente efectiva: tiene valores narrativos ya que presta información con apenas dos o tres imágenes y finalmente "glamouriza" una imagen en apariencia extraordinariamente banal, y que ante nuestros ojos de clase media pasaría inadvertida: la de la pausa en el trabajo de un trabajador petiso, morocho, extranjero, indocumentado. Es decir, todo lo que nosotros, espectadores de cine de Buenos Aires, no somos. Ese pequeño momento de homenaje, es a la vez un pequeño desafío, el de sacar a "ellos", los que nosotros no somos, los desposeídos, de su imaginaria cárcel cinematográfica que es el registro documental, inmediato, sin modificaciones y regalarles por una vez los beneficios de la posproducción. Freddy toma soda y es filmado con la misma amorosa afectación con la que, digamos, Roger Vadim lo hacía con sus mujeres.

El efecto se acentúa porque la escena es inmediatamente posterior a una secuencia que, probablemente, sea uno de los puntos más altos del estilo "realista" en Argentina, aquella que arranca cuando Freddy pide permiso para ir a un locutorio para hablar con su familia en Bolivia. Con el simple recurso de manejar los tiempos y los modos distraídos de las respuestas (de Liporace, pero también de los regentadores del locutorio trucho), contrastados con la intensidad del diálogo familiar, Caetano realiza un catálogo de los pequeños robos y humillaciones cotidianas que sufren los más humildes y del efímero y quebrado espacio de refugio que disponen.

Esos pequeños espacios de resistencia tienen su correlato en la parrilla en la relación entre Freddy y Rosa, la empleada paraguaya, relación llena, como toda la película, de pequeños y significativos detalles. Como la ceremonia de compartir las propinas, un modo de intercambio comunitario

que contrasta con los infinitos reclamos de dinero por parte de todos los otros personajes de la película. O como esa fugaz pero deliciosa escena en la cual Rosa le dice a Freddy de almorzar juntos (seguramente a las 4 de la tarde) y que pueden tomar del vino que sobró de una de las mesas, mientras que, escondida debajo del mostrador para que Liporace no se dé cuenta de que le están consumiendo la mercadería, se sirve de la damajuana.

¿Es esta película un acercamiento de Caetano a la idealización de las clases populares como en *Milagro en Milán*, que tanto fastidiaba a Buñuel? Por mi parte, creo que no. Sus personajes no se han caracterizado justamente por la limpieza de sus procedimientos, y Freddy y Rosa apenas están por encima de sus antecesores cinematográficos. La precaria solidaridad que los une parece ser más consecuencia directa del sistema en que viven que resultado de cualidades angelicales. El reconocimiento de su fragilidad los fuerza a compartir lo poco que tienen. Son mejores, no porque sí, sino porque no tienen nada que mezquinar, ni siquiera el recuerdo de un taxi funcionando a pleno y sin deudas, una imagen que atormenta a los restantes protagonistas de la película. Eso sí, son hermosos, pero tienen una belleza oscura que no suele ser la carne de la que se alimenta el modelo estético en el que nos movemos. Rescatar esa belleza y ponerla en primer plano, tal es la novedad en la carrera de Adrián Caetano. ■

HERMANO

Brother

JAPON, ESTADOS UNIDOS, REINO UNIDO

2000, 114'

DIRECCION Takeshi Kitano
PRODUCCION Masayuki Mori, Jeremy Thomas, Ann Carli, Takio Yoshida
GUION Takeshi Kitano
FOTOGRAFIA Katsumi Yanagishima
MONTAJE Takeshi Kitano, Yoshinori Oota
MUSICA Jô Hisaishi
DISEÑO DE PRODUCCION Norihiro Isoda
VESTUARIO Yohji Yamamoto
INTERPRETES Beat Takeshi, Omar Epps, Kuroudo Maki, Masaya Kato, Susumu Terajima, Royale Watkins, Lombardo Boyar, Ren Osugi, Ryo Ishibashi.

El negro de un ojo rasgado

por **DIEGO BRODERSEN**

Mucho se ha escrito, en estos y en otros folios, acerca de Takeshi Kitano (o Kitano Takeshi, para utilizar el orden nominal invertido de uso en Oriente). Autor de un estilo intransferible, personalidad singular dentro del panorama del cine nipón contemporáneo, entidad espaciosa capaz de reunir en un mismo reservorio al animador vulgar y al artista indeclinable, al bruto sádico y al comediente sutil, Kitano ya ha sido canonizado como *autor cinematográfico* por la crítica y el ámbito académico. Con justa razón, cabría agregar. En su filmografía como realizador, compuesta por apenas nueve títulos, *Beat Takeshi*, como también se hace llamar, conjuga lo mejor de la tradición fílmica de su país con una modernidad a prueba de balas, así se trate de duros policiales, de dramas melancólicos o de su única, estrafalaria comedia. Sin dudas la obra magna, el film que reúne todas sus inquietudes y constantes de estilo y tono y las eleva a otra categoría es *Flores de fuego*: allí se dan cita la violencia árida de *Violent Cop*, el lirismo de *Escenas frente al mar* y la insoluble tristeza de *Kids Return* en un relato de una belleza por completo intangible. Su última película, *Hermano*, filmada en gran medida en territorio norteamericano, fue recibida apenas con cierto beneplácito resignado –incluso por varios de sus más fieles admiradores– y automáticamente etiquetada como una obra inferior. Se le imputa a Kitano, básicamente, el hecho de ser de-

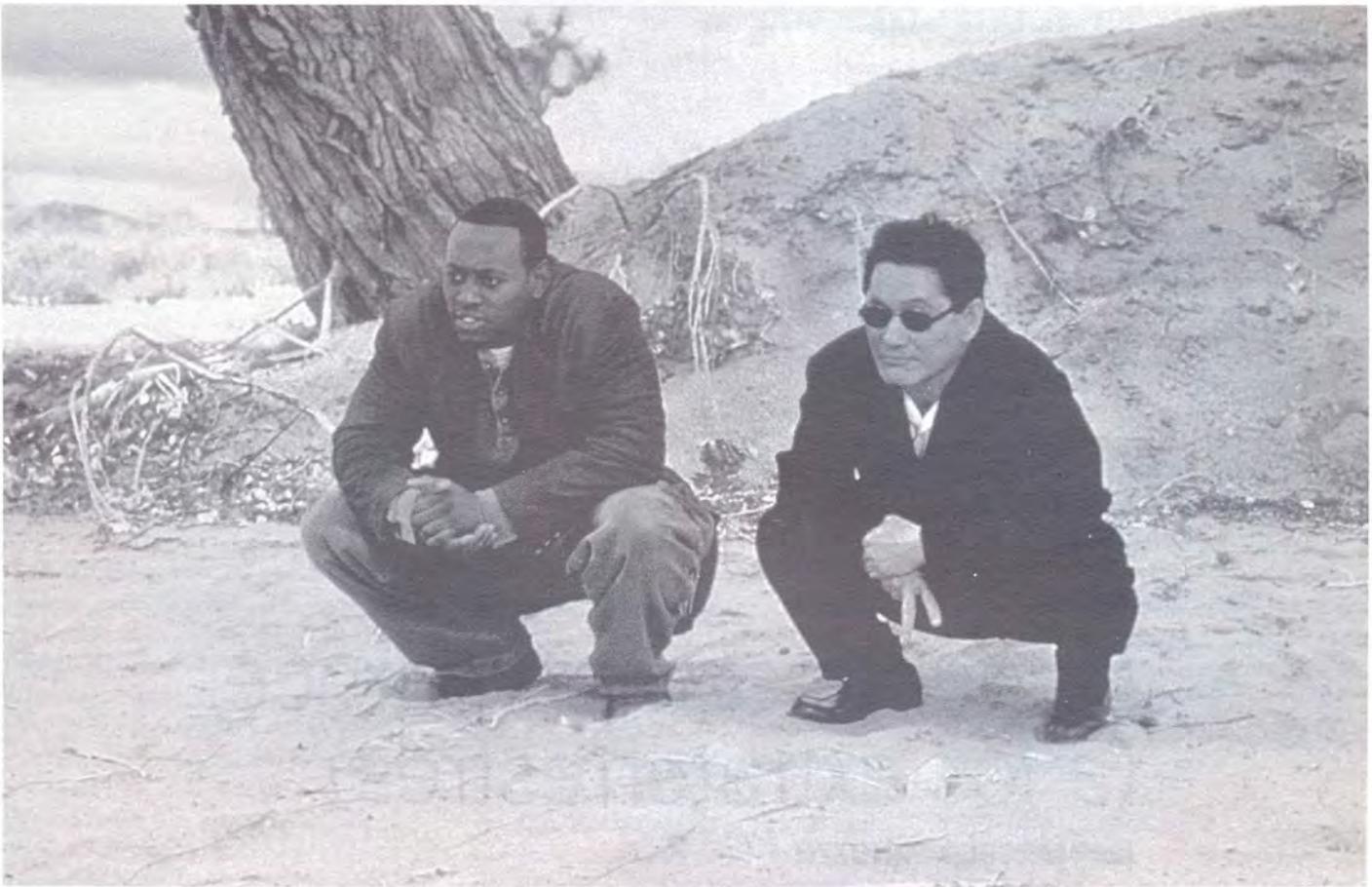
masiado autoconsciente de su propio estilo, de repetir una fórmula probada. Siguiendo esa línea de pensamiento, *Hermano* sería poco más que un refrito liviano de su trabajo previo, y el propio actor-personaje un clon tosco de sí mismo.

Hace medio siglo John Ford, hasta ese momento un sencillito hacedor de westerns –un género considerado menor por espectadores, productores y especialistas, y asociado más a la espectacularidad que a la relevancia–, se transformaba por obra y gracia de las nuevas ideas en uno de los primeros autores. Y si Ford, sin olvidar a tantos otros realizadores, logró hacer de las películas del Oeste algo más que tiros, *saloons* y planos americanos, es indudable que Kitano emplea un procedimiento similar con el cine de yakuza en varias de sus películas, en particular con *Hermano*. La comparación entre estos dos códigos genéricos no es ociosa, aunque en una primera impresión, por circunstancias históricas y Akira Kurosawa de por medio, se manifieste como mucho más cercano al western el cine de samurais.

El cine japonés de gánsters (*yakuza eiga*) nace –junto con el *roman poruno* o *pinku* (cine erótico no pornográfico) o la saga de films con monstruos destructivos e indestructibles– como la necesaria respuesta de los estudios nipones, en plena crisis económica y de representatividad, a una nueva generación de espectadores jóvenes ca-



da vez más alejados de las salas de cine. Singularmente, y sin resultar excluyente, cada estudio pareció interesarse por un nicho en particular: Toho dedicó tiempo y esfuerzo a la producción sistemática de superproducciones donde uno, dos o más monstruos luchaban entre sí con el trasfondo de un Tokio apocalíptico; Nikkatsu intentó con cada nuevo film romper las barreras de lo eróticamente permisible; Toei produjo el más extenso ciclo gangsteril de la década del 60. Durante unos quince años realizadores como Teruo Ishii, Toshio Masuda, Kinji Fukasaku o Seijun Suzuki, la mayor parte de ellos empleados de los estudios con fuertes obligaciones contractuales, entregaron periódicamente el grueso de lo que hoy podríamos llamar período clásico de este género. Un género que, vale la aclaración, poco y nada le debe a su contraparte norteamericana de la década del 30 y sí bastante más al *film noir* de posguerra. De esa manera comenzó a



plasmarse en pantalla cierta iconografía hasta ese momento solamente conocida a través de la literatura de bolsillo y algunos corrillos vecinales: sistemáticos y férreos códigos de conducta mafiosos, una estructura de poder piramidal, hermanazgos y promesas selladas con sangre, enormes tatuajes debajo de los trajes más caros, dedos amputados por doquier, diálogos en los que aparece recurrentemente la palabra "respeto" (como traducción de "rostro"; perder rostro es igual a perder el respeto). Ese mismo mundo es el que Kitano vuelve a recrear en *Hermano*, cargando sobre sus espaldas no solo cuarenta años de historia de un género que ha mutado y evolucionado en múltiples direcciones—el cine de acción de Hong Kong es su descendiente más directo— sino además la historia de su propio cine. Junto con *Violent Cop* y *Boiling Point*, su último film es el más cercano al germen *exploitation*, a la esencia primigenia del cine de yakuza. Pero Kitano, co-

mo Ford en sus mejores westerns, utiliza los cimientos genéricos como un puntal sobre el cual sostener su sensibilidad y ambiciones artísticas.

A diferencia de lo que ocurría en *El yakuza*, el injustamente olvidado film de Sydney Pollack, donde un americano se introducía en el desconocido mundo de la mafia japonesa hasta terminar absorbiendo varias de sus características, en *Hermano* es un oriental el que acaba intoxicando el suelo de Los Angeles con prácticas y costumbres foráneas. Desde la primera secuencia, en la cual Yamamoto-Kitano—el gángster en apuros, el ángel caído que debe huir a América para evitar la muerte— viaja en taxi ante la despectiva presencia fuera de campo del conductor, queda en claro que el film está más relacionado con las miradas y las posiciones corpóreas que con las palabras. "Asshole, doesn't even speak English", pronuncia audiblemente el piloto

ante el impertérrito rostro del extranjero. Media hora más tarde, luego de masacrar inesperadamente a un puñado de mexicanos, casi como en una réplica a esa primera línea de diálogo, Yamamoto articulará en perfecto japonés "Entiendo el significado de 'fucking jap', imbéciles".

El yakuza melancólico e inmutable que encarna Kitano posee algo del Michael Corleone de *El padrino III*, un ser que no puede escapar de la espiral sangrienta que se genera a su alrededor. "Nos vamos a morir todos", dice risueñamente cuando la escalada de violencia llega a su punto culminante, resignado ante la inevitable desaparición física del complejo mafioso y económico construido luego de un año de salvajes luchas territoriales, cuando van desapareciendo, uno a uno, sus asistentes, dependientes, compinches y reclutas, aun su hermano de sangre. Hasta que sólo él y ese otro hermano al que alude el título, el negro de un ojo literalmente rasgado que se transforma por sinergia interdependiente en su alma gemela, queden varados en la ruta con un destino que se presenta invariable. El romántico sacrificio final cierra el círculo iniciado al comienzo del film y remite a cientos de inmolaciones cinematográficas pretéritas y futuras. *Hermano* no es de ninguna manera un film menor, solo que hay que indagar sus ambiciones y logros en los intersticios y recovecos de una tramposa linealidad. ▀

E.T. EL EXTRA-TERRESTRE

E.T., The Extra-Terrestrial

ESTADOS UNIDOS

2002, 120'

DIRECCION Steven Spielberg
PRODUCCION Steven Spielberg, Kathleen Kennedy

GUION Melissa Mathison

FOTOGRAFIA Allen Daviau

MUSICA John Williams

MONTAJE Carol Littleton

DIRECCION ARTISTICA James D. Bissell

INTERPRETES Henry Thomas, Dee Wallace Stone, Peter Coyote, Robert MacNaughton, Drew Barrymore, K. C. Martel, Sean Frye, Tom Howell, Erika Eleniak

La gente sola se parece (a los extraterrestres)

por MARCELO PANOZZO

Fui a ver *E.T. El Extra-Terrestre* al Abasto, un jueves a las 11 de la mañana, justo una semana después del estreno de esta edición 20 aniversario. Cuando llegué a la esquina de Corrientes y Anchorena, me encontré con una postal perturbadora, de la que eran parte fundamental no menos de quince micros escolares color naranja, de los otrora conocidos como *bañaderas*, visión que me llevó directamente a pensar: *vienen a ver E.T., me vuelvo a mi casa*. Pero seguí adelante, saqué la entrada y me metí en una sala en cuyo display podía leerse: *9.15 hs - Taxi, un encuentro*. En el cine no había un alma. Al otro día, leyendo el diario, me enteré de que todos esos micros habían llevado al cine a un montón de alumnos ("de escasos recursos", ponían) de escuelas primarias de la Capital Federal. Efectivamente, habían visto *Taxi, un encuentro* y muchos de ellos ese día habían ido al cine por primera vez. En todo el diario no había una foto que mostrara a personas más felices que esos chicos con guardapolvo y bolsita de pocholo reglamentaria, retratados justo antes del comienzo de la película de Gabriela David. Lo que es yo, *E.T.* la vi solo. No era la primera vez que veía una película sin más compañía que la del proyectorista, pero en general los críticos que ven películas en soledad suelen hacerlo en unas salitas de nombre retro ("microcines"), durante unas funciones rituales de nombre equivocado ("privadas"). Pero ese día jueves, una vez que los chicos vieron *Taxi, un encuentro*, entré a ver *E.T.* y estuve

solo en la sala durante más de dos horas. Y lo que creí que no me iba a interesar demasiado (*E.T.*) me llenó de emoción y de asombro, mientras que aquella situación a la que intuía más comfortable (estar solo en una gran sala de cine) derivó en una tristeza cercana al malestar, como de oportunidad perdida. ¿Qué va a ver uno cuando va a ver *E.T.*? No tenía manera de responder a esa pregunta antes de aquel jueves, aunque sí sabía (todos lo saben, ¿o no?) que junto a *La guerra de las galaxias* (1977) es la película más antigua de las que figuran en la lista de las 10 más vistas de todos los tiempos (recaudó 400 millones de dólares en su momento y ahora sigue sumando), y que está cuarta en los totales generales pero va primera entre las que tienen títulos que empiezan con la letra "E". Que es una película-emblema a la hora de pensar en aquellas primeras obras cinematográficas con capacidad de generar multimillonarios negocios adicionales (sí, es verdad, aquí también se ubica detrás de *La guerra de las galaxias*, pero mientras la película de George Lucas tenía infinidad de muñequitos para vender, en *E.T.* sólo estaba *E.T.*). Que (sí, sí: tal-como-sucedió-con-*Star Wars*) le dejó a Spielberg un ícono comercial que también supo servir como sello de estilo y como escudo ético: el apellido de un Jedi y la imagen del vuelo en bici de Elliott y *E.T.* como símbolos pujantes de una fuerza cinematográfica nueva, que más tarde habría de tener, si no su lado oscuro, al menos un costado menos luminoso.

El sello Amblin me había vuelto familiar esa imagen que había visto sólo una vez en mi vida, hace ya muchos años, a punto tal de hacerme creer que podía reconstruir mentalmente *E.T.*, secuencia por secuencia, yendo hacia delante y hacia atrás a partir de ese momento. Error. A medida que avanzaba la versión 20 aniversario iba notando que no me acordaba de nada, ni siquiera de que Elliott y *E.T.* vuelan con la bicicleta dos veces. Obviamente no me di cuenta de cuáles fueron las dos breves escenas agregadas, y si noté que a los policías les cambiaron digitalmente las armas por aparatitos tipo walkie-talkie fue porque alguien me lo había dicho antes y también porque no es normal que 25 policías acorralen a una camioneta llevando en alto walkie-talkies. Había dado por sentado que *E.T.* era un mega blockbuster y que había que volver a visitarlo como tal. Así como creía que a la catedral cinéfila *Apocalypse Now* debía uno entrar en silencio, con respeto y gratitud, sospechaba que la visión de *E.T.* sería apenas trámite: chequear las mejoras técnicas, detectar algunos de los lazos con su época y diseccionar los motivos de su éxito. Me equivoqué con ambas películas, pero con *E.T.* me equivoqué más, porque no pude completar el trabajo en ninguno de los tres campos y porque además la *E.T.* que yo creía conocer y la que conozco ahora no se parecen en nada. Hace poco tiempo volví a ver en DVD *Tiburón* y *Encuentros cercanos*. Son películas en las que no hay un solo plano extra ni un encau-



dre que deba ser modificado un milímetro. Se diría que son películas implacables por cuanto allí Spielberg disponía las cosas con ese tipo de precisión a la que suele llamarse "quirúrgica": la acción no se detenía nunca aunque avanzaba con distintas velocidades, y el enorme misterio inicial iba siendo suplantado por un estado de locura general que necesariamente conducía a unos finales desbordados, de algún modo expresionistas. *E.T.* es otra cosa: es una película más lenta y más disgregada, genéricamente es imprecisa, está llena de mañas y de filigranas pero a la vez reconstruye la vida suburbana con un nivel de detalle alejado de cualquier artificio. La operación realizada por Spielberg en esta película es de un atrevimiento y un carácter únicos: aplica un motivo del fantástico (y los costos y los métodos operativos de una superproducción) sobre una trama realista que es sombría y macilenta.

¿*E.T.* es la historia de un extraterrestre abandonado por "los suyos" o la de un chi-

co abandonado por los "suyos"? Es las dos cosas al mismo tiempo, pero en plan de poner en primer plano una de estas dos tramas entrelazadas, prefiero la de Elliott, porque para los "suyos" es un niño invisible. En ese punto es concluyente la escena en la que, tras manifestarse en clave de comedia la simbiosis entre el chico y el extraterrestre, la madre de Elliott regresa al hogar y se cruza una y mil veces con E.T. en la cocina pero jamás logra verlo. Los apuntes sobre la vida de esa familia suburbana en la que falta un padre y sobra una madre no se detienen jamás, ya que el personaje de Dee Wallace-Stone sólo parece preparado para hacer frente a grandes tempestades mientras sus hijos están calados hasta los huesos por pequeñas tormentas.

El E.T. propiamente dicho, más allá de la ternura que puede intuirse sin siquiera ver la película (o habiéndola olvidado), es un personaje extraño porque funciona un poco como alivio cómico (sin llegar a tener la

gracia de Gertie, la hermanita menor de Elliott, interpretada por una actriz que, evidentemente, fue deslumbrante desde la más tierna edad: Drew Barrymore), pero mucho más como catalizador y como señal frente a determinadas situaciones. En la intimidad es el espejo en el que una madre puede ver con claridad la tristeza y el encierro de su hijo, y de puertas hacia afuera E.T. sirve como caso testigo para echar luz sobre los usos y costumbres de un aparato estatal ominoso e incompetente, que es capaz tanto de violar una propiedad privada como de apuntarle con dos docenas de revólveres a un grupo de niños en bicicleta que transportan a un muñecote en el carrito. Por eso es extraña la decisión de Spielberg de cambiar las armas por los intercomunicadores, porque es un paso atrás tan tosco como inútil: no hay manera de disimular en la película esa vigilancia terca y desmañada que los poderes gubernamentales despliegan sobre los ciudadanos.

E.T. es una película sobre los peligros que traen consigo todos esos objetos voladores no identificados que llegan desde el Planeta de los Adultos para colisionar contra todas las Repúblicas de los Niños, y quizá por eso me sentí un poco incómodo viendo la película ahí en el Abasto, solo, con los chicos todavía subiéndose a los colectivos de color naranja: porque me olvidé del papel que *E.T.* me había reservado y cuando volví, 20 años más tarde, me lo habían cambiado por otro. Por uno que mucho no me gusta. ■

Desde el infierno revisa un fantasma que recorre el cine desde sus comienzos. Jack el Destripador es, más que aquel sujeto atareado y escurridizo que pululaba por Whitechapel, una silueta delineada por muchos que, recortada en la imaginación cinematográfica, lanza su sombra sobre el presente.

Una sombra victoriana en la niebla

por EDUARDO A. RUSSO



LA ESCENA DEL CRIMEN. Durante los últimos meses de 1888, Londres vivió su "otoño del terror". Cinco mujeres fueron asesinadas; sus cuerpos se encontraron horrible y metódicamente mutilados. Más allá de la breve serie, que daría el prototipo para el asesinato serial del siglo siguiente, las formas cambiantes en los hechos hicieron que cierta figura, bautizada como Delantal de Cuero y luego como el Asesino de Whitechapel, conociera la posteridad como Jack el Destripador. Nada se sabe sobre el asesino real, ni hay acuerdo sobre los crímenes (algunos contaron hasta siete, otros nueve) que arman el caso ejemplar de los archivos criminales. Todo hace que *Jack the Ripper*, esa entidad pura capa, sombrero aristocrático y maletín de cirujano, sea el efecto de un *fuera de campo*, a la medida de ese arte de sombras que es el cine.

LA CONSTRUCCION DE JACK THE RIPPER. Cierta Jack el Destripador firmó una de las miles de cartas que llegaron a la prensa y a

Scotland Yard, con presuntas confesiones del criminal, y desplazó a los nombres anteriores. Mientras se sumaban las muertes en Whitechapel, periódicos masivos, pasquines y rumores innumerables diseñaron sus narraciones, ligando los relatos forenses con los deseos y terrores sobre el peligro sexual en el Londres victoriano, como establece Judith Walkowitz en su notable estudio *La ciudad de las pasiones terribles*. Los crímenes del Destripador determinaron toda una forma de entender y narrar el asesinato sexual. Un laboratorio psicosocial de lo que vendría: la maquinaria de discursos conjugó la investigación policial y periodística, el perfil "científico" criminal y el manifiesto goce narrativo y espectacular. Así, una pesquisa fracasada se tradujo en relato inagotable. Desde hace tiempo los británicos llaman *Ripperology* a esa rama morbosa de la literatura que ata cabos sueltos sobre Jack. Las teorías más tempranas apuntaron a un *shochet* —un matarife judío— y luego derivaron —influidas por el relato stevensoniano *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886) que ese mismo año ya era un éxito en el teatro londinense— hacia un sujeto con doble personalidad. Algún miembro de la familia real, un artista aristocrático y médicos varios fueron candidatos a ocupar el lugar vacante. Una teoría curiosa fue la del "Satanico Dr. Stanley", promovida por el periodista Leonard Matters hacia 1929. Según esta, el criminal se habría retirado luego de matar a Mary Kelly —responsable de la sífilis que había terminado con su hijo— para continuar su vida de prestigioso cirujano en Buenos Aires. Vapuleada por los ripperólogos serios, el relato tuvo su encanto porque para muchos un tipo como Stanley iba bien con la lejana ciudad del sur. En las últimas décadas, ganaron espacio las hipótesis grupales y conspirativas, haciendo a *Desde el infierno* respetuosa de los actuales códigos de corrección destripológica.

LOS RASTROS EN EL CINE. Ausente en las celdas, el Destripador apuntaba al cine, antes del cine. El melodrama victoriano lo incluyó casi inmediatamente, en sintonía con lo que en París se denominaba ese mismo año como *grand guignol*, generoso en sangre y mutilaciones. Por su parte, la precisión forense ayudó a diseñar cuadros con Jack en los museos de cera, entre los grandes asesinos de la historia. En el teatro, *The Lodger* (Marie Belloc, 1911) fue un éxito absoluto convertido en films por Hitchcock (1926), John Brahm (1944) y Hugo Fregonese (1953). Los alemanes prefirieron, luego de un breve episodio en el que el asesino —escapado de un museo del crimen— persigue a Werner Krauss en sueños en *El gabinete de las figuras de cera* (Paul Leni, 1924), atender a la víctima. Así, Franz Wedekind imaginó para el teatro a *Lulu*, luego inolvidable presa del destripador en *La caja de Pandora* (G. W. Pabst, 1928).

DESDE EL INFIERNO

From Hell

ESTADOS UNIDOS

2001, 120'

DIRECCION	Los hermanos Hughes
PRODUCCION	Don Murphy y Jane Harnsher
GUION	Terry Hayes y Rafael Yglesias
FOTOGRAFIA	Peter Deming
MUSICA	Trevor Jones
MONTAJE	Dan LeENTAL y George Bowers
DIRECCION ARTISTICA	Martin Childs
INTERPRETES	Johnny Depp, Heather Graham, Ian Holm, Jason Flemyng, Robbie Coltrane, Lesley Sharp, Katrin Cartlidge, Ian Richardson.

Como modelo para armar, Jack se ligó a otros mitos de la cultura de masas. La literatura, el cómic, el cine y la televisión ensayaron híbridos insólitos. Desde la novela, Philip José Farmer lo convirtió en el difunto padre de Tarzán (*A Feast Unknown*, 1969) y más recientemente Kim Newman lo ligó al conde en *Anno Dracula*, 1992. Bastante más tradicional –y más bien obligatorio– fue el enfrentamiento del Destripador con Sherlock Holmes, quien en *Murder by Decree* (Bob Clark, 1978) apeló a la teoría de la conspiración masónica, apuntando al médico de la corte, sir William Gull. El cirujano también fue seriamente comprometido en la miniserie *Jack the Ripper* (D. Wickes, 1988), que optó por la autoría grupal, aunque esta vez desestimando masones.

FROM HELL, UN COMPENDIO VICTORIANO.

El cómic, ese hermano gemelo del cine, no fue ajeno a la seducción de Jack. En su prehistoria, la iconografía de los asesinatos de Whitechapel fue establecida por los grabados que en *Illustrated Police News* o *Famous Crimes* describían las escenas del crimen y los detalles anatómicos más sangrientos, con más precisión que las fotos, que quedaron para archivos escondidos.

En 1989, Alan Moore, escritor estrella de la *graphic novel* británica –a quien es costumbre señalar como “el Orson Welles de los cómics”–, encaró su obra definitiva junto al ilustrador Eddie Campbell. *From Hell* tardó diez años en terminarse, y es un rompecabezas monumental sobre la Inglaterra victoriana. Cada globo o cartucho de *From Hell* –o cada acotación de sus 40 páginas de notas al pie– es una reflexión o conclusión de Moore sobre el mundo victoriano, desde Whitechapel hasta el Palacio de Buckingham. Allí traza un mapa del poder y la mente imperial, donde las futuras víctimas de Jack se cruzan con la aristocracia, científicos cuerdos o locos estudian al Hombre Elefante, Oscar Wilde lanza epigramas y un espiritista falsario recibe señales del asesino, mientras la anciana Victoria juega a la Reina de Corazones con un Gull muy cerca del Sombrero Loco. Campbell ilustra *From Hell* en un estilo oscuro, sucio, que evoca a los folletines de entonces. Es ese mundo, que conecta el crimen y el horror al igual que en sus inicios en la cultura popular, el que intentaron convertir en película los hermanos Hughes.

Desde el infierno insiste en una frase atribuida al viejo Jack, donde proféticamente anuncia que su labor daba forma al siglo XX. Mucho después de desaparecer en la niebla, su imagen indica que aunque apenas tengamos un avance de los espantos del siglo XXI, estos no desplazan los del anterior, sino que oscuramente se funden con ellos. ■

Jack en el gueto

La trayectoria de los Hughes es breve y consistente: un sólido inicio en el *gangster film* con *Verdugos de la justicia* (1993), luego el drama urbano de *Presidentes muertos* (1995), y el documental sobre rufianes negros *American Pimp* (1999). *Desde el infierno* es a la vez un cambio de paso y una continuación congruente. También es una película que sortea riesgos notables con llamativa resolución.

Entre los peligros a los que se asomaba *From Hell* estaba su condición de película superproducida. También pesaban el hecho de ser la trasposición de una novela gráfica de culto, y largas generaciones de destripamientos cinematográficos. Entre la exigencia de fidelidad a las fuentes, de renovar tradiciones o de exhibir más atrocidades, el proyecto estaba tan expuesto como las “desafortunadas” de Whitechapel en el otoño de 1888. Pero el resultado tiene sus logros. No tanto por instalar un nuevo estándar en la imaginación de la cara más sórdida del Londres victoriano –en cuanto a eso, renueva astutamente las atmósferas de unos cuantos films Hammer– ni por la sensualidad casi táctil de sus interiores u objetos (aquí la referencia más inmediata sería *Bram Stoker's Dracula*). El objetivo de los Hughes fue consciente: la idea era crear, en torno a la figura elusiva del Destripador, un cuadro colectivo, con el East End londinense como gueto y la amenaza de Jack como leyenda urbana en construcción, a la vez de un peligro real sobre las prostitutas. La atracción espectacular es regulada por el acento en el avance narrativo, y el horror

se sostiene por lo acústico. Las pistas múltiples se encausan hacia una de las hipótesis hoy más recurridas sobre la identidad del asesino. En ese sentido, su pertenencia a la añeja tradición del policial de enigma le acarrea las tradicionales dificultades para su eficacia en pantalla. Para contrarrestarla, construyen un detective que, como es rigor en el cine contemporáneo, asiste a la evolución de los hechos tan cargado de presagios como dispuesto a la terrible comprobación final del fracaso de su investigación.

From Hell también se apoya en sus actores, aunque Johnny Depp esté aquí más cerca del protagonista de *La última puerta* o del de *Dead Man* de Jarmusch que del Ichabod Crane de *El jinete sin cabeza*, con quien se lo ha comparado. Debilita algo esa insistencia de hacer de Fred Abberline un héroe romántico signado por la pérdida de su amada, si bien aporta un punto de vista y un protagonismo que la necesaria opacidad de Jack no podría suministrar; se resiente esa dimensión colectiva, de violencias cruzadas y permanentes que diseña el tejido colectivo. Heather Graham es una Mary Kelly acaso demasiado diáfana, y Ian Holm, con su Dr. William Gull, explora una condición siniestra tan larga como su carrera. Pero es Robbie Coltrane quien está más en lo suyo con su sargento Godley –acaso por contar con el antecedente de ser el memorable Fitz de la serie *Cracker* (1993-1995)–, el único armado para sobrevivir íntegro en el infierno, entre la niebla y el humo de los salones de opio. ■

DESPERTANDO A LA VIDA

Waking Life

ESTADOS UNIDOS

2001, 97'

DIRECCION Richard Linklater
PRODUCCION Palmer West, Jonah Smith
GUIÓN Richard Linklater
MUSICA Tosca Tango Orchestra, Glover Gill
MONTAJE Sandra Adair
INTERPRETES Trevor Jack Brooks, Lorelei Linklater, Wiley Wiggins, David Sosa, Julie Delpy, Ethan Hawke, Glover Gill, Lara Hicks, Ames Asbell, Leigh Mahoney, Sara Nelson, Jeanine Attaway



Es una nube, no hay duda

por GUSTAVO NORIEGA (con la aparición de Eduardo A. Russo)

El cine norteamericano de los últimos años ha tomado como fuente de inspiración la incertidumbre de nuestra existencia. Ya sea en fantasías futuristas como *The Matrix* o en viejas historias de fantasmas, como *Sexto sentido*, la consistencia de la vida cotidiana desaparece como una pompa de jabón cuando el personaje, súbitamente, comprende que todo lo que daba por cierto era ilusión. Richard Linklater, en este film original y fresco, retoma el tema, pero no desde la narrativa sino desde una forma de la reflexión filosófica que es la conversación libre y relajada.

Mi papá suele decir, citando al músico Andrés Segovia, que la gente se puede clasificar en tres niveles de acuerdo con sus conversaciones. Están los que hablan sobre acontecimientos, están los que lo hacen sobre otras personas y están los que conversan sobre ideas. En este sentido, "Me encontré con Tito en el almacén" es una frase de inferior nivel que "Graciela es una chusma", que a su vez es inferior a "La teoría del derrame se demostró falsa". Es una teoría un poco esquemática y probablemente falsa (la de Segovia, pero también la del derrame, por cierto) pero bien podría decirle a un personaje de una película de Linklater. Ellos conversan larga y cansinamente sobre ideas, algunas banales y pedantes, otras geniales y la mayoría simplemente ingeniosas.

Esta no es una característica nueva: aparece en *Slacker*, *Rebeldes y confundidos*, *Antes del amanecer* y en la menos lograda *Suburbia*.

Acá, convertido en un dibujito animado por

obra y gracia de 32 artistas que ilustraron cada una de las secuencias, el típico jovencito linklateriano, inquieto, curioso, simpatiquísimo y deambulante, vaga atrapado por su propio sueño (¿o por un fugaz instante previo a la muerte?) del cual no puede despertar. Escucha y conversa con todo tipo de personas, desde profesores de filosofía hasta chimpancés sabios, presos y revolucionarios, cinéfilos y parlanchines y hasta con una vieja pareja de amigos, que conversa en la cama. Todo en un clima de ensueño, reforzado por el efecto de inestabilidad que provocan los dibujos que, o cambian, o flotan. La película provoca un efecto de desconcierto notable, en el cual pasamos de admirar los colores o la música a irritarnos repentinamente con alguno de los personajes y sus teorías absurdas, discutir mentalmente con ellos para darnos cuenta de que no estamos prestando atención al siguiente, para luego, como en los sueños, subsumirse todo en una vaga angustia, la angustia reposada del protagonista que no logra terminar de hacer pie en su "sueño lúcido". Es una experiencia insólita, que mejora enormemente en una segunda visión, cuando ya sabemos el juego que vamos a jugar. Más allá de la valoración particular que uno haga de la película, la empresa montada por Linklater despierta una simpatía irresistible: es un proyecto loco, disparatado, que al mismo tiempo que juega con los sueños apela a la razón y maneja con notable equilibrio la angustia y una muy callada melancolía. Fue cuando la vi

por segunda vez que descubrí que la casa en donde la película finaliza (con un plano hermosísimo con el protagonista ascendiendo por los aires) es la misma en donde aparecen los chicos de la primera escena. Uno puede pensar que el personaje del niño inicial es el protagonista varios años antes, que en el plano final regresa a su casa natal. Lo cual me recordó una película de Nicholas Ray que rápidamente se transformó en un pensamiento sobre Rodrigo Tarruella que...

Hay muchos momentos extraordinarios en *Despertando a la vida*, pero hay uno en particular en el que me gustaría entrar. En esa escena, la imagen transformada de Cavah Zahedi, un artista norteamericano contemporáneo, le cuenta a otra persona algunos aspectos de la teoría baziniana. Zahedi dice que Bazin dice que la literatura es el arte narrativo por excelencia, incluso en su versión más banal, que serían los chistes. Así, si uno dice: "Un enano entra a un bar...", tiene todos los condimentos de la narración. Pero si uno *filma* a un enano entrando a un bar, lo que tiene es un enano específico, en un bar específico y, lo que es más importante, un momento específico. El cine no es narrativo; lo que el cine capta, como derivado de la fotografía, son momentos únicos e irrepetibles. Pero Bazin era cristiano, agrega Zahedi. Por lo tanto, todos esos momentos, capturados mágicamente por el cine, son instancias de Dios en el mundo, son su manifestación, es decir, son "momentos sagrados". El interlocutor le dice: "Bien, tengamos un momen-

to sagrado". Y los dos se quedan callados durante 30 segundos mirándose a los ojos para, luego de conversar un rato más, convertirse en nubes. El momento, además de gracioso y bello, es errado ya que, para la visión de Bazin, todos los momentos son sagrados, desde los obreros saliendo de una fábrica hasta Nanook pescando en el hielo, pasando por todos los que no han sido filmados. Ahora bien, ese momento entre esas dos personas –cuya luz no impresionó una película, como sucede en los films, sino que fue captada en una cámara de video digital y luego transformada por el rotoscopiado manejado por un artista gráfico– esa sucesión de unos y ceros que es la información digital, ¿participa del realismo baziniano? Es una buena pregunta para hacerle a Eduardo Russo, que se me aparece y sin darme más explicaciones de su presencia en mi nota/sueño comienza a desarrollar:

"Es curiosa la exposición de Zahedi, con esa singular versión baziniana, apoyada en una mística de la imagen como revelación del mundo. Parece a propósito para marcar distancias, justo en una película que muestra sueños, dibujados y procesados digitalmente, encima de lo tomado por cámaras DV. Los dibujos hacen que de punta a punta nos preguntemos por el rostro real (bah, el fotográfico) que tendría ese soñador que cambia de estilo a lo largo de sus sueños decenas de veces, por las pinceladas de distintos artistas. *Despertando a la vida* anuncia revelaciones que solo se producirán en la cabeza de los espectadores, seduciendo y burlando al ojo permanentemente. Bazin se ocupó mucho y con ideas complejas sobre el cine y la foto, y no fue nunca el abogado de un realismo de museo o el negador del montaje en el que la academia lo encasilló. No está nada mal que Zahedi apunte a la epifanía por la imagen. También sabía soñar y ver los sueños en el cine, como lo prueba el modo impar en que entendió a Cocteau y a Buñuel, por citar dos duros de la pandilla onírico-cinematográfica. Pero quedan las preguntas... ¿Qué pasará con este cine que seguimos llamando así pero donde lo filmico se arrincona cada vez más? ¿Qué lugar contingente le queda a la cámara, luego de ser el fetiche durante más de un siglo? Habrá que esperar a alguno que se anime a escribir una "Ontología de la imagen digital", es decir, uno que haga lo que Bazin pensó para la foto y el cine... Pero parece que eso anda lejos todavía. Sin embargo, me animo a sospechar que Bazin estaba cerca de esa mesa, y no podía ser de otra manera porque no solo era uno de esos ejemplares raros que designamos como un buen crítico, sino también un crítico fundamentalmente bueno. Las bellas nubecitas que finalizan el episodio nos dan el pie ideal: Bazin, en realidad, era un santo. El momento sagrado le pertenece." (Russo se calla y se convierte en una nube). ■

David Sosa es profesor de filosofía de la Universidad de Austin, Texas. Además, es uno de los personajes de dibujitos animados de *Despertando a la vida*. Aprovechando su doble identidad filosófico-cartoonística, le pedimos que nos cuente la experiencia de ser filmado y dibujado.

ENTREVISTA A DAVID SOSA

Habla Dibu



A mí, *Despertando a la vida* me parece una película en algún sentido heroica por el hecho de que intenta crear cine con ideas, pero usando los medios de distribución y otros recursos de Hollywood, incluyendo la reputación del director, para que la película tenga una amplia recepción. No es fácil crear un film de Hollywood que se centre en el pensamiento.

¿Cómo me involucré yo en la película? Bueno, primero me llamó por teléfono la directora de casting, Lizzie Martinez, y me pidió una entrevista con ella.

¿Por qué me eligió? No sé bien, creo que intentaron con varios de los profesores del Departamento de Filosofía aquí en la Universidad de Texas, en Austin. El profesor que tiene la oficina al lado de la mía es Louis Mackey, quien actuó en *Slacker* como el viejo revolucionario (el que encuentra a alguien robándole, y lo invita a sentarse a tomar algo y charlar un rato). En la entrevista, la directora de casting me explicó un poco



la idea de la película y me preguntó qué conceptos o tesis me interesaban, en qué tipo de teorías me ocupaba, etcétera. Yo le di varias opciones, ella me filmó hablando de esas cuestiones y allí quedó la cosa. Salí de la entrevista dudando bastante de que una película así, tal como ella me la había explicado, pudiera hacerse algún día. Además, pensé, si efectivamente se hiciera, mis ideas serían demasiado académicas y de ninguna manera podrían incluirse en el film. No me llamaron durante varios meses, y no me sorprendí cuando un día, mientras estaba en un café cerca de casa, lo vi a Linklater con un grupo de gente filmando una escena. Pensé que, como era de esperar, habían cambiado un poco el perfil de la película –tal vez para que se pudiera vender– y que por lo tanto yo quedaba afuera. Pero no, unos meses más tarde, me volvió a llamar Lizzie Martinez para preguntarme si podía reunirme con Linklater para hablar un poco más de mis temas. Y así fue: hablamos ▶



Arriba: Julie Delpy y Ethan Hawke
Abajo: Richard Linklater

un poco de estas cosas. Le gustó en particular el tema del libre albedrío, me pidió que escribiera un monólogo, y después lo filmamos en una casa en un barrio de Austin. Linklater es un tipo con una mente muy activa y abierta. Capta muy bien ideas con las cuales tal vez no está muy familiarizado. Se interesaba sobre todo en el fenómeno del *lucid dreaming*, una especie de sueño lúcido en el cual uno mantiene cierto grado de control sobre el desarrollo del sueño. Es un estado intermedio entre el soñar y la conciencia normal de la realidad. Yo no sabía mucho de ese tema pero él me lo explicó un poco. Discutimos también sobre la naturaleza de la representación: ¿cómo podemos representar objetos (que existen en el espacio-tiempo) en nuestros pensamientos (que parecen tener una naturaleza abstracta)? Pero la mayor parte de la discusión giró en torno al problema del libre albedrío. El problema del libre albe-

drío es el problema de entender cómo puede haber libertad en un mundo regido por la causación física. Independientemente de que la causación sea o no determinista, no parece quedar lugar para el ejercicio de la libertad. Si en el pasado ocurrió tal acontecimiento (sobre el cual no tengo ningún poder) y si las leyes son tales (y sobre eso tampoco tengo poder), y si dado el acontecimiento y dadas las leyes, hoy voy a actuar de tal manera, entonces parece que no tengo ninguna libertad con respecto a esta acción. Y todas nuestras acciones parecen tener esas circunstancias antecedentes. Por otra parte, el hecho de que las leyes sean indeterministas tampoco ayuda en absoluto: en lugar de ser determinadas, todas nuestras acciones se convierten en casualidades. Ahora bien, uno de los temas generales de la película es la amenaza del escepticismo. ¿Cómo sabemos que no estamos soñando? Esta pregunta está bien analizada en Descartes, pero también mucho antes en Platón, y en los pirrónicos y también en Duns Scotto. Hoy en día la presentación más popular del problema tal vez sea la película *The Matrix*. De todos modos, hay algunos fenómenos que pueden sobrevivir a la pérdida de la realidad que implica el escepticismo. Aunque estuviésemos soñando todo el tiempo, todavía tendríamos nuestras propias experiencias. Aunque todas esas experiencias fuesen erróneas, todavía existirían en tanto experiencias. Una pregunta interesante es si el fenómeno del libre albedrío muestra esa misma distinción entre la apa-

riencia y la realidad. O sea: ¿es posible estar equivocado respecto de nuestra propia libertad? Uno puede pensar que tiene libertad y no tenerla. Uno puede pensar que no está soñando y estar equivocado. Pero si uno piensa que está pensando, es imposible estar equivocado. El pensar que uno tiene libertad, ¿es más parecido al primer caso o al segundo? Bueno, no quiero aburrir a la gente con mis juicios de principiante con respecto al cine. Me gusta mucho el cine, y lo veo menos de lo que me gustaría. En realidad, igual que con las novelas, tiendo a preferir las películas que no reflejan problemas filosóficos. A mi entender, la filosofía tiene que ver con la verdad, y el arte, en cambio, tiene que ver, en primera instancia, con la belleza (algo que posee múltiples formas). Eso no implica que haya incompatibilidad entre ambas virtudes: las pruebas matemáticas (¡verdaderas, si algo lo es!) pueden tener una belleza única. Pero tiendo a preferir las películas que ponen a un lado las cuestiones de la verdad. A ver... trataré de recordar... Quizá mi favorita sea una que se llama *El dulce porvenir*, basada en un libro de Russell Banks. Otra, de origen japonés, se llama *Afterlife*. ¿Otras más viejas? *El tercer hombre* con Orson Welles, y también *Los 39 escalones*. El *Henry V* de Kenneth Branagh. *Doce hombres en pugna*, con Henry Fonda. Quizá *La elección de las armas* o *Un corazón en invierno*, entre las francesas, pero no llegan al nivel de las otras. Bueno basta. ▀

Un agradecimiento especial a Marcelo Sabatés.

Serenos

a favor ALEJANDRO LINGENTI

Observada con pereza, *En el dormitorio* puede parecer una película sobre la venganza como forma de *redención*. Es lo que revela en su superficie y lo que seguramente genera el rechazo de sus detractores. Sin embargo, en un sentido más profundo, se trata de una historia sobre uno de los peores dolores humanos, el de la pérdida de un hijo. Lo que el film del debutante Todd Field narra en tono sereno, grave y austero es ese drama que, como queda claro a lo largo de sus más de dos horas, nunca tiene remedio. La incólume amabilidad del matrimonio Fowler (encarnado por Sissy Spacek y Tim Wilkinson con notable aplomo) encuentra su límite en el impacto provocado por la llegada de la muerte. A partir del asesinato del joven Frank, el clima de armonía cercano a la abulia que dominó la existencia de la pareja (en sintonía con el letargo permanente de Maine, el pueblo donde viven) va desvaneciéndose de a poco.

Field va dando cuenta pausadamente de ese proceso cargado de angustia e impotencia que termina por estallar sobre el final de la historia, con una violenta discusión entre los Fowler que parece haber estado pendiente desde siempre, escondida detrás de las buenas formas que siempre exige el hogar de un médico y una profesora de canto. Impulsados por el dolor, los Fowler caminan como fantasmas por los mismos lugares que antes frecuentaban como humanos hasta llegar al sitio menos deseado. La consumación de la inútil revancha que genera enojos entre los que odian esta película se parece más a una condena que al cierre de una herida. No sabemos si el doctor Fowler podrá dormir tranquilo luego de tomar la decisión que presuntamente aliviará la pena por la muerte de su hijo. Y no lo sabemos porque Field prefiere concentrar la atención en el ruinoso sendero que lo llevó hasta ese destino. En ese punto, *En el dormitorio* respeta el canon del film naturalista: más que interrogar sobre la determinación social del conflicto sobre el que pone el foco, se afirma sobre la convicción de que el malestar que nos produce el contacto con la muerte tiene el sabor amargo de la fatalidad. ■

Drama

en contra SANTIAGO GARCIA

La manera de contar una historia determina la manera en que esa historia será recibida por los espectadores. *En el dormitorio* busca claramente darle un tono naturalista al relato e inunda de cotidianidad cada una de sus escenas. Podríamos decir que incluso apuesta a aburrir al espectador para conseguir el propósito de reflejar el vacío de los padres que han perdido a su hijo. Pero el aburrimiento está desde el comienzo y nada despierta el más mínimo interés. *En el dormitorio* es un drama con todas las letras. Los intérpretes actúan con lentitud y solemnidad, todo es grave y serio. Mientras se cumple esta regla, la película atraviesa las barreras de la lógica y también se sumerge en una ideología siniestra sin que el espectador lo note. Matar es doloroso pero no trae consecuencias, o al menos estas no son negativas. Se recobra el apetito y se sanan las heridas (la metáfora de la curita es particularmente grosera).

No se debe confundir la imposibilidad del director para otorgar rigor a la historia con una forma ambigua de posicionarse frente al problema. Los discursos obvios y las mesuradas explosiones actorales no parecen mostrar un realizador especialmente preocupado por las sutilezas. Es el formato de drama el que permite que se confundan las cosas, haciendo creer que la peculiar torpeza narrativa del director es producto de una deliberada morosidad. Ese es el gran beneficio de los dramas: pueden perderse en la narración, carecer de rigor en más de una escena y no tener timing. Finalmente serán evaluados por las dos o tres escenas fuertes de la historia. El análisis ideológico del film tiene que ver con el naturalismo y la forma que este asume. En un tipo distinto de relato podrían leerse o interpretarse otras cosas, pero en el drama naturalista es más difícil no hacer una lectura ideológica. La justificación del "ojo por ojo", subrayado por la recuperación de la pareja protagonista, y la poco agradable insinuación de que la verdadera culpable es la novia del hijo muerto (mayor que él, separada y con hijos) no son ambiguas ni sutiles. Pero si tomamos el relato literalmente, la curita no será una metáfora, será solo un apósito que el protagonista se saca al descubrir, justo a la mañana siguiente de cometer un homicidio, que su herida ha sanado. ■

In the Bedroom

ESTADOS UNIDOS

2001, 128'

DIRECCION Todd Field

PRODUCCION Graham Leader, Ross Katz, Todd Field

GUION Rob Festinger, Todd Field

FOTOGRAFIA Antonio Calvache

MUSICA Thomas Newman

MONTAJE Frank Reynolds

DIRECCION ARTISTICA Shannon Hart

INTERPRETES Tom Wilkinson, Sissy

Spacek, Nick Stahl, Marisa

Tomei, William Mapothe.



DIA DE ENTRENAMIENTO

Una de piñas

*Training Day*ESTADOS UNIDOS
2001, 120'

DIRECCION Antoine Fuqua
PRODUCCION Jeffrey Silver, Robert F. Newmyer
GUION David Ayer
FOTOGRAFIA Mauro Fiore
MUSICA Mark Mancina
MONTAJE Conrad Buff
DIRECCION DE ARTE David Lazan
INTERPRETES Denzel Washington, Ethan Hawke, Scott Glenn, Tom Berenger, Harris Yulin, Raymond J. Barry, Cliff Curtis, Dr. Dre



Cuando Denzel Washington ganó el Oscar como mejor actor, el periodismo y el comentario sobre los Oscar hicieron hincapié en que "ganaba un negro". Pero tanto o más destacable es que lo haya ganado por una película de acción, tiros y piñas, un sector de la producción cinematográfica tan discriminado como los negros a la hora de los premios en Estados Unidos.

Día de entrenamiento (de Antoine Fuqua, el mismo de la insípida e intolerable *Asesinos sustitutos*) es una película física, de esas en las que los golpes suenan con fuerza visual y sonora, lo que permite que el espectador sienta los golpes en los ojos, los oídos y en vibraciones corporales.

Las historias de las películas de acción suelen extenderse en el tiempo, factor que muchas veces ayuda a cocer las rivalidades a fuego más o menos lento. En el caso de *Día de entrenamiento*, todo sucede en un único día de enfrentamiento. El *rookie* Ethan Hawke se presenta ante su evaluador (DZ), un experimentado, curtido y e insoportable veterano de narcóticos. Las

pruebas a las que es sometido el novato son las tradicionales pruebas que todo héroe debe superar, y los evaluadores son tanto DZ como el espectador.

La película avanza y el punto de vista del observador se va cargando de incomodidad, así como la posición subordinada de Hawke. La concentración dramática de la película es tal que la tensión que experimenta Hawke estalla y deja al personaje inestable frente a más de un dilema moral. Mientras tanto, el espectador debe multiplicar sus puntos de vista y ubicarse alternativamente en la mirada, compleja y engañosa, de ambos protagonistas. La salida natural para el *crescendo* de traiciones y violencia tanto física como verbal es una pelea —hasta el agotamiento— de los duelistas, que tienen la exagerada energía de algunos moradores de los films de John Woo. La violenta catarsis —dicho de otra manera, ese cagarse a trompadas— autoriza, tanto a los personajes como al público, a disfrutar de una succulenta fiesta de sangre, sudor y lágrimas. **Javier Porta Fouz**

EL PRECIO DEL SILENCIO

Escrito en el agua

*The Deep End*ESTADOS UNIDOS
2001, 100'

DIRECCION Scott McGehee y David Siegel
PRODUCCION Scott McGehee y David Siegel
GUION Scott McGehee y David Siegel sobre *The Blank Wall* de Elisabeth Sanxay Holding
FOTOGRAFIA Giles Nuttgens
MONTAJE Lauren Zuckerman
INTERPRETES Tilda Swinton, Goran Visnjic, Jonathan Tucker y Peter Donat.



Los problemas de *El precio del silencio*, sus "defectos", están muy a la vista: la inverosimilitud de la historia, alguna pretensión moralista un tanto conservadora y su extrema estilización visual. Tiendo a pensar lo contrario, que estas fallas o no son tales o son virtudes. La película presenta un villano que se convierte en "bueno" al presenciar un drama familiar. Su transformación es improbable, sí, en el mundo de Crónica TV. ¿Son más probables los monstruos psicopáticos del mundo del cine, esos villanos sádicos, violentos, mugrientos? Calculo que no, a pesar de su prestigio en el mundo de la crítica. Por otra parte, el hecho desencadenante de su cambio es un ataque cardíaco sufrido por el suegro de Tilda, un personaje en algún sentido desopilante: no entiende nada, no se da cuenta de nada y da vuelta la trama como un guante por obra y gracia de sufrir un síncope. Esa excentricidad argumental, la originalidad de ser un policial que desdeña los golpes de guión y reserva la maldad infinita para personajes muy menores, es un atractivo de la película

y no un defecto. Por otra parte, el contenido moral de la película no es transparente. Lo que parecía ser al comienzo de la historia una mojigata denuncia de cómo los homosexuales amenazan a una estabilidad familiar, cambia de rumbo imperceptiblemente hasta llegar a la conclusión opuesta: el monstruo es ese padre ausente, intolerante y terrible. Como la mujer de Columbo, es un personaje en off que mueve la trama sin que nos demos cuenta. Scott McGehee y David Siegel, guionistas y directores, filman con una meticulosidad escalofriante en todos los tonos de azul que existen, al extremo de caer en el esteticismo. Hay un plano de una gota que seguramente es un prodigio fotográfico pero a los efectos de la película es realmente imperdonable. Sin embargo, el agua como elemento articulador que aparece omnipresente le otorga originalidad a la puesta en escena. Como la notable actuación de Tilda Swinton, quien a sus dotes de actriz les suma a esta película acuática el invaluable aporte de su cara de pescado. **Gustavo Noriega**

CODIGO DE HONOR

La canción de los niños muertos

The Pledge

ESTADOS UNIDOS

2001, 124'

DIRECCION Sean Penn

PRODUCCION Michael Fitzgerald, Sean Penn, Elie Samaha

GUION Jerzy Kromolowski, basado en un libro de Friedrich Dürrenmatt

FOTOGRAFIA Chris Menges

MUSICA Klaus Badelt, Hans Zimmer

MONTAJE Jay Lash Cassidy

DIRECCION ARTISTICA Helen Jarvis

INTERPRETES Jack Nicholson, Patricia Clarkson, Robin Wright y Aaron Eckhart.



Hay una promesa en el inicio: descubrir al asesino y violador de una nena; el veterano detective Black la formula a sus padres. Descubrir a un asesino es hacer justicia. Es también una plegaria, una súplica, una forma de humillación para conseguir algo. Allí donde el mundo oficial se ha conformado con la falsa confesión de un suicida, Black, un hombre desencantado y solo —lo muestran con elocuencia las escenas de su despedida laboral—, comienza a perseguir otra verdad, más desconsoladora. Del frío y la soledad, del universo de hielo y alcohol en donde sobreviven hombres como Black y el asesino, al brillo artificial de Reno. Del territorio tenebroso de un Minotauro que devora su tributo de vidas jóvenes, a través de un engañoso Dédalo rectilíneo (el túnel de la autopista del cual emerge, brutalmente, en la ciudad) al corazón de otro mundo frívolo y estúpido en el cual Black ya no tiene más lugar. Solo le queda la promesa, la plegaria; la propia humillación de descubrir que en su interior va creciendo el pulso del otro, la bestia primitiva, que ahoga un in-

tento tardío de rearmar su vida en la plenitud del amor filial y de pareja, y lo lleva a fundirse con el homicida en la locura y la frustración definitiva. El asesino dentro de mí, como diría Jim Thompson, es el real descubrimiento de Black. Penn borda su escepticismo terminal en un par de escenas: la ternura sin futuro de Black leyendo cuentos a Chrissy, la niña que eligió como seño del sacrificio. La noticia del asesinato de Ginny en medio del cloqueo ensordecedor de los pavos en el criadero; una puesta en escena del mundo según Penn: el dolor absoluto silenciado por la cháchara estúpida de una multitud sin identidad ni sentimientos. Escena que guarda una curiosa, devastadora similitud con otra de *Sobibor*, la película de Claude Lanzmann: los nazis silenciando los gritos de los judíos gaseados, con los graznidos de una bandada de gansos danzando armónicamente en un prado. Como otros cineastas contemporáneos (Moretti, Kitano, Martel), Sean Penn advierte en la muerte del hijo el presagio apocalíptico de un futuro sin esperanza. **Eduardo Rojas**

LA CAIDA DEL HALCON NEGRO

Operación Masacre

Black Hawk Down

ESTADOS UNIDOS

2001, 143'

DIRECCION Ridley Scott

GUION Ken Nolan, basado en el libro de Mark Bowden

PRODUCCION Jerry Bruckheimer, Ridley Scott

FOTOGRAFIA Slavomir Idziak

MONTAJE Pietro Scalia

MUSICA Hans Zimmer

DIRECCION DE ARTE Arthur Max

INTERPRETES Josh Hartnett, Ewan McGregor, Tom Sizemore, Eric Bana, William Fichtner, Sam Shepard, Ron Eldard.



Al terminar la película, un cartel señala que en la operación que el film relata murieron 19 soldados norteamericanos y 1.000 ciudadanos somalíes. Esta descripción de la desigualdad de fuerzas y las características genocidas del hecho no deja mucho lugar para un comentario, ya que la película que acabamos de ver escondía esa obvia realidad y no pudimos verla. La adivinamos en cada escena pero la fuerza y la lógica del relato nos llevaron en la dirección contraria. En el film los soldados americanos en Somalia son un grupo de valientes que se enfrentan a un poder irracional que solo pretende destruirlos. Nos preocupan la situación de los soldados y sus vidas. Son como la Comunidad del Anillo atravesando las minas de Moria, como un grupo de personas encerradas en una casa rodeada de muertos vivientes. Sentimos la claustrofobia y nos preguntamos cómo saldrán con vida. Días más tarde vi en The History Channel un documental llamado *The True Story of the Black Hawk Down*. Allí los miembros del ejército que vivieron la misión la describen minuciosamente, y también

aparece Mark Bowden, el autor del libro en el que se basa el film. Es asombroso ver un documental que cuenta con exactitud lo que una semana antes uno vio en una espectacular película bélica. Uno descubre que todos los méritos del guión son en realidad producto de una operación militar verdadera. Una historia increíble y disparatada, pero real y terriblemente sangrienta. Sonido y montaje son entonces los rubros que le dan a la película de Scott un mérito propio. Y claro, la simpatía de los actores, que no se extiende a los verdaderos militares que uno ve en el documental. Allí aparecen, además, muchos somalíes que explican su punto de vista. Ellos casi no aparecen en la ficción y cuando lo hacen es de forma estereotipada. Pero el documental no solo supera a la ficción en ese aspecto, también introduce un pequeño cambio en el número de muertos: se habla de 18 norteamericanos y entre 1.000 y 10.000 somalíes. La "licencia poética" de Scott deja un sabor amargo difícil de olvidar aunque esta sea una aceptable película de género. **Santiago García**

JIMMY NEUTRON*Jimmy Neutron: Boy Genius*

EE.UU., 2001, DIRIGIDA POR John A. Davis, CON VOCES DE Debi Derryberry, Megan Cavanagh y Martin Short.



Esta película de animación digital de Nickelodeon, que compitió por el Oscar con *Shrek* y *Monsters, Inc.*, es la única de la terna que no se inspira en la figura del monstruo simpático. En este caso, el protagonista es un preadolescente *all american* con gran talento para la creación tecnológica. Más apoyada en la aventura que en el gag, si bien no llega al nivel de genialidad de las producciones Pixar, la película tiene más interés que otras rutinarias de Disney como *Llegó el recreo*. Si los pelos parados de Bart Simpson señalan el espíritu punk infantil, el jopo de Jimmy Neutron señala el estilo más relajado y juaguetón del rockabilly, reforzado con un diseño visual inspirado en la década del 50, aunque la banda de sonido también incluye *Blitzkrieg Bop*, de Ramones. Al igual que el cine estadounidense de los cincuenta representaba con mayor complejidad a jóvenes y adolescentes en películas como *Rebelde sin causa* y *Yo era un hombre lobo adolescente*, en *Jimmy Neutron* hay una mirada que no subestima la infancia y otorga mayor independencia a los niños. **Federico Karstulovich**

EL MAJESTIC*The Majestic*

EE.UU., 2001, DIRIGIDA POR Frank Darabont, CON Jim Carrey, Martin Landau, Laurie Holden.

Otra nueva glorificación del pasado americano (los años 50). (¿Alguien recuerda la negrura con la que el policial negro retrataba la época?) Esa idealización va de la mano con la América del campo y el trabajo, un país pacífico y sin contradicciones internas aparentes. No esconde, sin embargo, su probelicismo detrás de la defensa de los valores de la tierra sagrada que vendría a representar ese idilio colectivo llamado Estados Unidos. Una subversión de "La historia del traidor y del héroe" (Borges) pero con pretensiones del Capra de

los 30, con Carrey en el papel de Jimmy Stewart, que es una caricatura del mejor Carrey y genera una sincera lástima. Maniquea y falsa en las opciones ideológicas con las que enfrenta al espectador, el tiro cinéfilo le sale por la culata y cita a *El día que paralizaron la Tierra* (Wise) y *La invasión de los cuerpos transplantados* (Siegel), en flagrante contradicción, evidenciando una esquizofrenia grave, instalada y difundida como certeza. Más confusión, para variar. **Federico Karstulovich**

BESTIA SALVAJE*Sexy Beast*

EE.UU.-GRAN BRETAÑA, 2001, DIRIGIDA POR Jonathan Glazer, CON Ben Kingsley, Ray Winstone y Ian McShane.

El rumor se ha esparcido: lo hizo Guy Ritchie (*Juegos, trampas y dos armas humeantes*), ¿por qué no nosotros? Otro director inglés de videoclips hace su ingreso al cine. Por suerte sin la enorme pretenciosidad y los vicios del primero. *Bestia salvaje* es una obra dual que se debate entre sus manierismos de cámara y montaje al borde del virtuosismo y una trabajada composición del plano fijo y el encuadre, por momentos con alarmante incoherencia estética, como si quisiera contentar a distintos tipos de espectador. Detrás de este experimento queda como producto un *gangster film* con matones de poca monta, que encuentra su mayor interés en el tono terminal y otoñal que emerge de sus imágenes. Con contenidas dosis de violencia y extraños momentos oníricos, consigue sus mejores logros cuando es seca y concisa, anacrónica en su estilo. Los momentos reiterativos y el final con vuelta de tuerca no hacen más que trabajar en contra del tono del film. Ben Kingsley, en la sobreactuación de su vida, hace un papelito adorable. **Federico Karstulovich**

TRAS LINEAS ENEMIGAS*Behind the Enemy Lines*

EE.UU., 2001, DIRIGIDA POR John Moore, CON Owen Wilson y Gene Hackman.

La glorificación del Ejército norteamericano se instala por completo. En comparación con esta película, un film como *Hombres de honor* es inocente y humanista. La guerra es divertida y hasta emocionante. La técnica refuerza esa conclusión y permite un despliegue de producción sin precedentes (perdón, *Pearl Harbor*). Un film que sin vergüenza alguna reclama el aumento del presupuesto militar, mientras de fondo podemos imaginar la patriotería *The Eye of the Tiger*. A su vez, en la avanzada propagandística van limpián-

dose los puntos oscuros de las participaciones estadounidenses en conflictos bélicos recientes, amparándose en el discurso de "garantes de la paz". La música funcional de los bombardeos y la estetización de la guerra vuelve de la peor forma, narrada con precisión y con ansiedad creciente. Otro film que no es más que exhibición de presupuesto y tecnología militar del Ejército actual. La fruitilla del postre es el final, que en su perturbadora conclusión propone que la mejor forma de combatir el tedio y la rutina de las actividades militares en épocas de paz es volver a la guerra, atracción principal para ingresar al Ejército. Revisar el profético capítulo de *Los Simpson* en el que Lisa descubre la propaganda subliminal de la Marina y comparar. Temblar es poco. **Federico Karstulovich**

MI NOMBRE ES SAM*I Am Sam*

EE.UU., 2001, DIRIGIDA POR Jessie Nelson, CON Sean Penn y Michelle Pfeiffer.



El morbo de la Academia de Hollywood se confirma con su debilidad por este engañoso subgénero de películas de débiles mentales. *Mi nombre es Sam* es un catálogo de todos los defectos y más. Es decir: el discurso de la deficiencia mental como paradigma de virtud emocional. Melosos y sensibleros covers de los Beatles en –además– la más lineal y chata utilización de temas musicales en años. Manipuladora a más no poder, encuentra a Sean Penn como vehículo para forzar toda emoción de la manera más espuria, exhibiendo los escasos elementos dramáticos que el film puede contener. Irritante, reiterativa, con bajadas de línea en estado bruto y de una simpleza rayana en el absurdo. Con un ritmo agobiante y reiterativa hasta el hartazgo –sí, hay un juicio y todo–, resulta el peor trabajo de Penn no por incapacidad actoral sino por previsibilidad de recursos. Atención con la expresividad de la nena que hace de hija de Penn, que le pisa los talones a la nena de *Mattilda* y va por la corona. **Federico Karstulovich**

DE UNO A DIEZ

LOS ESTRENOS DEL MES SEGUN LOS CRITICOS

	JORGE BELUNZARAN 3 PUNTOS	GUSTAVO J. CASTAGNA EL AMANTE	DIEGO LERER CLARIN	MARIA NUÑEZ SIN CORTES	MARTIN PEREZ PAGINA 12	MOIRA SOTO FM LA ISLA	MARCELO PANOZZO EL AMANTE	PABLO SCHOLZ CLARIN	SANTIAGO GARCIA EL AMANTE	GUSTAVO NORIEGA EL AMANTE	
APOCALYPSE NOW REDUX	10	10	10	10	10	6	10	10	7	9,2	
LOS EXCENTRICOS TENENBAUM	8	6	10	9	9	10	6	10	10	8,7	
BOLIVIA	9	9	8	8	9	8	9	9	8	8,6	
LA DAMA Y EL DUQUE	10	7	7	8	8	9	6	10	10	8,3	
UN ASUNTO DE MUJERES	9	9	7	7	9	9	7			8,3	
E. T.	9	6	9	7	8	6	8	10	8	7,9	
BESTIA SALVAJE	8	6	8							7,3	
GOSFORD PARK	8		7	9	9		6	3		7,0	
CODIGO DE HONOR	7	7	7			6	8		6	6,8	
EN EL DORMITORIO	9		7	5		8	8	2	7	6,6	
DIA DE ENTRENAMIENTO	6		8	7	7	6	5	8	5	6,5	
DESDE EL INFIERNO	5	6	7	5	6	6	5	7	8	6,1	
AMOR CIEGO	5		7	6	7	5	8	6	4	6,0	
MI NOMBRE ES SAM	5		6	6	6	4	4	7		5,3	
LA CAIDA DEL HALCON NEGRO	5		6			4	6	5		5,2	
NOSTALGIA DEL PASADO	5		4	4		6				4,8	
TODAS LAS AZAFATAS VAN AL CIELO	5		4	5		3	4			4,2	

¡SI!

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

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

QUIERO UNA SUSCRIPCIÓN ANUAL (12 NÚMEROS) Y UN LIBRO GRATIS

TIPO DE SUSCRIPCIÓN

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

REGALO

- LIBRO MARTIN SCORSESE
- LIBRO WIM WENDERS

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

APELLIDO Y NOMBRE

CALLE

NÚMERO

PISO

DPTO.

COD. POSTAL

TELÉFONO

CALLE LATERAL 1

CALLE LATERAL 2

LOCALIDAD

PROVINCIA

PAÍS

Entre paréntesis

La crisis fue enfrentada por los responsables del festival con una única consigna: hacerlo de cualquier manera o desaparecer. Pero, al dejar de lado parámetros de calidad y responsabilidad, se pusieron en evidencia las falencias históricas. **por GUSTAVO NORIEGA**





Se dijo que lo mejor de esta última edición del Festival de Mar del Plata fue simplemente que se haya realizado. Incluso un funcionario comparó su realización con la gesta sanmartiniana. Probablemente, al despojar a la muestra de todo valor que no sea su propia existencia, lo mejor del festival haya sido promover la pregunta de para qué sirve y qué méritos tiene hacerlo contra viento y marea. Los festivales se han consolidado en los últimos años como un circuito alternativo al comercial. Fuera de las reglas del libre mercado, una cantidad importante de espectadores puede ponerse a tono con formas de expresión alternativas, diferentes de las que se pueden conocer semana a semana a través de los estrenos. Los festivales educan al público, pero también a los realizadores, quienes pueden comprobar con sus propios ojos que los límites impuestos a su profesión son tan laxos como uno decida que lo sean. Otros recorridos de los festivales son posibles, como el histórico, con ciclos de revisión de directores o tendencias.

Las películas que se exhiben en los festivales parten de un extraño pie de igualdad. No es la publicidad masiva la que convoca a los espectadores sino la recomendación de los críticos, el boca a boca de espectadores previos, algún premio logrado en otro festival. Al ponerse en juego las películas no según la publicidad sino según la opinión de otras personas, sean ellos amigos, críticos o jurados, la dimensión que se recupera es la del respeto. Reconocer la inteligencia del espectador, tomado como individuo y no como consumidor, es una de las grandes diferencias entre el circuito comercial y el de los festivales.

Lo que se pagó a cambio de tratar de que el Festival de Mar del Plata se hiciera de cualquier forma posible fue perder esa dimensión de respeto. Todo podía suceder en tanto y en cuanto el evento se llevara a cabo. No impor-

taba que lo que estuviera en juego fuera el tiempo y las expectativas de la gente: todos debíamos sentirnos en una emocionante patriada aunque las películas que nos habían prometido se demoraban día tras día, llegando en muchos casos a su cancelación. Es verdad que finalmente se exhibieron muchas de las postergadas pero quedaron amontonadas en el último día, de manera que era imposible asistir a todas las proyecciones.

La excusa de la crisis, seguramente nunca más válida que en esta ocasión, sirvió para justificar la mayoría de las deserciones y demoras. Un aire de irresponsabilidad en el resto de las cosas sugiere que quizá no sea solo esa la explicación a tanta película demorada en la Aduana. Por ejemplo, el catálogo, que nuevamente llegó al festival cuando este ya estaba empezado, era notablemente inútil. No había ningún material informativo interesante ni artículos de opinión que ilustraran acerca de lo que estaba en exhibición. Falaban datos elementales de directores bastante conocidos, como Rose Troche. Esa falta de información no es nada que no se pueda resolver con una conexión de internet que cuesta 20 pesos por mes, con lo cual la excusa de la crisis es algo inadecuada. Hay una falta de compromiso con respecto al catálogo: las autoridades de Mar del Plata siguen considerando que no es una pieza importante. De esa manera, las películas están en ese pie de igualdad que decíamos pero en un escalón inferior, el de la ignorancia.

O tomemos otro ejemplo: el cuidado con que se programó la retrospectiva de Leopoldo Torre Nilsson. Ya se dijo aquí que la dimensión histórica es una posibilidad fundamental de estos eventos. No todos los días el espectador tiene la oportunidad de revisar en su totalidad la obra de un director fundamental. Pues bien, tampoco la tuvo en Mar del Plata. No porque la retrospectiva no fuera completa sino porque los programadores pusieron hasta tres películas –que se exhibían una única vez– en el mismo horario. Por no decir que la mayoría fueron relegadas a una sala que no estaba pensada para exhibir cine. Hay una extraña continuidad entre las gestiones de Mahárbiz y Claudio España al frente del festival. No es solo la escolaridad de los actos de apertura y cierre (con o sin austeri-

dad siguen siendo un momento embarazoso), lo cual es un parecido superficial. Es la atmósfera rencorosa, que hace que tanto ayer como hoy, el máximo responsable haga uso de cada oportunidad para ajustar cuentas, en este caso con Bogdanovich por no venir o los peones de los aeropuertos por perder películas (cita textual del acto inaugural), como con la crítica (en su autocelebratorio artículo de *Clarín* del 1° de abril). Hasta el catálogo tenía expresiones rencorosas hacia otros festivales, algo realmente insólito. Pero en cuanto a las películas, la edición 2001 parecía marcar una diferencia con respecto a los anteriores. Mar del Plata aparecía como el lugar para acceder al cine latinoamericano y europeo –particularmente el francés– que circulaba en el mundo. La programación de este año perdió un poco ese perfil: lo más llamativo eran las nuevas realizaciones de un puñado de directores consagrados más la esperanza de encontrar algún nombre para descubrir. A modo de balance podemos decir que solo vimos una serie de películas antes de su estreno comercial y no pudimos descubrir a casi nadie. Con espíritu cansino y juguetón, los críticos que asistimos a Mar del Plata renunciamos a la demanda y disfrutamos de la calidez de los marplatenses, de los buenos modos de la gente de prensa y de las esporádicas películas que se proyectaban en tiempo y forma. Pero lo mejor que le puede pasar al Festival de Mar del Plata no es que se haga de cualquier manera sino que se lo piense en serio, elevando los estándares de calidad y con una idea de responsabilidad y respeto que este año estuvieron ausentes. ■

La violencia está en nosotros

El famoso documental de 1971 de los hermanos Maysles que registra el asesinato de un asistente al recital de los Rolling Stones en Altamont, se presentó en Mar del Plata en su nueva versión remasterizada. **por GUSTAVO NORIEGA**



El 6 de diciembre de 1969, unos escasos meses después de los famosos tres días de paz y amor celebrados en Woodstock, los Rolling Stones dieron un concierto gratuito en Altamont, San Francisco, como parte de su gira por Estados Unidos. Superando todas las previsiones, concurrieron medio millón de personas que desbordaron el lugar. La seguridad había sido encargada a los Hell's Angels, una violenta banda de motociclistas de San Francisco. A diferencia del de Woodstock, el concierto estuvo plagado de incidentes que culminaron en el asesinato a cuchillazos de Meredith Hunter —un espectador negro de 18 años que portaba un revólver— por parte de uno de los Angels. El asesinato, producido a escasos metros de donde cantaba Mick Jagger, está registrado en la película *Gimme Shelter*, dirigida por los hermanos David y Albert Maysles y Charlotte Zwerin.

Mucho más allá del registro periodístico de un hecho violento, la película —que se presentó en Mar del Plata en su nueva edición, remasterizada y con algunas pocas imágenes que habían quedado fuera del corte final en 1971— es un retrato notable del fin de una era. La aparición de la violencia en plena cultura hippie, desbaratando la imagen idílica del Flower Power, fue seguramente un proceso y no un acontecimiento repentino y puntual. Hay un millón de teorías conspirativas que indican que la aparición de un ácido lisérgico barato en la Costa Oeste de Estados Unidos en aquella época fue una maniobra casi militar del gobierno de ese país (o de alguna de sus infinitas agencias secretas) para disolver un movimiento fresco, contestatario y con una enorme vitalidad. Lo cierto es que, simbólicamente, uno puede precisar el fin de esa era en el preciso momento en que el enorme cuchillo del Hell's Angel penetra en el cuello de Meredith Hunter.

EL AMANTE CINE

IV Buenos Aires
Festival Internacional de
Cine Independiente

Instrucciones de uso



GUIA DEL
FESTIVAL



18 AL 28 DE ABRIL
DE 2002



DISTRIBUCION
GRATUITA



- 2 EDITORIAL
Para Jacques y Simon
(o cómo salvar un festival)
- 4 CARTA DEL DIRECTOR
Son de diez
- 5 TARDE O TEMPRANO
Antes de que sea demasiado...
- 6 COMPETENCIA OFICIAL
Temporada de tapados
- 7 MANOEL DE OLIVEIRA
Un milagro biológico
- 8 RAUL PERRONE
Siete pal' Perro
- 9 PANORAMA
Paisajes eclécticos
GLOBALIZACION Y BARBARIE
La resistencia
- 10 ALEXANDER SOKUROV
Solitario e intransigente
ROBERT KRAMER
El homenaje
- 11 KIM KI-DUK Y MIIKE TAKASHI
2 x 3 = Oriente
- 12 HUGO SANTIAGO
Un cineasta del secreto
AVI MOGRABI
La sorpresa
- 13 LO NUEVO DE LO NUEVO
Nacionales 0 km
- 14 HOU HSIAO-HSIEN
Cuando sobran las palabras
PEDRO COSTA
El rigor
- 15 PASADO Y PRESENTE
La historia recomenzada

STAFF

EDITORIAL

Directores

Eduardo Antin (Quintín)
Flavia de la Fuente
Gustavo Noriega

Asesora periodística

Claudia Acuña

Consejo de redacción

Los arriba mencionados y Gustavo J. Castagna

Edición de la guía

Marcelo Panozzo

Colaboraron

Jorge García
Javier Porta Fouz
Diego Brodersen
Diego Trerotola
David Oubiña
Peggy Chiao

Diseño gráfico

Lucas D'Amore

Colaboración en diseño

Hernán de la Fuente

Corrección

Gabriela Ventureira

Correspondencia a

Esmeralda 779 6º A (1007)
Buenos Aires, Argentina
Teléfonos (54 11) 4326-4471 / 4326-5090
Fax (54 11) 4322-7518
E-mail amantecine@interlink.com.ar
En Internet <http://www.elamante.com>

El Amante es propiedad de **Ediciones Tatanka SA.**

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

Preimpresión, impresión digital e imprenta

Latin Gráfica.
Rocamora 4161. Tel 4867-4777

Para Jacques y Simon

Esta es una historia que merece ser contada: quiénes son estas dos personas y cómo salvaron el Festival. **por Flavia de la Fuente**

Hay experiencias únicas en la vida y esta fue una de ellas. Todo comenzó en el Festival de Rotterdam, que siempre estuvo íntimamente ligado al de Buenos Aires, y al que este año pudimos asistir gracias a la enorme generosidad de nuestra amiga Ilse Hughan. En esa época, el dólar estaba todavía a 2 pesos. Los holandeses nos recibieron con los brazos abiertos, con una hospitalidad notable, y se ocuparon de cubrir todos los gastos de los argentinos presentes en el festival. Así que, liberados de la tediosa preocupación por la subsistencia, nos pudimos dedicar a trabajar a conciencia. El mayor problema que debíamos resolver para poder llevar a cabo esta edición del Bafici era el pago de los *screening fees* (derechos de proyección), respecto de los cuales había dos problemas: 1) las tarifas en dólares y 2) la imposibilidad de girar divisas al exterior. O sea, que Q y yo nos teníamos que reunir con los distribuidores 1) para pedirles rebajas drásticas por lo dramático de la situación económica argentina y 2) para que, en el caso de acordar un precio, nos tuvieran paciencia con el pago porque no teníamos ni idea del mecanismo que se podía utilizar. Una situación un tanto incómoda y, por otra parte, incomprendible para los vendedores que, por más arte que ofrezcan, no dejan de ser comerciantes. Con nuestro trabajo cosechamos muchos empates, una derrota (una empresa se negó a darnos cualquiera de sus películas y eran de las buenas) y una victoria moral. Una tarde hablamos con Baumí, el alemán que dirige la empresa Pandora, y nos dijo: "Esto es muy simple. Le piden 10.000 dólares a cada festival grande del mundo como gesto de solidaridad con Argentina y ya está. Juntan como 200.000 dólares. Es muy fácil. Nadie va a decir que no". Lo miramos emocionados por la ingenuidad de su idea. A ese hombre el mundo le parece un lugar mucho más humano de lo que realmente es. Les contamos a muchos conocidos lo propuesto por Baumí y no cosechamos más

que carcajadas. Así que la idea quedó en el olvido. Se acercaba el final del festival cuando Simon Field, el director del evento, nos citó para almorzar el último día. El Tigre de Rotterdam, así lo llamo con cariño, nos propuso entre bocados de dim-sum que pensáramos juntos cómo Rotterdam podía ayudar a Buenos Aires. Nosotros dos, emocionados por la bondad de Simon, nos quedamos paralizados y le devolvimos la pregunta, o sea, cómo pensaba él que nos podía ayudar. Simon sugirió hacer una muestra de la Fundación Hubert Bals totalmente subvencionada por ellos: iban a traer unos cuantos films, a los directores, pagar el subtítulo, la carga de películas, etc., etc. Fenómeno. El almuerzo opíparo y la amistad que nos demostró Mr. Field nos hicieron volver felices a nuestro deprimido país. Pero las cosas se fueron complicando. Con el dólar a los valores que fue subiendo todo se hacía imposible. Pero, cuando todo parecía perdido, apareció en acción el héroe francés Jacques Gerber, que había venido a Buenos Aires a buscar películas para la Quincena de los Realizadores de Cannes. Le contamos a Jacques que con los 15.000 pesos de presupuesto para derechos de proyección teníamos que pagar 15.000 dólares. Que el transporte internacional de películas había aumentado en idéntica proporción. Que no teníamos ni un peso para el viaje de los invitados. El francés prestó atención y tuvo la misma idea que el alemán ingenuo. Hay que lanzar un pedido de ayuda internacional para salvar al festival de Buenos Aires, pero no lo pueden hacer ustedes, lo tiene que hacer la Quincena de los Realizadores de Cannes. Así que el muy demente se dedicó a escribir un manifiesto de solidaridad y comunicados de prensa que salieron en *Le Monde*, *Libération*, *L'Humanité*, *Variety*, *Screen*, etc. Y, además, lo llamó a nuestro amigo Simon Field, a quien le dijo: "Viejo, esta gente no necesita una muestra de Hubert Bals. Los 15.000 euros que vos pensabas gastar se los

>

De punta a punta: las cuarenta imperdibles

SILENCE... ON TOURNE
Youssef Chahine, Egipto/Francia, 102'

JUEVES 18, 20.30 HS.
Hoyts 8

TROUBLE EVERY DAY
Claire Denis, Francia/Alemania/Japón, 100'

VIERNES 19, 12 HS.
Cosmos

Un musical egipcio. No, pero no de esos que están pensando, esos que se hacen en una semana para el mercado interno. Nada que ver. Esta es una comedia musical del valoradísimo y poco conocido en Argentina Youssef Chahine.

Imaginen una película con canibalismo, misterio, sexo y violencia, más un toque de Béatrice Dalle y otro de Vincent Gallo. ¿Listo? Error. Nadie puede imaginar los efectos del cóctel que la gran Claire Denis preparó con esos ingredientes.

CARTA DEL (DOBLE) DIRECTOR

Son de diez

En exclusiva para *El Amante*, el director del Festival (oops... y de *El Amante*) entrega su lista de películas favoritas y un sincero elogio del menú Bafici completo. **por Quintín**

Comienzo por una anécdota que no viene al caso. Durante la breve presidencia de Rodríguez Saá, me encontraba haciendo zapping cuando veo aparecer en la pantalla a un señor Expósito que conduce un programa de cable. El hombre acababa de ser nombrado presidente del Banco de la Nación y cerraba su programa diciendo algo así como: "Me despido de este programa, ya que a partir de ahora dejaré de ser entrevistador para ser entrevistado". No pudo ser. Expósito no dio ninguna entrevista porque lo echaron a las 8 de la mañana del día siguiente. Pero de todos modos, me puse a pensar en ese pasaje al otro lado del mostrador. Desde que dirijo el Festival de Cine Independiente me han hecho unos pocos reportajes pero, además, he tenido que escribir varias introducciones, lo que es una especie de entrevista a mí mismo: en ambos casos se trata de presentar el festival, lo que viene a ser algo parecido a venderlo, un poco como los pregoneros que fatigan los medios de transporte ofreciendo, como si esto fuera poco, otra sección de películas, otra retrospectiva, otro director que el público merece conocer. Por más entusiasmo que me provoque la programación, esta actividad tiene algo cansador, sobre todo porque su propia naturaleza impide hacer distinciones: toda la mercadería debe tener la misma calidad, y cualquier elogio para un film resulta una especie de ofensa para los que no son nombrados. Los periodistas que me han entrevistado suelen ser prudentes como los clientes de un restaurante a la hora de pedirle una recomendación al mozo, temiendo que este les responda que todo el menú es excelente, aunque sepa que las milanesas son de la semana pasada. Y yo mismo me adapto dócilmente a estas reglas, en parte porque el establecimiento tiene una reputación que hay que cuidar y también porque no me mo-



lestaría ingerir cualquiera de los platos de la carta aunque tenga mis preferidos. Pero, al mismo tiempo, escribir para *El Amante* implicó desde siempre un rechazo por las solemnidades y un cierto afán transgresor del que felizmente la revista no se ha librado. Es por eso que a continuación viene una lista de mis diez películas favoritas entre las que se exhibirán en la cuarta edición del Festival de Buenos Aires. Esto no implica que sean las mejores, ni siquiera que las considere tales. Pero son las que más me hacen sentir orgulloso de la muestra, cada una por razones diferentes. Última aclaración: no vi todos los films, aunque sí la mayoría. En especial, estoy en deuda con buena parte del material que se exhibe en las retrospectivas, con el que trataré de ponerme al día antes de que comience el festival. Aquí van las películas:

- *A Place on Earth*. El film más genial o más loco de la competencia con un director ídem, que bien podría ser el nieto de Dostoievski.
- *Mirror Image*. Última generación taiwanesa. Una elegancia, un ritmo y un misterio inusuales en un debutante. Pura contemporaneidad.
- *La nuit du coup d'état*. Documental úni-

- co, al que premiamos en un jurado en Marsella. Por primera vez, la Historia en primera persona.
- *Vou para casa*. Obra maestra evidente. El genio de Oliveira en su forma más perfecta, más depurada.
- *What Time Is It There?* Obra maestra menos evidente. Tsai Ming-liang logró convertirse en un cineasta zen, que transita con fluidez entre el humor y el dolor.
- *Amour d'enfance*. Caumon vive en el campo. Un día estaba en un festival y le dijeron que el ministro de Cultura quería conocerlo. Se negó, pero aceptó hablar con el ministro de Agricultura. Su película es finísima.
- *Balnearios*. La película argentina más original del año (y hay varias candidatas). Llinás tiene ideas propias sobre el cine, la literatura y el mundo. Seguramente todas equivocadas, pero qué más da.
- *Happy Birthday, Mr. Mograbi*. El Moretti israelí demuestra ser mucho más lúcido y más comprometido políticamente que su colega italiano.
- *Operai, contadini*. La película más difícil del festival. Los que logren verla entera tienen un triple premio: entrar en éxtasis, comprender por qué los Straub son geniales y el carnet de cinéfilo duro.
- *A Huey P. Newton Story*. Un personaje desconocido y un actor y dramaturgo extraordinario, miembro además del jurado. Sorpresa total.

Esas son. De todos modos, sé por experiencia que las recomendaciones valen de poco. Y termino con otra anécdota, esta más pertinente. Cuando trabajaba en un semanario, los otros periodistas me pedían el viernes que les aconsejara qué ver el fin de semana. El lunes me esperaban en la puerta para pegarme.

A CITY OF SADNESS

Hou Hsiao-hsien, Taiwán, 158'

VIERNES 19, 16.30 HS.

Hoyts 11

THE OLD PLACE (+ ELEGY OF A VOYAGE)

Jean-Luc Godard/Anne Marie Miéville, Francia, 94'

VIERNES 19, 19.30 HS.

Lugones

LEGEND OF LEIGH BOWERY (+ A SKIN TOO FEW)

Charles Atlas, Francia, 108'

VIERNES 19, 23.15 HS.

Hoyts 8

La película que catapultó a Hou a Occidente. Dejando de lado ese lugar común para pasar inmediatamente a otro, esta es una apasionante saga familiar y política en la que cada plano lleva la marca compositiva de HHH.

Realizados a pedido de dos Museos (el MoMA y el Boijmans Van Beuningen), estos films giran sobre las artes plásticas y la representación y forman un programa de pesos pesados: primero, Godard-Miéville; después, Sokurov.

Doble programa centrado en personajes únicos: en un rincón, Leigh Bowery, terrorista fashion y performer killer; en el otro, el dueño del repertorio más melancólico y delicado de la historia del pop/folk, un señor llamado Nick Drake.

TARDE O TEMPRANO

Antes de que sea demasiado tarde

Este es el Bafici con menos "preestrenos". Es decir, muy pocos films de la programación están comprados para su posterior distribución. Seguramente no me equivoque al decir que poco se comprará (aunque ojalá me equivoque, y mucho). Pero nada de la sección *Tarde o temprano* –afortunadamente, cada vez más lejos de la segmentación trasnochada– tiene asegurado su futuro en las salas argentinas. Es cierto que algunas de las 9 películas de este segmento son rarezas raramente estrenables, pero

también hay otras que, con una buena comercialización, podrían aspirar a dar ganancia. La acción ultrapop de *Fulltime Killer* (del nunca estrenado en Argentina, más allá del Bafici pasado, Johnny To + Wai Kai Fai) podría ser uno de los mejores y más viables estrenos de cualquier temporada. La sangrienta *Nonhosonno* podría convertirse en la vuelta del maestro Dario Argento a las salas argentinas. Y, en un mundo cinematográfico ideal y abierto, la también sangrienta y muy negra *Suicide Club* podría re-

petir su performance japonesa. Hay un trío un poco más "marginal", constituido por una suerte de *Robocop* femenino trash, *Teenage Hooker Became Killing Machine*, un ensayo genérico anti-misoginia, *Strike a Light*, y la provocación de *The Legend of Leigh Bowery* (firmada por... ¡Charles Atlas!). Completa la sección un delicioso y ecléctico tríptico musical, casi una subsección, con Nick Drake (*A Skin Too Few...*), DJs (*Scratch*), y el folk americano y Harry Smith (*American Magus*). **JPF**


UNIVERSIDAD DEL CINE

**Adhesión de la educación cinematográfica
 al Festival de Cine Independiente de Buenos Aires**

www.ucine.edu.ar

OUVRIÈRES DU MONDE (+ SUITS AND SAVAGES)

Marie-France Collard, Bélgica, 91'

SABADO 20, 14.30 HS.

Lugones

IL MIO VIAGGIO IN ITALIA

Martin Scorsese, Estados Unidos/Italia, 245'

SABADO 20, 18.15 HS.

Lorca

MILLENNIUM MAMBO

Hou Hsiao-hsien, Taiwán, 105'

SABADO 20, 22.15 HS.

Hoyts 11

En todo el mundo Levi's explota a sus obreras, aunque con distintas modalidades, algunas rayanas en la esclavitud. Y *Suits and Savages* se ocupa de cómo el Banco Mundial destruye la fauna salvaje con el pretexto de preservarla.

Mezcla entre *Italoamerican* y su documental sobre el cine de EE.UU., Scorsese da una clase magistral sobre la historia del cine italiano, que va desde Pastrone hasta Antonioni, pero focaliza en los principales exponentes del neorealismo.

La última película del taiwanés es la más hipnótica. La vida de tres personajes en su deriva amorosa y existencial reducida a parpadeos, luces y colores hasta alcanzar una dimensión de misterio y al mismo tiempo de verdad inusuales.

COMPETENCIA OFICIAL LARGOMETRAJES

Temporada de tapados



CAMEL(S)

Aquí va un elogio en primera persona a los films competidores y un picoteo por sus temas. Y una advertencia: cualquiera puede ganar.

La competencia oficial del Bafici 2002 es extraordinaria. Este juicio, que bien puede ser interpretado como autobombo, merece tres aclaraciones: a) es autobombo; b) quizá no sea yo la persona más indicada para decir semejante cosa, tomando en cuenta que además de escribir en *El Amante* soy programador del Festival, pero al menos en este caso prefiero la honestidad brutal a una mesura que necesariamente será desleal; c) de los sentidos que suelen dársele a la palabra "extraordinario", hay uno que sirve y otro que no. Los films de este grupo pueden o no ser mayores o mejores que los films "ordinarios", pero lo que es seguro es que están fuera de las reglas generales. Buscamos estas películas en muchos festivales, yendo casi a contramano de las masas cinéfilas. De una manera extraña, esto solo conspiró contra mi ansiedad: era necesario asumir que la de

Tsai Ming-liang o "la de Lynch" ya las iba a ver en otro momento, para así seguir un rastro impreciso, hecho más que nada de rumores y de palpitos, hacia esas primeras y segundas películas que la mayoría solía tener como segunda o tercera opción. Después de eso, todo fue ganancia: no solo vi las películas en situaciones sociales a la medida de mis fobias (sin empujones), sino que los hallazgos se parecían cada vez más a conquistas. Ingreseemos a este mundo por el sur, por las películas argentinas en competencia: *Un día de suerte*, dirigida por Sandra Gugliotta, es una postal de una Buenos Aires política y doméstica a la vez, con protestas callejeras, amores porros y viaje a Italia incluidos; *Tan de repente* relea a su gusto *La prueba* de César Aira, y logra una road-movie de muchachas punk en la que ningún elemento hace ruido a falsedad o cálculo. *Anyang Orphan* es una

mirada urbana y contemporánea de la vida en una ciudad china, con las contradicciones y las tensiones que esto implica, lo que da como resultado un retrato árido, conmovedor y riguroso. Y *La mujer de mi vida* es el título con el que se conocerá aquí *Mariage tardif*, una comedia trágica que tienta límites genéricos con gracia, inteligencia y humanidad. *Marfa sii banii* es una road-movie rumana en la que un encargo por lo menos sospechoso arroja a tres jóvenes a la ruta del misterio y el conocimiento, o de cómo el lado oscuro de una sociedad puede aparecer en casi cualquier recodo del camino. *Kwik Stop* es también una road movie y proviene del cine independiente de EE.UU., pero para ambos mundos es un artefacto raro: primero, porque los protagonistas recorren en su coche muy pocos kilómetros, segundo porque es una de las películas más libres, menos atada a lugares comunes que el indie USA haya entregado en mucho tiempo. También hay dos muy buenas películas italianas en competencia y las dos son napolitanas: *L'uomo in più*, de Paolo Sorrentino, y *Tornando a casa*, de Vincenzo Marra. Brasil entra a concurso de la mano de la exigente *Lavoura Arcaica*, Alemania hace lo propio con *Bungalow* y de Australia llega *The Bank*. De la francesa *Amour d'enfance* y de la rusa *A Place on Earth* ya habla Quintín en su carta de aquí al lado. Desde Singapur llega *Chicken Rice War*, debida a un director de raro apelativo (¿CheeK?). Es un encanto de película que continúa el trabajo que Baz Luhrmann dejó a medio hacer con *Romeo y Julieta*, agregando altas dosis de humor y actitud. Sea lo que sea esto último, también hace su aparición en *The Mars Canon*, una historia de amor a la japonesa en la que un simple cuento de pareja-trampa deviene estudio sobre la inquietud en las relaciones amorosas. Finalmente, la pareja es el tema de *Camel(s)*, virtuoso film coreano que retrata la relación entre un hombre y una mujer de cuarenta y tantos a través de diálogos livianos y de silencios muy pesados. **MP**

R-XMAS
Abel Ferrara, Estados Unidos/Francia, 83'
SABADO 20, 01.15 HS.
Hoyts 11

CIUDAD DE MARIA
Enrique Bellande, Argentina, 87'
DOMINGO 21, 14.00 HS.
Hoyts 7

EXPLODING CINEMA
Varios directores
MULTIPLES HORARIOS
(Programas I a V)

Un cuento de Navidad a cargo del director menos previsible para semejante tarea. Claro que el sello de la casa no está ausente: traficantes de drogas, gángsters, policías corruptos son los protagonistas de este cuento raramente amable.

Del hierro a la fe. O de cómo la ciudad de San Nicolás mutó, merced a visiones de una vecina, de unidad metalúrgica a centro de peregrinación. Filmada con gran elegancia, se mantiene a una distancia justa de un material imposible.

Al cierre de esta edición no estaban definidos los títulos de esta sección, cedida por el Festival de Rotterdam. Pero prepárense, porque de Björk a Spike Jonze, pasando por los Traktor, todo video-clip que merezca ser visto va a parar a EC 2002.

MANOEL DE OLIVEIRA

Un milagro biológico

El caso del portugués Manoel de Oliveira es único dentro de la historia del cine. Nacido en Porto en 1908 y con una carrera desarrollada a lo largo de más de siete décadas (su primer film data de 1931), a partir de los años setenta, y ya sexagenario el realizador, su filmografía se ha hecho cada vez más prolífica sin que se diluya la calidad de las películas, hasta llegar al milagro biológico de que las tres obras presentadas en el festival hayan sido rodadas cuando Oliveira superó los 90 años. Su primer título importante es *Aniki-Bó*

(1942), que en su momento fue rechazada por la crítica, aunque hoy se la reconoce como una obra precursora del neorealismo y no faltan quienes la comparan con las películas de Jean Vigo. Pero es recién con *O pasado e o presente* (1971) que su nombre comienza a trascender a nivel internacional y a lograr el reconocimiento de la crítica. Sus films se caracterizan por una oscilación constante entre adaptaciones de obras teatrales de una fidelidad absoluta –literalmente palabra por palabra–, versiones muy libres de relatos clásicos

como *Vale Abrao* (1993), inspirado en *Madame Bovary* de Flaubert, y *A carta* (1999), traslación a nuestros días de *La princesa de Clèves*, y relatos de tintes autobiográficos. Esta última característica se puede apreciar en uno de los tres films a exhibirse, *Porto de minha infância*, un lírico retrato de su ciudad natal a principios de siglo. En cuanto a los otros dos, *Vou para casa* es una melancólica reflexión, no exenta de optimismo, sobre la vejez, y *Palavra e utopia* es un relato de época de jocundo humor y sorprendente frescura. **JG**

**"UNA SOLA PELICULA, SIEMPRE QUE SEA BUENA,
ALCANZA PARA QUE UN FESTIVAL ENCUENTRE SU JUSTIFICACION"**
Eduard Waintrop - Liberation

"MARAVILLOSA! PERFECTA!"
Luciano Trigo - O Globo

**MEJOR
CONTRIBUCION ARTISTICA**
Festival de MONTREAL

★
**PREMIO ESPECIAL
DEL JURADO**
Festival de BIARRITZ

★
**PREMIO ESPECIAL DEL JURADO
MEJOR ACTOR
MEJOR FOTOGRAFIA
MEJOR MUSICA ORIGINAL**
Festival de LA HABANA

★
**MEJOR DIRECTOR
MEJOR FOTOGRAFIA
MEJOR MUSICA ORIGINAL**
Festival de CARTAGENA

★
**MEJOR PELICULA
MEJOR ACTOR
MEJOR FOTOGRAFIA
MEJOR MUSICA ORIGINAL
MEJOR ACTRIZ DE REPARTO
MEJOR ACTOR DE REPARTO
PREMIO UNICEF**
Festival de BRASILIA

SELTON MELLO - SIMONE SPOLADORE - RAUL CORTEZ

**A la
Izquierda
del Padre**

*Un Film de Luiz Fernando Carvalho
Basado en la novela de Raduan Nassar: "LAVOUR ARCAICA"*

ESTRENO 2 DE MAYO • VILLAGE RECOLETA - GALERIAS PACIFICO

3AP ARGENTINA

EL AMANTE CINE

7

EN CONSTRUCCION

José Luis Guerin, España, 130'

DOMINGO 21, 20.15 HS.

Lorca

Sin ceder en el rigor formal, omnipresente en sus películas previas, Guerin le agrega a su film una calidez y un humor entrañables, que lo emparentan –más allá de los elementos personales– con el cine de Roberto Rossellini.

HAPPY BIRTHDAY, MR. MOGRABI

Avi Mograbi, Israel/Francia, 77'

LUNES 22, 16.15 HS.

Cosmos

La vida del personaje Mograbi, interpretado por Avi Mograbi, no transcurre con felicidad. La causa es el Estado de Israel, que celebra también su cumpleaños complacido por la vocación militarista y discriminatoria de su política.

LE PROFIT ET RIEN D'AUTRE (+ PUNCTURED WOUNDS) Raoul Peck, Francia/Haití, 72'

LUNES 22, 19.30 HS.

Hoyts 7

Junto al corto *Punctured Wounds*, en el que John Gianvito mira fijo al 11 de septiembre, se podrá ver el film en el que Peck se anima a afirmar que en aquello de combatir al capital no es lo mismo estar perdiendo que darse por vencido.

RAUL PERRONE

Siete pal' Perro



PELUCA Y MARISITA

En 1994, Raúl Perrone realizó en video *Labios de churrasco*, que luego se convirtió en la primera parte de una trilogía seguida de *Graciadió* (1997) y *Cinco pal' peso* (1998). La ciudad de Ituzaingó en blanco y negro fue el escenario excluyente donde Perrone desarrolló su visión de la juventud de los noventa, que hasta ese momento estaba exiliada del cine argentino. Al mismo tiempo que demostraba que se podían hacer películas fuera de los estándares que vieron al cine nacional, Perrone fue pionero

en el retrato de una sensibilidad relacionada con la expansión cultural del rock argentino. Convertido en un realizador prolífico, con sus películas aún inéditas –*Zapada, La felicidad (un día de campo)* y *Peluca y Marisita*–, confirmó que puede ir por diferentes caminos y formatos sin abandonar su sello personal. La retrospectiva se completa con *Late un corazón*, su última película que compite en la sección *Lo nuevo de lo nuevo*. El Perro ladra, muerde y sigue latiendo. **DT**

CINE OJO
presenta

en el IV FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE
INDEPENDIENTE DE BUENOS AIRES

Work in Progress
(HOYTS 7 - Viernes 26 - 10,30 hs)
Murgas y Murgueros
Pedro Fernandez Mouján

Documental I
Albertina Carri

Cine Argentino: lo nuevo de lo nuevo
H.I.J.O.S. el alma en dos
Carmen Guarini - Marcelo Céspedes

Por la vuelta
Cristian Pauls

La televisión y yo
Andrés Di Tella

Globalización y Barbarie
Nuestros amigos de la Banca
Peter Chappell

Directores en Foco
Route One
Cité de la Plaine
Robert Kramer

Spiritual Voices
Elegy of Voyage
A Humble Life
Alexander Sokurov



CINE OJO - Lavalle 1619 3E - (5411) 4373 8208 - cineojo@interlink.com.ar

***CORPUS CALLOSUM**

Michael Snow, Canadá, 82'

MIÉRCOLES 24, 13.15 HS.

Hoyts 7

JUNG (WAR) IN THE LAND OF THE MUJAHEDDIN

Lazzaretti/Vendemmiati, Italia/Afganistán, 114'

MARTES 23, 16.45 HS.

Cosmos

DIGITAL SHORT FILMS

Tsai Ming-liang/Jia Zhang-ke/John Akomfrah, 96'

MARTES 23, 16.45 HS.

Hoyts 8

Ultimo largometraje del realizador experimental Michael Snow, desconocido en Argentina, que revolucionó el cine underground. Como muchas de sus películas, ésta gira alrededor de las posibilidades expresivas de los movimientos de cámara.

Documental sobre Afganistán, con un montaje a la Oliver Stone y tomas desde ángulos típicos de films de acción. Un médico y un periodista italiano sienten el país y sus dramas como propios. Una descripción terrible y con ritmo infernal.

El director ganador del festival pasado con *Platform* realiza el corto más duro de la historia del cine chino (no vimos tantos cortos chinos, pero igual es cierto). El menú incluye también a Tsai para ofrecer la yapa de su largo magistral.

PANORAMA

Paisajes eclécticos



MIRROR IMAGE

Un mapa del cine mundial donde se cruzan ficciones y documentales para brindar al espectador la posibilidad de encontrarse con películas sorprendentes e innovadoras.

Con el propósito de ampliar la visión del público, esta sección se diferencia de las otras por la inexistencia de un eje temático o estilístico que englobe las películas. Esta diversidad propone una búsqueda de nuevos horizontes expresivos y encarna más de cerca el enfoque innovador del festival. A partir de un montaje de cineastas consagrados, jóvenes debutantes, distintas nacionalidades, formatos, géneros y estilos, el único límite para la programación es garantizar la posibilidad de que el espectador se enfrente con una multiplicidad de creaciones audiovisuales y pueda reflexionar sobre las variadas tendencias del cine actual. Así, pueden convivir *Îles flottantes* (comedia dramática holandesa de mujeres), *O Invasor* (película brasileña de Beto Brant ganadora en Sundance) y *Like Father*, el último trabajo de Amber Films, grupo británico de creación colectiva fundado en 1969 que realiza sus ficciones a partir de experiencias con la clase trabajadora.

Francia es el país con mayor presencia en la sección, y abre el festival con *El empleo del tiempo*, que marca el regreso de Laurent Cantet. Además se destacan *Sauvage innocence*, filmada en melancólico blanco y negro por el poco revisado Philippe Garrel, y *Trouble Every Day*, donde Claire Denis crea extraños climas visuales y narrativos. Además de la exhibición de su última película, Jean-Luc Godard está presente con *The Old Place*, una producción en video dirigida junto con su esposa, Anne-Marie Miéville, quien introdujo el lenguaje videográfico en el cine de JLG. En la línea que marca nuevos rumbos de la imagen digital, se presenta una compilación de cortos, *Digital Shorts Films*, dirigidos por Jia Zhang-ke, John Akomfrah y Tsai Ming-liang, de quien también se exhibe su último largo *What Time Is It There?*, donde este poeta taiwanés de la alienación enfoca su mirada hacia la ciudad de París.

Otro recorrido de la sección son los documentales, entre los que se encuentra *Domestic Violence*, del maestro del género Frederick Wiseman. Una verdadera curiosidad es *Castings*, donde Emmanuel Finkiel retrata el proceso de la búsqueda de actores que realizó para *Voyages*. Esta película se exhibe junto a su ópera prima *Madame Jacques sur la Croisette*.

A partir de la óptima recepción del festival anterior, vuelve a estar presente el cine coreano, representado por los realizadores debutantes Song Il-Gon (*Flower Island*) y Jeong Jae-eun (*Take Care of My Cat*). Rarezas como la divertida sátira al comunismo de la albanesa *Slogans*, se cruzan con las últimas películas de Richard Linklater, Todd Solondz, Larry Clark y Werner Herzog.

En los miles de recorridos que posibilitan las más de 30 películas de esta sección, se pueden conjugar las pasiones, las ideas y hasta los caprichos que no están contemplados en los estrenos que pueblan las carterías de todas las semanas. **DT**

GLOBALIZACION Y BARBARIE

La resistencia



STARTUP.COM

El nuevo siglo nos encontró, paradoja universal, desunidos y globalizados. Ante un nuevo escenario internacional donde las reglas de juego parecen cambiar a toda hora –siempre para peor, con pocos “ganadores” y millones de “perdedores”–, esta nueva sección, *Globalización y barbarie*, intenta dar cuenta de algunos aspectos de este extraño planeta donde nos ha tocado existir, un mundo de marcas e imágenes huecas, de dolores indecibles, de grandes y pequeñas batallas. En ese mundo conviven el meteórico ascenso y caída de una *puntocom* nacida en el seno de la comunidad del silicio informático y la centenaria lucha de las obreras textiles por obtener mejores condiciones laborales; la oposición –a veces silenciosa, en otros momentos explosiva– de un grupo de vecinos y comerciantes ante la avasallante presencia de un gigante del “supermercado”; los hipócritas y contraproducentes intentos de ayuda del Primer Mundo a los países subdesarrollados; la imagen –imposible de predecir– de las torres del poder económico cayendo ante los ojos azorados de los televidentes de todo el mundo. Es ese mundo el que algunos cineastas intentan descifrar, comprender al menos en una ínfima parte. En *Globalización y barbarie* la pantalla se aleja del glamour para penetrar en la superficie de un presente complejo e infinitamente injusto, y ofrecer quizás algunas pistas que activen una resistencia verdaderamente activa. **DB**

THE PLANET

Pablo Rodríguez Jáuregui y otros, Argentina, 55'

MARTES 23, 23.45 HS.

Hoyts 8

Un disco de Fernando Kabusacki es la excusa para un despliegue de talento de los historietistas y dibujantes. Hay mucho rosarino y mucha variedad en esta película singular, en la que el cine cobija distintas manifestaciones del arte.

CONJUGATION

Emily Tang, China/Hong Kong, 97'

MIÉRCOLES 24, 14.00 HS.

Cosmos

China. Luego de la masacre de la plaza Tiananmen. Una pareja joven y sus amistades tratan de sobrevivir afectivamente al desmembramiento del grupo. Emoción construida de a poquito y de a detalles, de esas que se vuelven inolvidables.

MATANZA

Delgado/Menéndez/Battle, Argentina, 73'

MIÉRCOLES 24, 18.15 HS.

Lorca

Documental que siguió durante años a la Corriente Clasista y Combativa que reúne a los desocupados de La Matanza. De las protestas a los piquetes, se destaca el interesante punto de vista sobre el lugar de la mujer en las luchas sociales.

ALEXANDER SOKUROV

Solitario e intransigente



SPIRITUAL VOICES

El notable director ruso llega a Buenos Aires en varios tamaños: una de sus películas dura menos de 50 minutos y otra más de cinco horas.

La imagen del cine ruso en nuestro país oscila entre las superproducciones épicas –tendientes a resaltar el heroísmo del ejército ruso en la Segunda Guerra como frente de contención al avance nazi– y los films intimistas, protagonizados por personajes “positivos” luchando a brazo partido por el bien colectivo y el desarrollo de la sociedad, todos films encuadrados dentro de lo que se llamó “realismo socialista”, un cine –más allá de algunas excepciones– notablemente maniqueo y carente de matices. Dentro de esas excepciones están aquellos artistas que –a partir de su postura individualista y su preocupación por innovar el lenguaje cinematográfico– tuvieron problemas con la censura gubernamental que, bajo la acusación de “formalismo”, puso innumerables trabas al desarrollo de sus filmografías (los ejemplos más notorios son los de Andrei Tarkovski y Serguei Paradjanov).

Menos conocido es el caso de Alexander Sokurov (de quien en la edición anterior del festival se exhibió la notable *Moloch* y también se estrenó en Buenos Aires una de sus obras mayores, *Madre e hijo*). Artista solitario e intransigente –apadrinado en su momento por Tarkovski–, con una filmografía poco conocida fuera de festivales y ciclos en cinematecas, es hoy considerado por la crítica más exigente como uno de los cineastas más arriesgados y personales, con películas que incursionan tanto en el terreno documental como en la ficción, con relatos originalísimos. La exhibición en el festival de tres de sus títulos más importantes (*Elegy of a Voyage*, *A Humble Life* y la monumental *Spiritual Voices - From the War Diaries*, una perturbadora reflexión sobre la guerra y sus consecuencias) es una oportunidad única de acceder a la obra de uno de los más grandes artistas del cine actual. **JG**

ROBERT KRAMER (1939-1999)

El homenaje

En la historia de Estados Unidos siempre han aparecido en distintas disciplinas artistas que han desarrollado su carrera al margen de modas y estilos imperantes. En el caso del cine, una de esas figuras fue Robert Kramer, un director que tanto en los films que realizó en Estados Unidos, como en los que rodó en Europa, hizo –sin rebajar nunca el nivel estético de sus obras– del compromiso militante su bandera. Desde joven se interesó por el periodismo, el cine y la política, y así fue como en 1967 fundó el Newsreel Movement, una cooperativa de cineastas dedicada a filmar noticieros que analizaban el impacto de la guerra de Vietnam sobre la vida cotidiana en Estados Unidos. Su debut como realizador se produjo en 1967 y desde los primeros films cuestionó la política interna y externa de su país en relatos que cabalgaban entre el documental y la ficción. A principios de los 70 estuvo en Vietnam, en ese momento en guerra con EE.UU., donde rodó *People's War*, un film que a pesar de su antiamericanismo no fue bien recibido por los vietnamitas, que consideraron que la película ofrecía una imagen muy pesimista del país. En 1976 rodó *Milestone*, testamento sobre la militancia de esos años en forma de documental “ficcional”, donde un grupo de activistas discute sus experiencias. Durante el “reaganismo”, ante la imposibilidad de conseguir financiamiento para rodar películas que criticaran la política vigente en esos días, Kramer se radicó en Europa donde realizó varios films. El regreso a su país se produce en 1989 y allí realizará la que tal vez sea su obra maestra, *Route One / USA* (que se verá en el Festival), deslumbrante travesía por diversos poblados de Estados Unidos. En la década del 90 rodó varios trabajos en Europa, el último de los cuales, *Cités de la plaine* (que también se exhibe en el Bafici), tiene por momentos un carácter casi experimental. Apenas terminado el montaje de ese film, una meningitis acabó prematuramente con la vida de Robert Kramer, cuando todavía mucho había esperar de su talento. **JG**

AMERICAN MAGUS

Paola Iglori, Estados Unidos, 93'

MIÉRCOLES 24, 21.00 HS.

Cosmos

Harry Smith fue uno de los personajes más enigmáticos de la bohemia americana. Gurú, estafador y borracho, dejó un legado que lo haría sospechoso de chanta si no fuera porque su antología del folk es una pieza magistral.

POR LA VUELTA

Cristian Pauls, Argentina, 77'

MIÉRCOLES 24, 22.30 HS.

LORCA

Más que un documental sobre Leopoldo Federico, es un ensayo en voz alta sobre la fascinación que ejerce la música y un conjunto de variaciones acerca de la melancolía que pueden producir el tango y la Historia sobre los individuos.

MISCHKA

Jean-François Stévenin, Francia, 116'

JUEVES 25, 14.30 HS.

Cosmos

Stévenin es un actor pelado que trabajó en muchas películas. Además, es un director secreto. Y lo notable es que el pelado es un realizador genial, cuya libertad se pone aquí de manifiesto. La película más tapada del festival.

KIM KI-DUK Y MIIKE TAKASHI

2 x 3 = Oriente

Kim Ki-duk es uno de los varios directores surcoreanos –alrededor de una decena– que aparecieron por primera vez en una pantalla argentina en el Bafici 2001. Fue nada menos que *La isla* su carta de presentación, su potente e hipnótica carta de presentación. Dejó al público con ganas de más, por lo que en esta ocasión se ofrece un combo triple, a saber: *Birdcage Inn* (de su producción anterior a *La isla*), *Address Unknown* y *Bad Guy* (su flamante película). Si aquellos que vieron *La isla* se maravillaron por lo terriblemente bello de ese universo agobiante, violento y triste, los que se acercaron y los que se acerquen a *Address Unknown* podrán confirmar que el director puede ampliar la cantidad de personajes y meterse con aun mayor desesperanza en una violencia horrible, absurda y resentida. Su manera de filmar sorprende no tanto por estar atada a una estética cuidada en extremo, sino por lograr que las cualidades compositivas de cada plano se aten y se entrelacen, sin riesgos de esteticismo ni academicismo, con los terribles destinos de sus personajes.

El japonés chiflado, Miike Takashi, es un habitante de este festival desde la edición 2000, donde se proyectó *Dead or Alive*. En ese momento, muchos se asombraban de lo prolífico que podía ser como director. La cuestión es que el tipo siguió aumentando su caudal de celuloide anual, y en 2001 lle-



ADDRESS UNKNOWN

gó a estampar su firma en siete largometrajes. El festival trató de seguirle los pasos, y en el 2001 trajo dos de sus películas (*Audition* y *The City of Lost Souls*). Este año, frente a la marca de siete de Takashi, el Bafici llega a tres Takashi modelo 2001. Las películas son: *The Happiness of the Katakuris*, una locura de animación a pura plastilina, que se convierte en melodrama familiar, que se convierte en comedia musical, que sigue como película de muertos vivos y

muchas otras cosas; *Agitator*, épica gangsteril cuya musicalización exclusiva es el tango, con una duración de 150 minutos en los que se alternan momentos de calma a la *Sonatine* de Kitano con explosiones de violencia y sangre pareja; y completa una secuela –este es un festival de cine independiente con una secuela– que no continúa nada, *Dead or Alive 2: Birds*, otra caja de sorpresas de asesinos a sueldos, flashbacks y cometas. **JPF**



INSTITUTO DE TECNOLOGÍA ORT N°2

NUEVAS CARRERAS

Realizador Integral de Cine y Televisión

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

Productor Integral de Radio

TÍTULOS OFICIALES

2 ESTUDIOS DE RADIO Y SALA DE EDICIÓN CON 10 TERMINALES SIMULTÁNEAS - ESTUDIO DE TELEVISIÓN PROFESIONAL - LABORATORIO DE POSTPRODUCCIÓN 6 ESTACIONES DIGITALES MAC-DV CAM - CÁMARAS DIGITALES DV CAM - EDICIÓN IMAGEN AVID MEDIA COMPOSER EDICIÓN DE SONIDO PRO-TOOLS - SALAS DE SONIDO Y GRABACIÓN - LABORATORIOS DE COMPUTACIÓN - DEPARTAMENTO LABORAL - BIBLIOTECA Y VIDEOTECA ESPECIALIZADA - ACCESO A INTERNET.

AV. DEL LIBERTADOR 6796 (C1429BMN) - BS. AS. - TEL.: 4789-6500 e-mail: recito2@ort.edu.ar WWW.ORT.EDU.AR

PEGGY AND FRED IN HELL

Leslie Thornton, Estados Unidos, 100'

JUEVES 25, 17.00 HS.

Cosmos

EL EMPLEO DEL TIEMPO

Laurent Cantet, Francia, 132'

JUEVES 25, 20.00 HS.

Lorca

LA NUIT DU COUP D'ÉTAT

Ginette Lavigne, Francia/Portugal, 57'

JUEVES 25, 18.00 HS.

Hoyts 8

Inclasificable. La idea de cine como arte narrativo debajo de capas y capas de imágenes superpuestas. Tampoco es un largo clásico: Thornton viene siguiendo a los protagonistas desde los 80. Un viaje al fondo de la experimentación visual.

Cantet vuelve al mundo del trabajo en un film más ambicioso que *Recursos humanos*. Una historia que fluye debajo de la superficie hasta tocar nervios dolorosos. Decir que es una obra maestra no se aleja demasiado de la realidad.

La Revolución de los Claveles tuvo como uno de sus líderes al capitán Otelo Carvalho. El ex militar y dirigente político cuenta cómo fue, pero lo hace de un modo único en la historia del documental.

HUGO SANTIAGO

AVI MOGRABI

Un cineasta del secreto

El gran director argentino radicado en Francia estará presente en el Bafici con sus películas y con un libro que analiza su obra.

Hugo Santiago dice que el cine es un sistema de conocimiento [...] una disciplina derivada de la poesía. ¿Pero cómo hacer poesía con imágenes que se empecinan en mostrar el mundo en su materialidad más concreta y ominosa? ¿Cómo hacer de la imagen un objeto de lectura si todo lo que hay para conocer está ahí, a la vista, sin necesidad de ser decodificado? [...] Como Galileo, Santiago podría decir: *epur si muove*. Porque debajo de los modos naturalizados, subsiste el impulso crítico de la mirada. O bien se es prisionero de esa repetición, condenado a eliminar todo aquello que en el mundo es extraño, todo aquello que asombra y maravilla, o bien se corre el riesgo de ir *contrario sensu* para poner en cuestión aquello que el cine representa con tanta certeza. Como Aquilea que es y no es Buenos Aires. O como esos objetos que desaparecen y vuelven a aparecer. O como ese hombre misterioso que se cruza con Fabián Cortés, que es y no es Arolas. Si la imagen exhibe sus pliegues es porque desconfía de eso que asevera. [...] Capturar un instante es desnaturalizarlo. Es que no puede haber conocimiento de lo tautológico. Por eso cuando a Santiago le encargan un documental, debe transformarlo en ficción. O en todo caso: procesa

el evento a documentar de la misma manera en que lo hace cuando trabaja en un film de ficción. Y en este punto no hay diferencia. Siempre se trata de interrogar eso que se desarrolla adelante de la cámara, para conocerlo mejor e inscribir y transmitir ese saber en la imagen. La ficción, entonces, no es lo opuesto a lo verdadero; más bien, es lo que permite producir la verdad. [...] Un cineasta del secreto, de lo oculto (también: un cineasta secreto y de culto). Por un lado ingresan los arquetipos del *film noir* americano, de Von Sternberg a Lang y a Walsh; por otro lado aparece la estirpe argentina de lo fantástico: Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo. [...] Creíamos estar viendo un film pero era otro. Dos líneas que corren paralelas y que de pronto se superponen y colisionan. Esa es la estructura que comparten lo fantástico y el policial: nada es lo que parece.

(Estos son fragmentos del texto escrito por David Oubiña para el prólogo de *El cine de Hugo Santiago*, compilado por el propio David Oubiña, editado por el Festival y con textos de Edgardo Cozarinsky, Beatriz Sarlo, Mario Levin y Alan Pauls, entre otros. Las películas de Santiago, además, se verán en el Bafici.)

La sorpresa



El director israelí Avi Mograbi decía en 1997, sobre su película *How I Learned to Overcome My Fear and Love Arik Sharon*: "El personaje en la película dice que es Avi Mograbi, se parece mucho a mí, su biografía es idéntica a la mía. Mi esposa se llama Tammi, igual que la suya. Sin embargo, yo nunca me rendí ante el carisma de Sharon. Nunca, ni por un momento, me he olvidado de lo que este hombre representa, por lo que ha trabajado durante cincuenta años. Esta película es solo un recordatorio de que los líderes deben ser apreciados por sus actos y (juzgados por) sus ideales, no por su carisma". Mograbi dirige y protagoniza sus películas, y juega a actuar de un personaje que dice llamarse justamente como él. Luego hizo *Happy Birthday, Mr. Mograbi*, una película con mucho del estilo de *Aprile* de Nanni Moretti pero en lugar de encantadora y polémica, devastadora y polémica. Aquí Mograbi combina el aniversario número cincuenta del Estado de Israel, el aniversario número cincuenta de lo que él mismo denomina la "catástrofe Palestina", con su propio cumpleaños. Ahora Mograbi viene a Buenos Aires, en donde además de *How I Learned...* y *Happy Birthday...* se proyectará su flamante *August: A Moment before Eruption*. Le llega el turno a Buenos Aires de descubrir a Mograbi y de polemizar con su cine. Lamentablemente, el lugar común y las circunstancias imponen decir que se trata de trabajos de "palpitante actualidad". JPF

ISABELLE HUPPERT

MUn Asunto de Mujeres
-un caso real-

un film de CLAUDE CHABROL

3ª Semana. Consulte Cine en Cartelera

EL AMANTE M. Panozzo	3 PUNTOS J. Belaunzarán	R. Mitre/Las 12 M. Soto	LUNA A. P. Vignau
9	9	9	8
CLARIN P. Scholz	EL AMANTE G. Castagna	Canal 7/R. d. Plata O. Quiroga	B.A. Herald P. Suarez
7	9	9	9
NOTICIAS J. Carnevale	LA PRENSA I. Croce	R. NACIONAL N. Lafon	LA NACION F. Lopez
9	9	9	8
AMBITO F. M. Zapata	TN SHOW C. Dlugi	Rev. XXIII N. Blanc	PAGINA 12 H. Bernades
7	9	8	7

GOOD MOVIES
4953-9256

ESTRANEI ALLA MASSA

Vincenzo Marra, Italia, 90'

VIERNES 26, 16.45 HS.

Cosmos

TAKE CARE OF MY CAT

Jeong Jae-eun, Corea del Sur, 112'

VIERNES 26, 22.00 HS.

Hoyts 11

DOMESTIC VIOLENCE

Frederick Wiseman, Estados Unidos, 196'

SABADO 27, 14.30 HS.

Lugones

El año pasado, aquellos que combinan las pasiones por el fútbol y por el cine pudieron ver un documental sobre el Ajax. En esta edición del festival aparece otra película futbolera, en este caso sobre fanáticos del Napoli.

Un grupo de amigas pierde buena parte de su sustento ontológico cuando se termina el secundario y tiene que hacer pie simplemente como grupo de amigas. Eso es lo que muestra, con una calidez que quema, esta película adorable.

Wiseman, que recompensó (y mucho) a los que invirtieron cuatro horas festivaleras en 1999 para ver *Public Housing*, vuelve con otro de sus documentales, éste llamado *Domestic Violence*, pero de solamente tres horas y dieciséis minutos.

LO NUEVO DE LO NUEVO

Nacionales 0 km

Históricamente, el Festival de Buenos Aires ha sido una de las plataformas de lanzamiento del más novedoso cine argentino, ese cine escrutado con atención en los festivales internacionales del mundo. Un cine que necesita ser presentado al público con especial cuidado: la falta de estrellas y tópicos, los tratamientos poco comunes y, especialmente, la carencia de un aparato publicitario que lo promoció a nivel masivo, lo convierten en una entidad de subsistencia problemática. *Lo nuevo de lo nuevo* nació y creció como inevita-

ble apoyo para estas películas paralelas y vitales, diversas y nada obsecuentes. En esta nueva edición se presentarán 12 títulos por primera vez ante una audiencia argentina e internacional. Dentro del ecléctico grupo de largometrajes documentales, los habrá de cineastas consagrados (*H.I.J.O.S.*, *el alma en dos*, de Carmen Guarini y Marcelo Céspedes; *La televisión y yo*, de Andrés Di Tella, diario personal sobre la relación del realizador, la TV y su familia) y noveles (entre otros, *Ciudad de María*, de Enrique Bellande, preciso retrato

del pueblo de San Nicolás y su particular efervescencia religiosa, y *Balnearios*, el excéntrico y poco ortodoxo compendio veraniego de Mariano Llinás). En cuanto a las ficciones, la adaptación cinematográfica de la novela *Bajar es lo peor* emprendida por Leyla Grünberg; *Todo juntos*, del dramaturgo Federico León; el último film de Raúl Perrone *Late un corazón* —que seguramente ampliará el grupo de seguidores del realizador—, o *El cumple*, la nueva incursión rosarina de Gustavo Postiglione, reflejan diez días de descubrimientos. **DB**



Una vez que el deseo se dispara...

EL SALTO PRODUCCIONES | JZ PRODUCCIONES

NOCHE EN LA TERRAZA

un film de Jorge Zima

ESTRENO MAYO 2002 | SOLO EN CINES
www.elsaltoproducciones.com.ar

Videoclub **El Gatopardo**

Todas las películas que está buscando las encontrará en Videoclub Gatopardo



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

Venta y alquiler

PSICOANÁLISIS Y CINE

El Estudio de las Artes y de los Oficios

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



EMBRACING + KYA KA RA BA A

Naomi Kawase, Japón, 90'

SABADO 27, 22.00 HS.

Lugones

MIRROR IMAGE

Hsiao Ya-chuan, Taiwán, 72'

SABADO 27, 23.30 HS.

Cosmos

STRIKE A LIGHT

Giovanna Sonnino, Italia/Estados Unidos, 75'

DOMINGO 28, 16.30 HS.

Hoyts 7

Estas dos películas dirigidas por Kawase con casi diez años de diferencia son una mezcla de diarios filmados, home movies, declaraciones políticas y texturados registros de una búsqueda vital, y tienen a la directora como protagonista.

Un film breve, compacto y rico, abierto a miles de resonancias. La historia (un empeñador y sus extraños hábitos cotidianos) es lo de menos. Lo imprescindible aquí es el valor de la mirada del realizador: personal, virtuosa, única.

Una galería de mujeres relata sus desavenencias amorosas con los hombres. La realizadora construye un tapiz ultrafeminista y autocrítico donde el lesbianismo es la opción inexorable. El film de rocha simpatía en cada uno de sus planos.

HOU HSIAO-HSIEN

PEDRO COSTA

Cuando sobran las palabras



GOODBYE SOUTH, GOODBYE

Con una retrospectiva de 11 películas (que incluye su último film, *Millennium Mambo*), llega el último de los grandes maestros secretos.

Es una costumbre que cada nueva película de Hou Hsiao-hsien sea recibida con una sensación de asombro. Hou ofrece siempre una nueva estética, una nueva percepción del arte y del tema tratado, que chocan con las convenciones dramáticas aceptadas por el público. Como la audiencia no está acostumbrada o no logra adaptarse al nuevo ritmo y a los nuevos métodos de sus películas, muchos espectadores pueden sentirse excluidos o perder la paciencia. Por lo tanto, las reacciones ante un film de Hou Hsiao-hsien se polarizan. Los cinéfilos y los espectadores sin prejuicios se sienten bendecidos. En cambio, la clase media urbana con pretensiones intelectuales y los teóricos que buscan un sentido literario en la obra cinematográfica quedan descolocados en sus puntos de vista. Hou Hsiao-hsien ha rechazado casi totalmente la teoría y las reglas establecidas del drama a la

manera occidental, incluyendo la construcción del argumento, el clímax, el conflicto y la resolución, y los métodos habituales de la narración. Hou, sin embargo, ha utilizado a veces parte de esas convenciones, cuyas huellas pueden advertirse en *A City of Sadness*, aunque en la narración el simbolismo y la alegoría se transformen en un texto complejo lleno de sentidos entrecruzados. La densidad del lenguaje es impresionante. Sin embargo, a partir de *The Puppetmaster* Hou avanzó un paso más hacia un cine puro y austero (algunos críticos occidentales lo han relacionado con Bresson y Straub). Como además la película presenta una rica textura dramática, el problema de la estética madura de Hou es difícil de catalogar y más difícil aun de describir con palabras. (De un texto escrito en 1987 por Peggy Chiao, actual jurado del Bafici.)

El rigor

Más allá de la increíble y señera figura de Manoel de Oliveira, un emblema dentro de su país, el cine portugués presenta a varios realizadores que están entre los más interesantes y personales del cine actual. Lamentablemente figuras como João Botelho o el excéntrico y personalísimo João Cesar Monteiro, salvo la ocasional exhibición de alguno de sus films en ciclos de la Cinemateca, son casi desconocidas por estos lares. Similar es el caso de Pedro Costa, un realizador más joven que los nombrados, cuya obra ha sido saludada como una de las más estimulantes y personales, no solo de su país, sino del cine europeo. Una obra ascética e intransigente, centrada en personajes marginales, excluidos socialmente y sin posibilidades de redención, a los que el director filma con un rigor extremo, totalmente alejado de cualquier atisbo de miserabilismo. El festival tiene el orgullo de presentar la retrospectiva completa de la filmografía de Costa, que se inicia con *O Sangue* (1989), un relato de tono alucinado y poético, que transcurre en una villa a orillas del río Tajo. *Casa de lava* (1994) está rodada en la antigua colonia portuguesa de Cabo Verde, cuyos habitantes viven la tensión permanente entre las angustias de una vida miserable y una religiosidad primitiva. Para filmar *Ossos* (1997), Costa se fue a vivir a Fontainhas, una favela de los suburbios de Lisboa, un lugar donde la vida tiene escaso valor. El resultado es una película de un poderoso hálito trágico que le permitió la consagración crítica. En *No quarto da Vanda* (2000) retoma a un personaje de *Ossos*, y con su cámara digital se interna en la vida de una drogadicta y sus amigos, casi sin salir de su pieza a lo largo del film. La retrospectiva se completa con *Où est votre sourire enfoui*, *Danièle Huillet*, *Jean Marie Straub*, *cinéastes*, un documental sobre la mítica pareja de directores (de quienes también se verán sus dos últimos trabajos en el festival), quienes, con distintos fundamentos temáticos y estéticos, desarrollan una obra tan rigurosa y sin concesiones como la de Pedro Costa. **JG**

AGITATOR

Miike Takashi, Japón, 150'

DOMINGO 28, 17.15 HS.

Hoyts 11

NONHOSONNO

Dario Argento, Italia, 117'

DOMINGO 28, 20.30 HS.

Hoyts 11

EL CUMPLE

Gustavo Postiglione, Argentina, 75'

DOMINGO 18, 23.00 HS.

Lorca

Gángsters. Miike. Dos horas y media. Tango como música exclusiva. Familias yakuza. Arreglos y traiciones. Ultraviolencia. Historias de venganzas y muertes. Sangre. Tiros de pistolitas y cañonazos. Y piñas, patadas, etc., etc., etc.

El regreso al *giallo* del realizador que le dio magnificencia operística. Un asesino serial reaparecer tras veinte años (¿o es un imitador?), y el encargado de resolver el caso es nada menos que Max von Sydow. Suspense y sangre *alla italiana*.

Si *El asadito* fue confundido con una película primitiva, aquí vuelve Postiglione para demostrar que es un director ultraprofesional y sofisticado. Además, se trata del film mejor actuado de la última década en el cine argentino.

PASADO Y PRESENTE

Cartas de la historia recomenzada

Muchas de estas películas golpean, algunas con tenebrosos absurdos (*La tarde de un torturador*, entre comedia negra y registro negro de la historia de Rumania, una de esas sorpresas solo disponibles en festivales), otras con una verbosidad irrefrenable (*A Huey P. Newton Story*, uno de los Spike Lee que salen bien y son dinamita), otras con una propuesta extrema y magistral de documental unipersonal (*La nuit du coup d'état*, sobre el golpe de Estado democrático de 1974 en Portugal), otras con su rabioso e inmediato amateurismo (*zhi*

feiji / el avión de papel). Otras pegan fuerte en todos los sentidos como *Jung (War) In the Land of the Mujaheddin*, donde se vislumbra el Afganistán de antes del 11 de septiembre, el país más olvidado del mundo. *La Commune (Paris, 1871)* permite conocer, en 345 minutos, a Peter Watkins, mítico e iracundo director inglés. *The Universal Clock* acerca a Peter Watkins y su resistencia en y contra el mercado televisivo. Este breve resumen no alcanza para nombrar todas las películas de esta sección, verdadero territorio de exploración. **JPF**



LA NUIT DU COUP D'ETAT

PRIMER PLANO FILM GROUP
SE COMPLACE EN PRESENTAR
EN EL MARCO DEL 4º FESTIVAL DE
CINE INDEPENDIENTE DE BUENOS AIRES:

EL EMPLEO DEL TIEMPO

(L'Emploi du Temps)
de Laurent Cantet
Noche Inaugural

LA MUJER DE MI VIDA

(Hatuna Meuheret)
de Dover Koshashvili
Competencia Oficial

Y la última obra de Jean-Luc Godard
ELOGIO DEL AMOR
(Eloge de L'Amour)



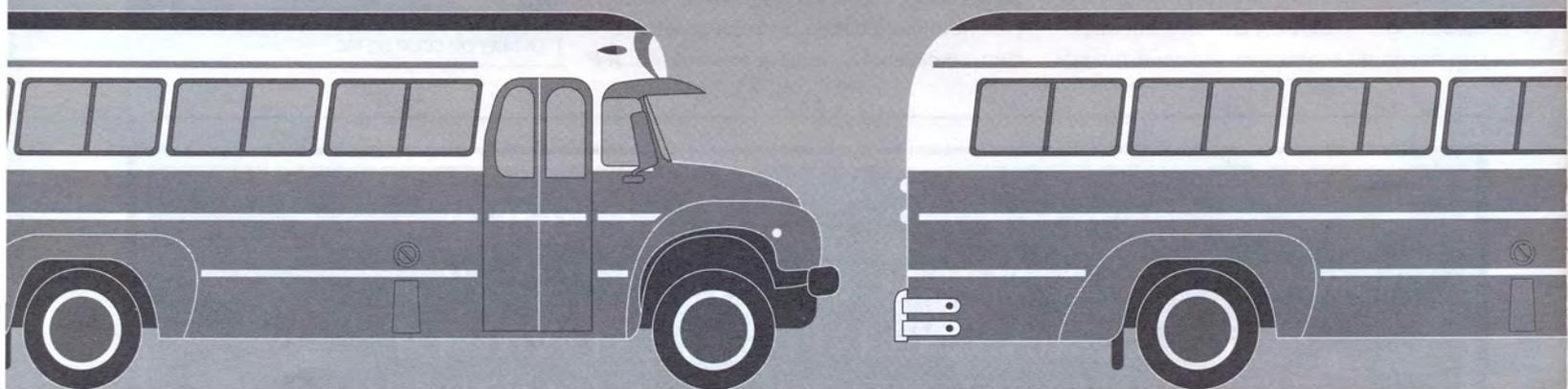
PRIMER PLANO FILM GROUP S.A.

Riobamba 477 C1025ABL Bs. As. Telefax: 4374-0648/8401 - 4375-0506 orler@primerplano.com

EL AMANTE

escuela

Crítica de Cine



A partir del próximo 18 de marzo, se abren las puertas de nuestra escolita. 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.



Hubo otras tres muertes en Altamont (también hubo muertes en Woodstock por sobredosis). Dos personas que dormían en bolsas de dormir fueron arrolladas por autos accidentalmente y una tercera se ahogó. La novedad absoluta era el acontecimiento policial, el asesinato. Que el hecho violento haya quedado registrado en una película es algo –por decirlo inapropiadamente– afortunado. Pero que quienes lo registraran hayan sido los hermanos Maysles, es definitivamente feliz y convierte a la noticia, gracias a su magistral dominio del género, en un retrato generacional. Los Maysles, junto a Drew, Wiseman, Pennebaker y otros, son los creadores del Direct Cinema, un movimiento del cine documental norteamericano que, como sus colegas del Cinéma Vérité francés, aprovechaba la aparición de equipos más ligeros con capacidad de registrar el sonido directo para convertir a la cámara en un observador distante, casi sin opinión sobre lo que registraba, extremando la cualidad voyeurista del cine. Las películas de este tipo de documentalistas suelen estar centradas en gente común, generalmente ignorada, marginada del mundo glamoroso de las películas. Sin embargo, esa intromisión en la cotidianidad en calidad de puro observador también abarcó a personajes públicos. Pennebaker, en su notable *Don't Look Back*, siguió la gira de Bob Dylan por Inglaterra en 1966 y los mismos Maysles registraron a los Beatles, a Truman Capote y a Muhammad Alí, además de los Rolling Stones.

Gimme Shelter, que sigue con una tensión dramática digna de la mejor ficción la gira estadounidense de los Stones y culmina con la siniestra noche de Altamont, tiene una elegante solución al dilema que se les presentaba a los directores. Por un lado, es

innegable que parte del atractivo de la película es el carisma demoníaco de Mick Jagger y los demás Stones. Pero la celebración de esa cualidad mediática y masiva va un poco en contra del estilo austero y distante del Direct Cinema. Una operación continua para resolver esta disyuntiva en *Gimme Shelter* es la de sacar a los Stones del escenario y ponerlos en otro ámbito escuchando su propia música o sentados frente a la moviola de los editores de la película viendo escenas de sus recitales y, particularmente, del concierto en Altamont y del asesinato. Una escena ilustra la brillante combinación de esos dos mundos opuestos. Mick Jagger comienza a cantar *Love in Vain*, un blues lento de Robert Johnson. Las imágenes se desfasan del sonido y acompañan a Jagger en cámara lenta, haciendo coincidir el ritmo perezoso y melancólico de la canción con sus morisquetas y movimientos sensuales. Es una escena hermosa pero que, al mismo

tiempo, viola todos los preceptos de los documentalistas "duros", especialmente en lo que hace al tratamiento de la imagen (que nunca es modificada en posproducción ya que es un registro de la "realidad") y el sonido (que siempre es sonido directo, no modificado). Pero súbitamente la película, manteniendo el sonido de la canción, cambia la imagen: ya no es la de Mick Jagger en ralenti, sino la de los propios Stones en un estudio, escuchando la grabación en vivo de *Love in Vain*. Viendo a Keith Richards tirado en el suelo, acompañando con sus labios la letra de la canción, con la mirada perdida en un mar de Jack Daniels y heroína, sentimos nuevamente esa intimidad propia de este tipo de películas. El documental institucional, apologetico, se convierte en Direct Cinema manteniendo el sonido en forma continua: para los que gustan de la jerga, súbitamente el sonido extradiagético se convierte en diegético. ▶



Los Hell's Angels apaleando gente



Mick Jagger a escasos metros de la escena del crimen

Quien haya presenciado en persona o por televisión los conciertos de los Rolling Stones en Buenos Aires, apreciará que algunos detalles de la película muestran una diferencia abismal en las presentaciones del grupo. *Gimme Shelter* transcurre durante su mejor época, cuando el guitarrista Mick Taylor (el Stone menos conocido) reemplazó a Brian Jones, luego de su trágica muerte. En esa época los Stones, experimentando no solo con el rock 'n' roll sino con el blues y una forma moderna del country encarnada en Gram Parsons, graban sus tres mejores discos: *Let It Bleed*, *Sticky Fingers* y *Exile on Main Street*. Luego, Taylor se retiró de la banda por decisión propia y fue reemplazado por Ron Wood, comenzando la etapa farandulesca y decadente del grupo. Pero no es solamente la crudeza y el vigor que tiene la banda en la película lo que marca una diferencia con su evolución posterior. Es el preludio al gigantismo inaccesible, son las últimas escenas en las que se puede ver a los músicos al alcance de la mano de sus fans.

Las imágenes del concierto de Altamont, antes de los incidentes, muestran un escenario pegado a los espectadores, prácticamente en contacto con los músicos. En un momento increíble, vemos al grupo de espaldas, tocando, y más allá, las típicas miles y miles de cabecitas que conforman el público. En el escenario, a los costados de la banda, se ubican algunos Hell's Angels, enormes, fornidos, con sus camperas llenas de inscripciones. De pronto, por el escenario cruza un perro. Delante de Jagger, delante de todos, como si fuera el patio de la casa de una vecina. Ese perro errabundo y sin dueño, paseando, es la imagen de lo que ya no puede ser, es como la última alucinación del LSD antes de que el alucinógeno sea reemplazado por la cocaína y luego por el agua mineral en la preferencia de los músicos de rock. Ese perro nunca más se va a subir al escenario de una superbanda. En otro impactante momento (que recuerda una escena de *American Psycho*, donde Patrick Bateman clava sus ojos en Bono) la cámara se ubica detrás de Jagger y, en la misma dirección, uno de los Angels le clava la mirada al cantante. El teleobjetivo achata las distan-

cias, así que la imagen los pone prácticamente uno al alcance del otro, aunque en la realidad hubiera seis o siete metros entre los dos. La mirada del Angel es tremendamente perturbadora y su cercanía con el cantante, más que inquietante. Unas secuencias más adelante, mostrado con el mismo teleobjetivo, un fan, subido al escenario y al lado del mismo Angel, baila apatosamente al compás de la música. El custodio lo deja un rato y, una vez que se cansa de él, lo arroja de nuevo al público como una bolsa de papas. La sensación que provoca la película es que en aquella época (hasta aquella época), cualquier cosa podía suceder sobre el escenario. Y que cualquier cosa *sucedía* fuera del escenario. Pero esa confianza infinita en las posibilidades del amor y la comprensión, y del poder liberador y no agresivo de las drogas experimentales, se ve destruida por la creciente violencia del concierto.

Antes de que llegue la noche, en los recitales previos ya se habían registrado incidentes. En la presentación de los Jefferson Airplane, su guitarrista, Paul Kantner, había increpado a los Angels que no paraban de apalea a los espectadores. El líder de los motociclistas subió al escenario, tomó el otro micrófono y comenzó a discutir con el músico ante la presencia de medio millón de personas y las cámaras de los Maysles. Al llegar la noche y tocar los Stones, la batahola era incontenible, con los Hell's Angels golpeando a diestra y siniestra con unos palos largos. Una imagen confusa cobra sentido cuando la vemos, junto a Mick Jag-

ger en la moviola. Es un joven negro con un revólver en la mano, que es acuchillado por uno de los motociclistas en el cuello. Luego es pateado en el suelo por varios de los Hell's Angels. Las imágenes posteriores muestran a los Stones y a sus acompañantes dejando Altamont en helicóptero, una imagen muy parecida a la del éxodo de los últimos norteamericanos en Vietnam, en 1975. El documental termina meses después, en el estudio, con el rostro demudado, sin respuestas de Mick Jagger, luego de presenciar el asesinato.

La inquietante experiencia de presenciar un asesinato real, el clima de pesadilla creciente en el recital, la irre realidad de ese escenario al alcance de todos, la noche oscura y medio millón de personas "bajo la influencia" separadas del escenario por una banda de forajidos violentos; ver *Gimme Shelter* es sumergirse en un mundo distinto y que, sin embargo, presagia el que vendría después: las muertes de Jim Morrison, Janis Joplin y Jimi Hendrix, todos vivos en ese entonces, la aparición de armas donde antes había drogas, y en el final del túnel, la visión del asesinato de John Lennon. La música elegida por los hermanos Maysles para el cierre es tan apropiada que hasta parece que la hicieron años después, con el conocimiento de todos los hechos posteriores. *Gimme Shelter*, la canción, tiene la más apocalíptica de las letras de los Rolling Stones. "Violación, muerte. Están a un tiro de distancia". Es una canción extraordinaria que presagia con toda justicia tiempos peores y que solo atina a pedir refugio. ■



Hollywood Underground

La visita más extraña y sorprendente del festival fue Kenneth Anger, una estrella del underground que a través de su obra visionaria creó una nueva sensibilidad cinematográfica, al mismo tiempo que mostraba las complejidades de ese perverso y maravilloso universo llamado Hollywood. **por DIEGO TREROTOLA**



ESTRELLADO. “Cada hombre y cada mujer es una estrella”, es la frase del mago Aleister Crowley que abre *Hollywood Babilonia*, el libro célebre de Kenneth Anger publicado a principios de los sesenta. Criado en Hollywood por un matrimonio de actores, Anger estaba más condenado que nadie a ser en una estrella de cine. Su destino obvio se concretó pronto, cuando a los siete años actuó en la película *Sueño de una noche de verano* (1935). A pesar de no abandonar esa condena que lo marcó desde niño, Anger pudo construir su estrellato como una venganza contra Hollywood. Evidenciado en su seudónimo (Anger significa furia, enojo), el rasgo central de su persona pública se opone a los valores sociables y conciliadores con que se construyen las figuras del *star system* de los grandes estudios. La furia como carácter central de Anger está bien descrita en *Hustler White* (1996), película donde Bruce LaBruce retrata, a través de un personaje llamado Kenneth Anger, a un ser apático con aires de divismo intolerables. Confirmando esta actitud, en el Festival de Mar del Plata, Anger se enojó cuando lo informaron de la posible asistencia

de Peter Bogdanovich para presentar su película basada en un capítulo de *Hollywood Babilonia*. Por otro lado, el aura de eternidad característica de las estrellas de cine fue irónicamente negada por Anger cuando publicó en 1967, su momento de mayor popularidad, una página anunciando su muerte, en un magnífico gesto de humor negro. En resistencia al reduccionismo hollywoodense, Anger conjuga su estrellato con valores conflictivos —la ira, lo macabro, la ironía— que anticipan las *superstars* de Andy Warhol en la manera de aportar negatividad pesadillesca a la positividad ensoñadora de la estrella tradicional.

VANGUARDISTA. Con la exhibición en el festival del *Magick Lintern Cycle*, que reúne gran parte de su obra experimental, se comprobó que el cine para Anger es otra forma de venganza contra Hollywood. Lejos de las sensibilidades y convenciones de la “Meca del cine”, en sus films realizó búsquedas expresivas que lo convirtieron en un pionero. Con *Fireworks* (1947) desarrolló una explícita y compleja relación homosexual tres años antes que la célebre *Un chant d'amour*, de

Jean Genet. *Scorpio Rising* (1963) utiliza creativamente por primera vez canciones pop/rock; mientras que *Invocation of My Demon Brother* (1969) es un antecedente del uso de la música electrónica. Esta actitud visionaria convierte a Anger en uno de los pocos cineastas marginales que pueden ostentar el título de vanguardista. Al mismo tiempo, sus personajes, algunos interpretados por él mismo, son presentados con la teatralidad de una estrella, pero sustentada por elementos que el Hollywood clásico nunca permitió. De *Fireworks* a *Lucifer Rising* (1973), la locura, la violencia, el esoterismo, las prácticas marginales son los rasgos que componen a sus estrellas excéntricas. La película más sobresaliente en este sentido es *Puce Moment* (1949), donde Anger brinda el perfil de una estrella que adelanta, a partir de un glamour impuesto, el retrato desequilibrado de Norma Desmond en *El ocaso de una vida*, película que incorpora en el cine mainstream una mirada corrosiva a Hollywood. Otra vez Anger se había adelantado.

DESCOMPUESTO. En *Hollywood Babilonia*, a partir de un collage de textos y fotos, Anger despliega la misma mirada experimental de sus films. La imagen que da título al libro es el decorado derruido de la Babilonia reconstruida para *Intolerancia* (1916), de David Griffith, director que sentó las reglas del funcionamiento de Hollywood. La foto de la ruina del decorado lujoso resume la idea del libro: en el momento en que se funda Hollywood está inscripta una trama de descomposición. En la revelación de los escándalos oscuros de las estrellas, ocultados por los estudios, Anger narra esa trama que descompone la falsa moral de la industria de Hollywood. La primera proyección de sus películas en el festival fue acompañada de la escena donde el actor homosexual Rodolfo Valentino baila tango con una mujer en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. En la acrobacia afectada de la primera gran estrella masculina del cine, Anger veía un homenaje a la Argentina. En realidad, su mirada señalaba otra vez la farsa en el artificio maravilloso de Hollywood. ■



RETROSPECTIVA **LEOPOLDO TORRE NILSSON**

El infierno tan temido

Idolatrado en su momento aunque luego muy criticado, Torre Nilsson ocupa un lugar clave dentro de la historia del cine argentino. Comienza a dirigir en 1950, justo cuando la edad de oro del cine argentino está llegando a su fin, y –un aspecto importante– lo hace junto con su padre, Leopoldo Torres Ríos, un realizador influenciado por el cine clásico que luego recibiría la reivindicación de las futuras generaciones. Por otra parte, su ópera prima, *El crimen de Oribe*, es una adaptación del cuento de Adolfo Bioy Casares *El perjurio de la nieve*. Estos datos permiten resumir algunas de las características de quien se convertiría en el cineasta más prestigioso del cine argentino (sólo Leonardo Favio, su protegido, lograría superarlo años más tarde). Nilsson fue un director prolífico y desparejo, y el análisis de su obra requeriría sin duda mayor espacio. Su lucha contra la censura y el apoyo que brindó a las nuevas generaciones de cineastas acrecentaron aún más su prestigio. Su importante carrera se desarrolla entre 1950 y 1975. En ese mismo período Hugo del Carril filmó toda su obra sin recibir el mismo apoyo, y no he visto ninguna película de Torre Nilsson que, por ejemplo, tenga el nivel de *Más allá del olvido*. No vendría nada mal que en el próximo festival se hiciera una retrospectiva del director de *Las aguas bajan turbias*.

EL LIBRO. Tal vez por su carácter de autor con proyección internacional o por su relación con la literatura, gran parte de lo que se ha escrito sobre Torre Nilsson se caracteriza por la solemnidad y la sobrevaloración. *Leopoldo Torre Nilsson: Una estética de la decadencia*, publicado por el Museo del Cine, es más sólido que el volumen sobre Mario Soffici editado el año pasado por la misma

Torre Nilsson fue considerado durante mucho tiempo el director más importante de nuestro cine. Un libro publicado por el Museo del Cine y una importante retrospectiva en Mar del Plata pueden ser el punto de partida para sacarlo tanto del bronce como de un posible olvido. **por SANTIAGO GARCIA**

institución. Los ensayos del libro difieren en calidad, interés o punto de vista. Algunas entrevistas y charlas con Torre Nilsson e incluso un relato suyo como escritor enriquecen la obra. El primer artículo –a cargo de Gonzalo Aguilar– contiene lo necesario para justificar el libro, ya que aporta información, análisis y opinión. El resto es desparejo: algunos autores son mejores para contar anécdotas que para emitir juicios de valor y otros parecen olvidar que se está hablando de cine. La curiosidad con la que se cierra el volumen es el análisis del disco *Prohibido*, grabado por el propio Torre Nilsson en 1971. Pero para disfrutar o pelearse con el libro hay que ver las películas.

¡AUTOR, AUTOR! Ver cine argentino en buenas copias es la mejor forma de actualizar conceptos e incluso descubrir nuevas cosas en los films. Por esa razón la restauración y preservación de las películas son cada vez más necesarias. El tiempo pasa y el cine se pierde. La calidad de las ediciones en video de los films de Torre Nilsson es una vergüenza, como pasa con casi todas las obras de nuestro cine. Ver sus films es muy importante, ya que allí su carácter de autor y su estética resultan absolutamente evidentes. Pero también es cierto que aun los títulos

más famosos y prestigiosos, como *La casa del ángel*, *La mano en la trampa* o *Fin de fiesta*, no son obras maestras. En todos ellos hay climas logrados y escenas impactantes, pero la narración no termina de fluir, y ello no debe atribuirse a la supuesta modernidad del director. Esta afirmación se aclarará cuando me ocupe de sus films históricos. Las actuaciones en muchos casos aparecen envejecidas y la psicología de los personajes es obvia y subrayada. Incluso en *Fin de fiesta*, el film donde el universo interior de los personajes está mejor integrado al contexto histórico, la narración se interrumpe abruptamente al final con la muerte de Guastavino (Lautaro Murúa). Los inquietantes niños de *La caída* no bastan para convertirla en una película compacta. *La casa del ángel* está más lograda, pero en ella es donde más envejecieron las actuaciones. Sus films parecen fragmentos de una película nunca terminada. Por otra parte, habría que ver qué porcentaje de autoría comparte con la escritora Beatriz Guido en sus títulos más valorados. El universo de una clase decadente y de individuos reprimidos por el entorno pertenece tanto al director como a la autora. Los actores a veces también ayudan a darles identidad y energía a ciertas películas de Torre Nilsson. Alfredo Alcón es tan desparejo en



Arriba: *El santo de la espada*, *Piel de verano*, *Fin de fiesta*.

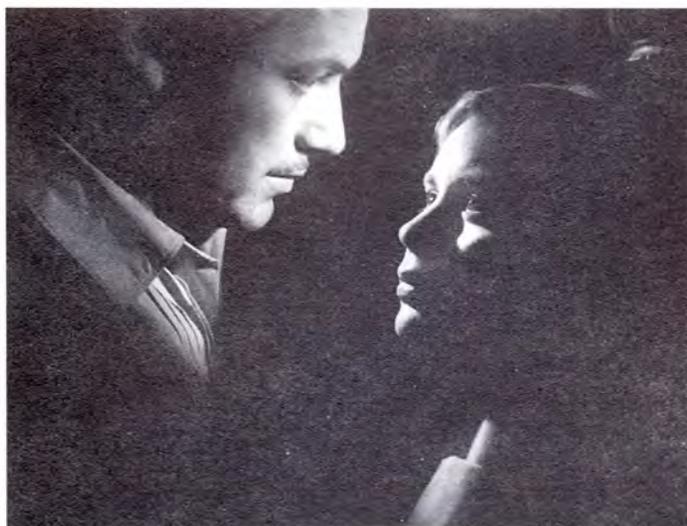
Abajo: *La casa del ángel*, *La caída*



sus interpretaciones como el realizador, y la inquietante Elsa Daniel sufre de las mismas falencias que sus películas. Leonardo Favio es un no-actor que se pasea por sus films, y en el caso de *Fin de fiesta* esto es bastante útil para la historia. Pero quienes realmente alcanzan una categoría de estrellas que el tiempo no ha afectado en lo más mínimo son Lautaro Murúa y Graciela Borges. Murúa es probablemente el mejor actor que pasó por nuestro cine luego de la edad de oro. Aunque su rostro no cambie, sus personajes son bien distintos, y en todos ellos impone una presencia que eleva el nivel de las películas en las que participa. Cuando muere en *Fin de fiesta*, la película se va con él. Graciela Borges es un milagro aparte, incluso en un film fallido como *Piel de verano*. No solo muestra talento sino también una fotogenia absoluta. Su belleza es innegable pero su rostro transmite algo más que eso. Posee un carisma destinado a permanecer inmune a lo largo de los años.

LA ESPADA EN LA PIEDRA. Los detractores del director se basan en las producciones históricas para criticarlo, pero no son esos los films que uno necesita conocer para sentirse lejos de su cine, aunque son decididamente malos. No pude resistir la tentación de ver *El santo de la espada* en el cine, y me pareció inexplicable que se la haya considerado una gran producción (realmente parece pobre) y mucho más misterioso aun que haya logrado llenar las salas en su momento. Del film se ha dicho que tiene la profundidad y la mirada crítica de la *Billiken*, y es menos entretenida, podríamos agregar. Pero aun allí aparece el universo Torre Nilsson y lo único divertido de la película es eso. Eso y contar cuántos de los personajes de la película son hoy nombres de calles. Las escenas en las que San Martín y Remedios se encuentran están narradas con unos primeros planos y un montaje insólitos para el género. Y la creciente locura de Remedios, producto del abandono y la soledad, se emparenta con los personajes femeninos de Nilsson/Guido. Sin duda, es un elemento transgresor para esta película. En realidad, se trata de un film intimista y las escenas espectaculares no son tales. Lo único que lo salva del aburrimiento es un plano absurdo donde, vaya uno a saber por qué, se lanzan caballos, mulas y hombres por una pendiente de la montaña durante el cruce de los Andes. Parece filmado por un reportero de TV que pretende mostrarnos una situación de verdadero peligro sin nin-

guna justificación. Un momento arbitrario pero demencial. En el libro *Torre Nilsson por Torre Nilsson* escribió: "La gente que dice que el mejor film que vio en su vida es *Lo que el viento se llevó* no le hace mucho favor a sus vidas indudablemente". El éxito descomunal de los films históricos de Torre Nilsson y la moda que generaron tampoco hablan bien de ese período del cine argentino. Pero lo curioso es que entre todos ellos fue nuevamente su protegido, Leonardo Favio, quien logró ir un poco más allá con las grandes producciones de época. *El santo de la espada* queda, desde el título mismo, en un lugar poco atractivo de la filmografía de Torre Nilsson. Una verdadera epopeya con aires de aventura podría haber funcionado, pero aventura épica es lo último que encontraríamos en su cine. En *Piel de verano* la propia Graciela Borges dice que no le gusta para nada esa clase de films. Nilsson se convirtió con el tiempo en un prócer de nuestra cinematografía y la única forma de rescatarlo es sacarlo del bronce. Tampoco es saludable despreciar su obra completa. Su importancia en nuestro cine es menor de la que algunos le atribuyen, pero igualmente aportó algo nuevo y transmite un universo personal con momentos de verdadero interés. Como esto ya empieza a sonar a final conciliador, dejo la última frase al propio Nilsson: "Cuando todo el mundo elogia una película, hay que desconfiar; cuando todo el mundo critica a una película, hay que desconfiar". ■





La competencia

Como suele suceder todos los años, las películas que se disputaban los premios generaron bastante descontento. Uno de nuestros redactores fue programador y defiende aquí la muestra. Otro, que la cubrió de punta a punta, menos contento, tiene sus reparos.

En comparación con otras competencias marplatenses, esta no estaba tan mal. Hubo cinco películas como la gente, festivaleras e importantes, y se premió lo mejor que había, con apenas una excepción notable. La película de Mathieu Amalric, *El estadio de Wimbledon*, merecía algo. A esta injusticia se responde con la cantidad de premios de *Bolívar soy yo*. No es mala: es mediocre, más allá de que es divertida y de que su premisa narrativa (un actor televisivo que hace de Bolívar y se toma demasiado en serio su personaje) tiene algo de original. Las otras cuatro que merecían premios los tuvieron. Si siempre se dice que los argentinos descubrimos a Bergman, ahora podemos vanagloriarnos de algo cierto: un festival argentino fue el primero en premiar a la brillante, sublime, perfecta Kirsten Dunst. Además, por una película de Bogdanovich, *El miau del gato*, que es brillante y crece en el recuerdo. Su Marion Davies, *flapper* niña y adulta adúltera y soltera siempre con ojos de melancolía, superaba incluso la belleza serena de Jeanne Balibar mirada por Amalric. *Tomando parte*, de István Szabó, es un film interesante y sólido del húngaro, y el premio para Stellan Skarsgard fue justísimo, aun si el más visible e histriónico era Harvey Keitel. Pero lo que importa es *Caja negra*. Fue realmente una hora y pico de ver algo que no se ve nunca en una pantalla grande. Con sus defectos, con sus escorzos a veces muy marcados, con una música que quizá no cuadra con el film, apuesta por el cine y por un tono de extrañeza excepcional. Luis Ortega tiene un don en la mirada que estremece a la vez que emociona. Esos tres personajes lúmpenes son la encarnación de E.T. en San Telmo. El mundo funciona al margen de ellos, y ellos están al margen del mundo. Merecía el premio especial del jurado, merecía más. El resto de las películas es lo de menos. Salvo algunos momentos de *Revolution # 9* o escenas aisladas de *Neutre*, los films de la competencia desnudaron una pobreza que no era solo de medios sino también de ideas. Es difícil armar la competencia de Mar del Plata, y uno se pregunta al ver *Después de la inundación*, por ejemplo, si vale la pena. Encontrar los films que mencioné justifica cualquier exploración. Lo que queda por ver es si justifican un festival como Mar del Plata. **Leonardo M. D'Espósito**

Haber integrado por segundo año consecutivo el comité de selección de películas del festival fue, nuevamente, un placer y una responsabilidad que en esta ocasión tuvo un objetivo claro y contundente: superar el nivel de la muestra competitiva del 2001. En el ejercicio de esta gestión, volví a trabajar y discutir con los otros integrantes del comité (Moirá Soto, Ana María Amado, Gonzalo Aguilar), conciliar puntos de vista y miradas diferentes sobre una película a fin de elegir lo mejor y lo más representativo para un festival de categoría A como el de Mar del Plata. Sin embargo, quiero olvidarme del cargo que ocupé como programador de films para referirme, en estas pocas líneas, a la calidad de la competencia. Soy crítico de cine y, por lo tanto, ese es el lugar donde me siento más cómodo para emitir un juicio.

La mayor parte de los 16 títulos de la competencia tuvieron un nivel óptimo de calidad, superior al de la muestra del año pasado. Hubo películas de directores-autores (*Tomando partes* de István Szabó, *El miau del gato* de Bogdanovich), experimentos situados entre el under y una bienvenida arbitrariedad (*Revolution #9*, *After the Flood*), ejemplos de cine latinoamericano muy superiores al grueso de la producción (*El gavián de la sierra*, *Bolívar soy yo*), un dignísimo combo argentino (*Caja negra*, *Vladimir en Buenos Aires*), tres historias originales con tratamiento ídem (*Treed Murray*, *Neutre*, *Santa Maradona*) y un film francés (*Le stade de Wimbledon*) que merecía mejor suerte en el reparto de premios.

Por supuesto que cada uno de los integrantes del comité tuvo sus películas preferidas, y en mi caso fueron *Le stade de Wimbledon*, *Revolution #9*, *Caja negra* y *Treed Murray*, pero más allá de discrepancias y elecciones basadas en gustos personales, la competencia de Mar del Plata ofreció óperas primas, películas de realizadores reconocidos por la cinefilia, estética clásica y experimental. Creo que, en ese sentido, la competencia resultó todo un hallazgo y un verdadero descubrimiento y confirmó que gran parte del cine que se hace en el mundo también pasa por Mar del Plata. **Gustavo J. Castagna**



Otras cinco

Este año, sacando las películas que se estrenarán y las que se presentarán en el festival de Buenos Aires, nos quedaron poquitas para destacar. Estas son cinco de las más interesantes, que resaltamos junto a las de la competencia, la retrospectiva de Torre Nilsson y *Gimme Shelter*, que se cubren en otras páginas.



SONGCATCHER

Estados Unidos, 1999, dirigida por Maggie Greenwald, con Janet McTeer, Aidan Quinn, Pat Carroll, Jane Adams.

En 1993 la directora y guionista Maggie Greenwald realizó *Una mujer sin fronteras* (*The Ballad of Little Jo*), el primer western sonoro rodado por una mujer, uno de los mejores de las últimas décadas y una aproximación absolutamente original al género. Contaba con estilo riguroso y un tono definido la historia de una mujer (Suzy Amis) que se hacía pasar por hombre para sobrevivir sola en el salvaje Oeste. *Songcatcher* narra la historia de una musicóloga que se aleja de su trabajo y viaja a visitar a su hermana en los Apalaches. Allí descubre baladas tradicionales heredadas de Irlanda y Escocia que están arraigadas en esa agreste comunidad montañesa y que todos, sin excepción,

conocen y cantan. A medida que avanza el relato, la belleza de las canciones (cantadas por los personajes) ilustra cada escena. En la creación de ese clima, *Songcatcher* alcanza la originalidad del film anterior de Greenwald y vuelve a mostrar que la directora conoce muy bien la historia del western (la escena del baile tiene una agradable reminiscencia fordiana). Pero hacia el final los conflictos que se desencadenan no son acompañados con canciones y la película quiebra ese universo maravilloso en el cual había ingresado. Este cambio de tono, sin duda, le quita a *Songcatcher* algo de su encanto y la coloca un escalón por debajo de *Una mujer sin fronteras*. Santiago García



LA CAPTIVE

Francia, 1999, dirigida por Chantal Akerman, con Stanislas Merhar, Sylvie Testud, Olivia Bonamy.

Chantal Akerman es apenas conocida en estos pagos por *Un diván en Nueva York*—su única película reconocida como “comercial”—, una agradable comedia sostenida por el encanto de Juliette Binoche, aunque su obra, desarrollada a lo largo de tres décadas, es para buena parte de la crítica internacional una de las más interesantes del cine contemporáneo. Este film, muy libremente inspirado en *La prisionera* de Marcel Proust (algo que daría lugar, con más espacio, para reflexionar sobre la “fidelidad” en las adaptaciones cinematográficas), traslada la acción al París de nuestros días y está centrado en la obsesiva relación de un adinerado joven—que vive en una lujosa mansión con su abuela— con la joven a la que mantiene

encerrada en su departamento y a la que solo permite salir para tomar sus lecciones de canto. El film, de una austeridad casi bressoniana y un tono narrativo minimalista, expone esa dificultosa relación en prolongados planos donde una asfixiante y claustrofóbica utilización del espacio, no solo dentro del departamento sino también en los exteriores, ejerce un efecto de opresión constante sobre los personajes. Lúcida reflexión sobre el amor obsesivo y posesivo, que tiene más conexiones de lo que podría parecer a primera vista con el *Vértigo* hitchcockiano, alcanza en sus tramos finales—puntuados por la sombría partitura de *Isle of the Dead* de Rachmaninoff— el rigor y la intensidad de una tragedia clásica. Jorge García



ATANARJUAT - THE FAST RUNNER

Canadá, 2001, dirigida por Zacharias Kunuk,
con Natar Ungallaaq, Sylvia Ivalu y Peter-Henry Arnatsiaq.

He aquí una de las escasas curiosidades que presentó el festival. Ganadora de la Cámara de Oro a la mejor ópera prima en Cannes, la película es la primera producción hablada en lengua inuit, el idioma de los esquimales que viven en el Artico canadiense. Su director, de ese origen y un afamado escultor, luego de una exitosa exposición de sus obras en Montreal decidió retornar a su comunidad provisto de una cámara de video, realizando algunos cortos y documentales antes de fundar su propia productora en 1990, de la que este film es el primer fruto. Inspirada en una famosa leyenda inuit del siglo X transmitida oralmente a través de las distintas generaciones, la película es un poderoso drama sorprendentemente dinámico

que se desarrolla en medio de las imponentes nieves del Artico. Fusionando elementos del cine de aventuras, referencias de tinte documental sobre la vida cotidiana de los esquimales, una adecuada utilización dramática del paisaje y un hálito trágico por momentos casi shakespeariano, el film es un relato sin fisuras, despojado de cualquier atisbo de psicologismo y en el que los personajes actúan según sus instintos y pasiones más primitivos. Por momentos la película parece demasiado armada y autoconsciente de un cierto exotismo deliberado, pero lo cierto es que el ritmo narrativo no decae en casi ningún momento, convirtiéndose en una de las escasísimas sorpresas agradables del festival. Jorge García



THE CAT'S MEOW

EE.UU., 2001, dirigida por Peter Bogdanovich,
con Kirsten Dunst, Edward Herrmann, Cary Elwes, Eddie Izzard y Jennifer Tilly.

El miau del gato tiene varios condimentos: por empezar, un título incomprensible. No hay gatos, nadie maúlla y, si es una metáfora, se me chispeó. El resto es más importante. La película toma un hecho real: el misterioso viaje en yate organizado por el ciudadano William Randolph Hearst y su amante Marion Davies, con varios invitados de lujo, desde Charles Chaplin hasta la chismosa Louella Parsons, donde murió misteriosamente un director de Hollywood. Peter Bogdanovich y el autor de la obra de teatro en la que la película está basada imaginan una historia que explica la muerte y su ensordecedor silencio posterior, nada llamativo considerando el poder sobre la prensa que tenía el millonario en

1924. Bogdanovich, cinéfilo como el que más, supo hacer películas adorables pero, asimismo, desde su ópera prima *Targets*, ha logrado imbricar en sus relatos la historia del cine, y de Hollywood en particular, con la suerte de sus criaturas. Además de narrar con un *tempo* impecable —la película se pasa como un soplo— el director muestra la cara más amarga y oscura de la industria del cine, cara que a él le puso, una y otra vez desde su extraordinario debut, su peor perfil. Un párrafo final para la labor de Kirsten Dunst como Marion Davies: un trabajo consagratorio en el que reúne un carisma impactante con una multitud de matices. Justo premio a la mejor actriz. Gustavo Noriega



H STORY

Japón, 2001, dirigida por Nobuhiro Suwa,
con Béatrice Dalle, Kou Machida, Hiroaki Umano, Nobuhiro Suwa.

Sin dudas, *H Story* fue una de las sorpresas del Festival. Una película más que interesante donde su director se empeña en hacer una remake de *Hiroshima, mon amour*, el clásico francés de Alain Resnais. La imponente y majestuosa presencia de Béatrice Dalle le da al film un tono único que bordea la melancolía y el desencanto. Se trata de filmar la imposibilidad que supone recrear el film de 1959. *H Story* constituye en sí misma una película única, enigmática, ambigua, pero lo más interesante es lo que propone dentro del universo cinematográfico. El film habla no solo de la imposibilidad genuina de recrear el contexto, las sensaciones, la evocación de la guerra, la mítica Hiroshima, la pasajera y furiosa historia de amor entre los protagonistas,

sino que también plantea la necesidad de repensar la posibilidad misma de filmar en la actualidad. Quizá por eso la película deje un gusto ambiguo. En primer lugar, un gusto amargo, ante la imposibilidad de dar a luz obras maestras. Pero quizá deje también un sabor a triunfo y a nacimiento. Ya nada puede hacerse mirando hacia el pasado, solo queda intentar la posibilidad de ser originales. Esta doble estrategia —que, por un lado, reconoce la genialidad de *Hiroshima, mon amour* cuando fracasa en el intento de recrearla y, por el otro, a partir de ese fracaso se plantea la necesidad de films originales y actuales que rompan con las tradiciones— es lo que hace de este film una película personal y única. Marcela Gamberini



La Videoteca

en **Liberarte**

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

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

Videoclub **El Gatopardo**

Todas las películas que está buscando las encontrará en Videoclub Gatopardo



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

Venta y alquiler

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.-

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

4 3 2 2 - 7 5 1 8

4 3 2 6 - 5 0 9 0

ANUNCIE EN

EL AMANTE

Y ninguna mención...

Los herederos del poeta Baldomero Fernández Moreno reclamaron a los realizadores de *El hijo de la novia* por la inclusión no acreditada del poema *Setenta balcones*. Ante la falta de respuesta, nos acercaron una carta de la familia y un análisis de Carmen Vasco –una de las nietas del poeta– sobre la importancia del poema en la película.

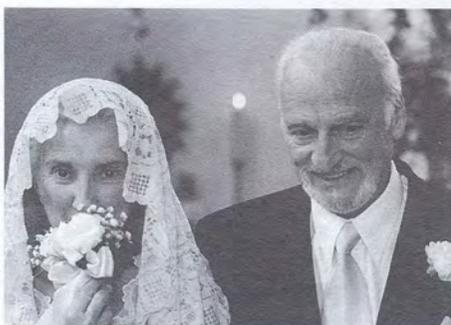


Los hijos y herederos de Baldomero Fernández Moreno queremos dar a conocer un hecho para nosotros doloroso e indicador de una gran falta de respeto. El popularísimo poema *Setenta balcones y ninguna flor* de Baldomero Fernández Moreno, poeta conocido y querido por los argentinos, se incluyó en la película *El hijo de la novia*, casi por completo al principio, recitado por Norma Aleandro, y en dos ocasiones más, un par de versos dichos en situaciones cruciales del film. Sin duda, el poema acompaña a la película en su sentir argentino, en su forma de llegar al corazón de nuestra gente. Sin embargo, por tal inclusión no se pidió autorización alguna, violándose así la Ley de Derechos de Autor, que contempla el trabajo y la dedicación de los autores para con su obra y el respeto que esa obra merece. Desde ya, también se pasó por alto el pago de tales derechos, y finalmente, y lo más ofensivo, no se incluyó el nombre del poeta ni del poema en los créditos de la película, con lo cual podría creerse que los guionistas se adjudican la creación del poema. Plagio o error, la productora de la película no accedió en los últimos meses a reparar satisfactoriamente el daño cometido, que legalmente constituye daño material: hacer uso de una obra sin autorización, y daño moral: no mencionar al autor de dicha obra como su auténtico creador. ¡Como si no hubiera contribuido al espectacular éxito de la película!



La selección e inserción de *Setenta balcones y ninguna flor* en la película no es casual, sino tal vez la más adecuada que podía hacerse, ya que el poema se entronca con la trama de la película y contribuye a su efecto dramático. *Setenta balcones...* es una de las obras más famosas de la poesía argentina y la más popularmente conocida de Baldomero Fernández Moreno. Es posible que haya quienes no conozcan el nombre de su autor o la cantidad exacta de balcones, ¿sesenta? ¿setenta?, confusión a la que se alude por la voz de Héctor Alterio. En ese momento, el personaje y la película se funden con el saber popular y se acercan al público; se refuerza la identidad argentina de la película. El poema, como el film, llegan profundamente al corazón de los argentinos. La película, por la temática de los vínculos amorosos y sus vicisitudes, sus personajes de neto perfil porteño y nacional, y las situaciones reales y locales en las que se encuentran. Todo esto hace a la identidad argentina que *El hijo de la novia* quiere y logra transmitir. *Setenta balcones...* contribuye en ese aspecto por su popularidad y su sentir romántico.

Viendo el tema desde otro enfoque, el poema está insertado en el film en tres ocasiones. Esto tiene que ver con una conocida técnica cinematográfica de origen estadounidense. El objeto de la técnica mediante la que un elemento aparece tres veces a lo largo de un film es intensificar el efecto dra-



mático del mismo, hacer consistente a la trama y así fijarse en la percepción del espectador. Otro ejemplo en la película es el ramo de flores, que aparece tres veces: de Nino para Norma, de Juan Carlos en su visita al hospital, y de Rafael para su novia. Las flores están, en lo profundo, unidas a los setenta balcones.

Veamos ahora en qué momentos se presenta el poema, y cómo contribuye a la intensidad sentimental de esas escenas de reparación de vínculos que habían estado en conflicto, escenas troncales, tal vez las más importantes de resolución vincular en el film.

Escena 1: Rafael vuelve a ver a su madre después de un año.

A unos doce minutos de comenzada la película. Rafael va a ver a su madre con Nino, después de un año sin visitarla. Es el cumpleaños de Norma, personaje que encarna el sentimiento amoroso. Norma está en un

geriátrico porque tiene Alzheimer; va perdiendo la memoria. Salen a pasear y Norma levanta una flor de la vereda. Instada por Nino a recitar, a recordar que a ella le gusta la poesía, a recordar quién ella es, Nino le dice "Sesenta balcones". Norma recuerda y pronuncia "Setenta balcones...", el poema casi completo, que no se ha borrado de su memoria. Al terminar de decir el poema, Norma interpreta lo que para ella significa: que son unos h. de p. los que no ponen una flor en setenta balcones, los que no quieren saber de música, de rimas, de amor. Así, Norma expresa su sentir, y el poema hace al personaje. Por otra parte, y más allá de que estos versos no se reciten, Norma parece ser la "niña novia" del poema, y sin duda Alterio es "el poeta lleno de ilusiones" también del poema, queriendo casarse con ella por iglesia.

Poco después de esta escena, Rafael habla con su hija, a quien le gusta escribir poesía y es por esto reconocida en el colegio.

Escena 2: Nino se declara a Norma y Rafael reúne a su madre con su hija.

A unos 55 minutos del comienzo. Rafael acepta ayudar a su padre a casarse por iglesia con su madre. Los dos van a ver a Norma al geriátrico, esta vez con Vicky, la hija de Rafael, quien hace mucho tiempo que no ve a su abuela. Los cuatro toman el té, y Rafael hace un intento de vincular a su madre con su hija. ¿Cómo? Mediante la poe-

sía, de la que ambas gustan. Rafael insta a Norma a recitar, dice: "Setenta balcones hay en esta casa, setenta balcones y ninguna flor". Finalmente hace algún tipo de alusión a las flores que sí hay sobre la mesa del té, traídas por Nino para Norma.

Escena 3: Rafael decide acercarse afectivamente a su hija.

Aproximadamente a una hora y media de comenzada la película. A partir de este momento, se desenlazan los hechos felices del final del film.

Rafael va a buscar a su hija al colegio. Vicky le cuenta que ganó un concurso de poesía, y quiere que su papá lea lo que escribió. Rafael, algo temeroso de conmoverse, con ciertas dificultades para hacerse cargo emocionalmente de la relación, toma el cuaderno de Vicky y en lugar de leer directamente los poemas de su hija, dice "Setenta balcones". Con este verso se abre paso, y comienza a leer lo escrito por Vicky.

La familia Fernández Moreno expresa su decepción de no haber sido consultada previamente y su penosa indignación porque el nombre del autor y del poema no se mencionen en los créditos. La creación literaria se entrega generosamente a todas las personas, pero el trabajo y la total dedicación con los que se logra una obra trascendente se ven contemplados por la Ley de Derechos de Autor. **Carmen Vasco**

 **LIVING**®

M.T. de Alvear 1540 - Buenos Aires Argentina
INFO/RESERVAS 4811-4730 4815-3379/6574
C.P. 1060 e-mail: living@infostar.com.ar



www.living.com.ar

jueves, viernes y sábados
CENAS & dance

\$ **12**

jueves \$ **6**
CENAS X 6

Riesgo país

La excusa de esta crónica es el trabajo que realizaron Naomi Klein y su marido Avi Lewis. Ella es la autora de *No logo*; él, conductor de un programa periodístico. Acompañarlos por asambleas, conferencias y actos es una manera de entender por qué ellos encontraron aquí motivos de esperanza y entusiasmo.

por **CLAUDIA ACUÑA**

A Tomás Abraham, por haberme recordado la frase que solía decir mi padre:

"Reaccionarios son todos esos que se asustan con el desorden".

CORNER. La escena es increíble por donde se la mire. Es sábado y Avenida de Mayo es un desierto nublado. En la esquina de Chacabuco estamos solos. La policía y nosotros. Naomi Klein sostiene su bloc de notas y un micrófono. Su marido, Avi, la cámara. Su traductora, Silvia, los bolsos. La policía, sus armas. Se supone que estamos frente al edificio mejor custodiado de la avenida, una torre tenebrosa en cuya planta baja descansan cuatro cajeros automáticos del banco HSBC y en el quinto piso, la embajada de Israel. Dos motivos suficientes como para justificar el despliegue policial que trata de impedir lo inevitable: que esa mujer alta, de impecable vestido negro y rostro devastado, abrazada a la foto que enmarcó ella misma con esmero, narre el asesinato de su hijo. Gustavo Di Benedetto cayó ahí, exactamente, a las 16.30 del día 20 de diciembre. Le pegaron un tiro en la nuca. En mi cartera llevo el video que grabó la cámara de seguridad del banco. Muestra a cuatro custodias disparando sus armas. Hace ya quince días que la justicia ordenó la prisión del que considera responsable de ese homicidio: el jefe de seguridad del HSBC. Su nombre: Jorge Varando, un militar de 54 años que fue teniente general y se retiró del Ejército en 1994. Su nombre figura en las listas de denuncias del CELS, donde se detalla su desempeño en el Destacamento 103 de Inteligencia del Ejército, en los oscuros años de la dictadura militar, y en la acusación del periodista Alipio Paoletti, quien lo señala como represor. La jueza que ordenó ahora su detención es María Romilda Servini de Cubría.

Naomi y Avi me piden que les haga una síntesis del caso. Suspiro. Mañana es 24 de marzo, les digo. Nunca pensé que después de tantos años iba a volver a tener enfrente a una madre sosteniendo el retrato de su hijo muerto. En esa esquina, les cuento, al cumplirse un mes de la Batalla de Plaza de Mayo, las agrupaciones colocaron un pequeño altar con el nombre de Gustavo. Al día siguiente lo sacaron. Volvieron al mes y colocaron otro, fijándolo esta vez al piso con cemento. Al día siguiente, ya no estaba. Hace tres días colocaron el tercero. Hoy no está. Solo puede verse la mancha gris sobre las baldosas impecables. Habrá que esperar veintisiete días para colocar el próximo. Y otro más. Y todos los que hagan falta.

—The memory corner, dice Naomi. No.

No hay corner, le digo. Toda esta avenida, esta ciudad, está signada por la memoria. Al día siguiente lo comprende. ¿Cuánta gente hay en Avenida de Mayo ese domingo 24 de marzo? No sé calcularlo. Un río corre por toda la avenida hacia la Plaza y, en su lecho, un infinito lienzo negro transporta las fotos de otros hijos. Al pasar frente a la esquina sinistral vemos a un muchacho escribiendo con aerosol rojo. "Gustavo vive", pinta en las paredes y en el piso. Fallé: en estos tiempos no hace falta esperar tanto.

SQUARE. ¿Cuánta gente hay este domingo en Parque Centenario? ¿Cuánta este jueves en San Telmo? ¿Y el viernes en Flores? ¿O el martes en Chacarita? No lo sé. Solo recuerdo que el teórico Zygmunt Bauman escribió que la única manera de recuperar, en este mundo globalizado, el significado real de la política era a través de aquello que los griegos denominaban "ágora". Un espacio ►





RADIO Y RESISTENCIA

Con Avi en la radio estatal

El día anterior, en una breve charla por teléfono, Avi preguntó dos cosas.

La primera: "¿En qué radio está el programa?". La segunda: "Voy a llevar un tema inédito de Cabra, de Las Manos de Filippi. Es una canción muy política... ¿todo bien?".

Avi es Avi Lewis. Es canadiense, tiene 35 años y llegó a Buenos Aires a fines de febrero para trabajar, junto a su esposa Naomi Klein (la autora del libro *No logo*), en un documental sobre formas de democracia directa y el modo en que en Argentina aparecen articuladas en torno a las asambleas barriales, los cacerolazos y los piqueteros.

"Todo bien" fue la respuesta a la segunda de las cuestiones, mientras que la primera pregunta quedó resuelta solo con el nombre de la radio: Supernova, le dije, y él contestó "ah, sí" y nada más.

Con un grupo de colegas y amigos hicimos durante el verano un programa en Supernova (una frecuencia FM de Radio Nacional) que se llamó *Cero en conducta*. El programa terminó a fines de marzo porque en ese momento la radio cerró sus puertas como Supernova. Desde hace unos días esa es una frecuencia que emite música clásica, decisión justificada en las tandas publicitarias previas al cierre de Supernova con un eslogan que prometía "aires nuevos para la cultura argentina". En ciertos medios masivos y hasta en la misma radio se ha planteado la cuestión como una puja entre géneros musicales (rock vs. clásica), aunque en realidad parece parte integral de un mismo paquete que incluye el fastidio oficial por la llegada del libro *Zelaryán*, del poeta Santiago Vega, a las bibliotecas populares, y el festejo de las fechas patrias como principal punto de una nueva política cultural.

Más allá de aciertos y errores, lo que desaparece con Supernova no es una radio al servicio de la "corporación del rock", sino un espacio más o menos pluralista, un micrófono abierto que por momentos rozó los límites de lo que solíamos conocer como contracultura, y cuya agenda no estaba re-

gida por las mediciones de audiencia ni por las presiones de los anunciantes ni, al menos en los últimos meses, por una "línea editorial" bajada desde alguno de los gobiernos de turno. Ahora funciona allí otro modelo de radio, lo que no es malo en sí mismo sino que es malsano como mecanismo a repetición: se llega, se allana el terreno, se empieza de nuevo. Todo el tiempo. "Supernova", le había dicho a Avi el viernes a la tarde, y ahí estaba él, unas pocas horas después, el sábado a la mañana, dispuesto a hablar de su trabajo en el documental sobre Argentina, de su visión de la relación entre los gobiernos argentinos y el FMI, de la necesidad de un link más frecuentado entre asambleas barriales y grupos piqueteros, de la situación de Emilio Alí (recientemente liberado), de música (trabajó durante mucho tiempo en el canal canadiense Much Music), de periodismo y de la necesidad de que sea la gente de un país la que controle los medios de comunicación públicos.

Durante la entrevista Avi volvió una y otra vez a este último punto. Lo hizo de forma recurrente pero vinculando al hilo de su discurso cada nuevo comentario, y haciéndolo de la manera más orgánica que se pueda imaginar. Así fue que habló de la importancia de cuidar los lugares que garantizan el pluralismo, cuestionó el uso que determinados gobiernos hacen de unos medios de comunicación a los que inmediatamente asumen como propios, sostuvo que la realidad argentina llega a países como Canadá recortada por los intereses de los medios masivos, y hasta llevó consigo la canción de Cabra (artesanal, afilada y rabiosamente antiduhalista) más otro tema musical cuya letra giraba en torno a la defensa de la radio pública. Sus urgencias políticas no parecen tener la marca del dogmatismo y están más bien atravesadas por la curiosidad y el interés. Y de ese modo, lejos de agitar a la bestia xenófoba nacional, cosechó mensajes de oyentes igualmente necesitados de miradas nuevas y de respuestas apartadas de la uniformidad. Marcelo Panozzo

de encuentro capaz de transformar en públicas las preocupaciones privadas. Un eslabón anterior, pero indispensable, entre la cuestión personal y la política general. Escribió Bauman: "La posibilidad de cambiar este estado de cosas reside en el ágora. El espacio en el que los problemas privados se reúnen de manera significativa, es decir, no solo para provocar placeres narcisistas ni en procura de lograr alguna terapia mediante la exhibición pública, sino para buscar palancas que, colectivamente aplicadas, resulten suficientemente poderosas como para elevar a los individuos de sus desdichas individuales; el espacio donde pueden nacer y cobrar forma ideas tales como el bien público, la sociedad justa o los valores comunes". Bueno: aquí y en las plazas ha nacido el ágora. Y tal cual lo previó Bauman, no es un paraíso, sino —por llamarlo de una manera académica— una "logosfera". Transcribo la explicación de Bauman: "Un espacio donde las discrepancias se producen en el acto del diálogo, por los diferentes niveles de clase, género, localidad, idiosincrasias y biografías personales".

En estas ágoras/asambleas se escucha de todo, pero algunas cosas son comprendidas mejor que otras. Sin embargo, no son las palabras sino los hechos lo que obligan a prestar atención a su existencia. Por ejemplo:

- En San Telmo, se ha elaborado una red que involucra a unas tres mil personas que participan —activa o pasivamente— en las reuniones vecinales. La asamblea es la que administra los cien planes Trabajar que lograron obtener del Gobierno de la Ciudad, las dos ferias del trueque que se realizan tres veces por semana y el canal de televisión que puede ser sintonizado por diez mil personas, según calculan. Acaban de firmar un convenio con el Ministerio de Educación porteño, mediante el cual obtuvieron un espacio en la calle Defensa, debajo de la autopista, para construir un comedor. También consiguieron comida para repartir entre 260 familias y que son entregadas mensualmente. Diseñaron, además, seis cooperativas de construcción de viviendas y una de trabajo.

- En la Asamblea de Flores Sur también organizaron una cooperativa de trabajo para ofrecer a los vecinos los servicios de los desocupados de la zona. Mantuvieron, también, reuniones con el gerente de Edesur para solicitar la interrupción de los cortes de servicio por falta de pago durante el invierno. Por ahora, solo obtuvieron la promesa de una demora. Logran concentrar, en cada reunión, un mínimo de cien personas y un máximo de trescientas, pero el padrón de teléfonos y mails suma más del doble de la cifra de asistentes promedio. Ya tienen un periódico, pero no el dinero suficiente

para imprimirlo. Pretenden venderlo a un peso y repartirlo entre los que figuran en el padrón de desempleados del barrio.

■ La Asamblea de Chacarita está organizando un debate sobre la consigna "que se vayan todos", para pensar entre todos las consecuencias de un eslogan que repiten las asambleas de todos los barrios. Los vecinos, que cada martes suman entre 80 y 100, ya se habían reunido a escuchar la exposición de un historiador, un abogado y un sociólogo acerca de la tradición de asambleas constituyentes en Argentina. Grabaron la charla, tipieron cada palabra y distribuyeron copias en los negocios del barrio para que todos puedan seguir las alternativas del debate.

En la recorrida por asambleas tan diferentes, algunas preocupaciones aparecen repetidas. El nombre, por ejemplo, fue motivo de largas cavilaciones en las primeras semanas de reuniones. Presencé una asamblea en donde un señor argumentaba que no debía llamarse "popular" porque eso espantaba a los vecinos y otra, en el lado opuesto de la ciudad, en donde una señora reclamaba un "vocabulario más original" para no parecer viejos trasnochados. También, si uno observa las comisiones que se han formado en cada asamblea, nota que son hijas de la misma época. Por lo general, todas tienen una feria del trueque (en un país sin moneda), un comisión encargada de los temas sociales (en un Estado sin capacidad de respuesta al hambre y la desocupación), pero también encargados de prensa y -lo más llamativo- responsables de invitar a especialistas para "ayudar al análisis económico y político actual". Los únicos nombres que leí en la convocatoria de diferentes asambleas son los de Osvaldo Bayer, Miguel Bonasso y Rubén Dri. Apparentemente, la mayoría de los intelectuales se dedica a opinar sobre los vecinos observándolos por televisión.



Naomi recorrió al menos seis de estas reuniones, mezclándose con los vecinos, sin atreverse -como todos- a hacer pronósticos, pero sí a registrar con ojos, lápiz y cámara todo lo que allí pasa. ¿Por qué?, le preguntó simple y contundente un vecino en Parque Centenario. Naomi respondió: "Argentina es un laboratorio de democracia. Es una fuente de inspiración para todos los activistas. Y creo que aquí no hay conciencia de eso. Todo el mundo está al tanto de lo que opina el FMI sobre Argentina, saben que Bush y otros presidentes los están mirando. Pero no se dan cuenta de cuánto nos movilizan a los activistas: nos están devolviendo el coraje". En las plazas, dice Naomi, encontró esperanza. Al rígido orden del pensamiento único se le opone el desorden de estas múltiples voces hablando al mismo tiempo, todos juntos, sin jerarquía. Incendiarios y conciliadores. Pavadas y confesiones. Arengas y frases tímidas. Respuestas que no sirven para nada y preguntas que abren pequeñas, mínimas soluciones.

Nadie sabe, por ahora, cómo convertir a las asambleas en un movimiento operativo y eficaz

-The Square needs time, dice Naomi. Tiempo para crecer o extinguirse. Para ponerse de acuerdo. Para transformarse y encontrar otras formas más sabias, más prácticas, más abarcadoras. En esa necesidad reside su potencia. Porque el tiempo, tal como lo sentía Borges, está hecho de memoria, pero también de esperanza.

KNOW-HOW. Estamos sentados en la vereda de un barcito (por así llamarlo) del barrio de La Boca. Son las dos de la mañana y a las cinco parte el avión que traslada a Naomi y Avi a México, la próxima escala de la gira latinoamericana que comenzó hace dos meses en Brasil, cuando participaron del Foro de Porto Alegre, continuó en Montevideo, donde se encerraron a aprender castellano durante dos semanas, y que esta noche concluye su etapa porteña, en este brindis final con cerveza y vasos de plástico. En un bolso están los 36 videos de una hora de duración que grabó Avi para un documental que emitirá la televisión canadiense. Sobre la mesa están las provisionarias conclusiones de un trabajo que le demandó catorce horas diarias de trabajo. Avi escucha al muchacho que está sentado a su lado, un joven profesor de historia que está preocupado por el destino de "su" asamblea, la del Cid Campeador. El muchacho repite lo que ya puede escucharse en muchas de esas reuniones. La interbarrial de Parque Centenario ha sido copada por los aparatos de las organizaciones de izquierda. Los vecinos se desgastan en largas discusiones sobre temas que son o demasiado grandes o demasiado pequeños como para dedicarles el esfuerzo de pensar acciones concretas para solucionarlos. La virtud principal de las asambleas es su obsesión por no delegar poder en nadie, sino funcionar horizontal y democráticamente. Por eso, en todas las reuniones, las pequeñas cuotas de poder -quién maneja el micrófono, quién anota a los oradores, quién representa a la asamblea en las interbarriales- son siempre rotativas y transitorias. ¿Cómo respetar ese espíritu sin caer en el desgaste, la inoperancia, la parálisis?, pregunta y se pregunta ▶





el muchacho. Avi responde con una anécdota. La primera vez que fueron a una asamblea piquetera, en La Matanza, le dijeron que la reunión comenzaba a las 10. Llegaron a las 11 y ya había terminado. Se sorprendieron, claro, acostumbrados al ritmo de las reuniones vecinales en la plaza. Tuvieron que esperar tres días más para filmar esa reunión. En el tape puede verse a más de 400 personas reunidas para discutir los tres puntos fijados para ese día. Nadie puede hablar de otra cosa. "No hay cuarto tema", explica Avi. Los que quieren hablar se anotan en la lista. Y hablan poco. Ni siquiera hace falta controlarlos con reloj. Votan. Fijan los tres temas de la próxima reunión. Votan. Y se van. En cincuenta minutos han resuelto todo y están libres para hacer lo que tengan que hacer. ¿Quién no va a querer ir a una reunión así?, pregunta Avi. Y responde: "Ustedes".

No son las que siguen sus palabras exactas, pero sí su idea: *el management* de la democracia participativa lo han desarrollado las asambleas piqueteras. Cualquiera puede ir, verlos en acción y copiar lo mejor del método. Transferencia de know-how al aire libre. Gratuita y didáctica. El muchacho cuenta, entonces, que él utilizó un método más complicado. Estuvo dando vueltas por internet, buscando alternativas de organización, y encontró un comentario sobre cómo se organizaron los diferentes movimientos que confluyeron en Seattle. Ellos tenían reuniones periódicas interbarriales. En esas reuniones, cada sector elegía un vocero. El vocero se sentaba delante de su grupo y hablaba en su nombre. Nadie más tenía voz, pero durante el desarrollo del debate el vocero podía

consultar a los miembros de su grupo y estos, a su vez, podían expresar con gestos (generalmente, con movimientos de manos) la aprobación o desaprobación de sus palabras. Los voceros eran rotativos y no ostentaban más poder que ese: hablar por boca de todos. El más virtuoso, entonces, no era aquel que repetía la mejor arenga, sino el que expresaba mejor las dudas y contradicciones en las que se había sumido su grupo. La que suma un ejemplo ahora es una muchacha de la organización H.I.J.O.S. Cuenta que ellos también se organizan de manera horizontal y que les ha consumido varios años y mucha paciencia encontrar un método eficaz de funcionamiento. Mañana, dice, tienen la reunión de todas las delegaciones en Rosario. Allí todos pueden hablar y proponer, fijar objetivos de trabajo y miradas sobre la realidad nacional. Hay quienes repiten allí lo que ya piensan las organizaciones políticas con las que simpatizan y quienes hablan en nombre de sus propias preocupaciones, incluso de sus intereses personales. Por lo general, solo pueden ponerse de acuerdo en un puñado de puntos, pero son los suficientes como para lograr el compromiso de todos y cada uno en concretarlos. La noche es húmeda y pegajosa y desde hace más de una hora solo se está hablando de eso: cómo. No por qué ni para qué, sino cómo. Cada quien narra un ejemplo concreto, no con la intención de aportar el mejor, sino para ofrecer algo que sirva para disparar una idea superadora. ¿Cuál será la que sirva? ¿Cuál la que finalmente se imponga? ¿Llegaremos a las próximas elecciones, por ejemplo, con un grupo de nuevos dirigen-

tes acostumbrados a consultar, a escuchar, a representar? ¿Seremos, finalmente, testigos de una transformación de la política o de una nueva y dolorosa frustración?

—Tengo miedo, dice el joven historiador. La frase es obvia, pero mi pregunta también: de qué.

—En la última asamblea fui el moderador. Podría haber propuesto algo para organizarla mejor, pero no supe qué. Eso me da miedo: no saber.

THE END. Son las tres de la mañana cuando la policía nos hace señales para que detengamos el auto a un costado de la avenida. La casualidad no ha sido generosa: debemos parar al lado de una columna decorada con siluetas blancas y bajo un cartel circular, como los de tránsito, que señala "ni olvido ni perdón". Estamos a la vera de lo que alguna vez fue el centro de detención El Olimpo. La policía nos hace señas para que sigamos, quizá porque nos intuyó inofensivos. Naomi y Avi se despiden. Prometen regresar en julio. Saben que, después de lo que vieron y oyeron, algo es seguro: nadie sabe lo que va a pasar. Y quieren estar aquí para ver el desenlace.

No encuentro mejor síntesis de estos apuntes que este: en los próximos meses el documental de Naomi y Avi y esta nota misma, entre otras cosas, podrá tener un final. Hasta tanto, el joven profesor de historia, la muchacha de H.I.J.O.S., los vecinos de San Telmo o Flores, los piqueteros, los ahorristas, los ocupados y los desocupados y otros tantos, entre los que me cuento, estaremos intentando que sea, también, un comienzo. ■

LA CONFERENCIA DE **NAOMI KLEIN**

Canadiense, 32 años, tranquila, discreta y relajada. Naomi escucha más de lo que habla

Vallas y ventanas

La autora de *No logo* dio una conferencia abierta en la Universidad de Buenos Aires en la que compartió la palabra con una gran cantidad de organizaciones que participan de su "movimiento de movimientos". **por PATRICIA ROJAS**

"Ustedes, vos, ¿se sienten o te sentís parte de un movimiento global?" Así abrió el debate la periodista y escritora canadiense Naomi Klein, frente a un público de casi 400 personas (con una mayoría de adolescentes y universitarios) que se apretujaban en las escaleras para poder escucharla. La cita, que duró tres horas e incluyó la presentación de seis panelistas jóvenes y argentinos, fue en el auditorio de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Naomi contó allí algunas de sus conclusiones de su primer viaje a la Argentina: se interesó por las manifestaciones espontáneas que surgieron a partir del 19 de diciembre último y ahora puede relacionarlas con los movimientos indígenas en Chiapas o con el movimiento antiglobal de Seattle, aclarando que "son parte de un movimiento de movimientos que no es reproducible en todo el mundo, sino que existe en tanto tiene particularidades propias". Para ver si su idea tenía fundamento, propuso un ejercicio de preguntas a los panelistas que ella misma invitó para saber cómo se construye localmente esta nueva forma de democracia participativa, centro actual de sus investigaciones.

Antes de darles la palabra, habló de "esta red mundial que empieza a conectarse". Y aclaró: "No vine a pregonar nada ni a convencer a nadie de alguna cosa, sino a incluirme en esto que llamo 'conspiración de participación e inspiración', que es lo que creo que se está difundiendo globalmente y que implica aprender y confiar en otros y poder compartir las prácticas de cada uno. Por eso estoy hoy aquí".

Para explicar qué une a esta red usó dos imá-

genes: la valla y la ventana. "La valla —dijo Klein sin perder de vista sus apuntes— nos hace preguntarnos contra qué estamos. Y la ventana nos ayuda a preguntarnos hasta dónde hemos llegado." Las vallas, según explicó la canadiense, "son límites que nos imponen y desde aquí podemos pensar en las privatizaciones de las formas de vida y hasta de los materiales genéticos. Pero la más importante de las privatizaciones de estos tiempos es la privatización del yo, que convierte a los sujetos en mercancías y los ubica en un rol de consumidor opuesto a un sujeto activo, que puede participar". Entonces Klein recordó haber escuchado, en varias asambleas barriales de Buenos Aires, vecinos que le decían: "Abrí mi puerta por primera vez y ahora veo las cosas de una manera diferente". También percibió "la caída de las vallas" en los piqueteros "cuando transformaban el espacio del barrio en la nueva fábrica donde otros, que no eran obreros, podían acercarse". Entonces disparó una crítica severa: "La privatización para el capitalismo no solo tiene que ver con producir mercancías que puedan intercambiarse entre fronteras sino con la construcción de nuevas formas de clausura que se le imponen al otro. Por ejemplo, la exclusión social que implica la criminalización del diferente. Y hay otro modo de valla: la virtualización. Cuando el poder se hace invisible pero está. Esto tiene que ver con el comercio intelectual que produce un modo de valla o la refuerza".

Según Klein, vallas y ventanas son parte de una paradoja: "Estas vallas han podido visualizarse a partir de la aparición de ventanas, que han permitido hacer tangible este

poder invisible. Y las ventanas se han abierto a partir de las vallas. ¿Cómo? Más allá de las protestas contra el ALCA y el Grupo de los 8, se ha abierto una percepción de cómo se produce hoy ese poder. Esa visualización se hizo posible a partir de las vallas que han tenido que poner para protegerlo. En Canadá, cuando se discutió sobre el ALCA tuvieron que construir una valla de tres kilómetros para proteger al poder de las acciones de los que estaban afuera de esa valla, o corralito". Para Klein estas "contra cumbres" son las ventanas que se han abierto en las vallas. Y mencionó dos imágenes paradójicas que también hablan del mismo fenómeno, tanto en México como en Argentina: "Los zapatistas taparon su rostro para hacerse visibles y los piqueteros bloquearon las rutas para actuar. El bloqueo es la ventana abierta".

Para Klein, el 11 de septiembre se abrieron nuevas formas de acción y desafíos para los movimientos antiglobales: "Desde el 11 de septiembre las personas reciben un discurso donde hay dos opciones: el bien y el mal. Pero, en realidad, son dos tipos de fundamentalismos. Uno es económico y el otro religioso. Ambos creen en un sistema de reglas aplicables en cualquier lugar del mundo, aunque ellos mismos las violen. El desafío es abrir una ventana a la democracia entre ambos fundamentalismos, el económico o neoliberal y el religioso, el de Bin Laden". Luego le siguieron los panelistas argentinos que respondieron a sus preguntas: si se sentían parte de un movimiento global; cómo se lo podía corporizar y cómo producir una cultura de participación. Fue el turno, entonces, de Mariano, del Movimiento de Trabajadores Desocupados de Almirante Brown; Raquel Robles, de la organización H.I.J.O.S.; Ezequiel Adamovsky, activista del Movimiento de Resistencia Global en Argentina; Mariana Corral del GAC (Grupo de Acción Callejera); Iván Heyn, flamante presidente de la FUBA, y Natalia de la Puente, de la organización Pro-techo de La Boca. ■

Título de propiedad

¡Adrian Martin ataca de nuevo! Nuestro crítico (australiano) preferido regresa con un acercamiento a la figura del autor cinematográfico y a sus constantes desplazamientos. Con atrevimiento y agudeza, el autor de la nota saca a la luz sus dudas acerca de esos grandes nombres que permanecen inalterables mientras el cine no para de cambiar. **por ADRIAN MARTIN**

Considerada solo desde el sentido común, la idea de “buscar el autor” es un tanto absurda, pues no es necesario ir muy lejos. Basta con ver dos obras sucesivas de Catherine Breillat, Stan Brakhage, Miike Takashi, se trate de cine de arte, comercial o experimental, para saber que esos films expresan sus inquietudes, obsesiones, ritmos y visiones: en síntesis, su propio yo. Pese a las recientes objeciones formuladas a escala mundial por la industria (especialmente por los guionistas) todavía creemos en las poderosas palabras “una película de...”, conocidas en la jerga industrial como el “título de propiedad”.

La cuestión original del *auteurism* según se lo formuló hace 50 años –si podía considerarse a los cineastas en el mismo plano que a los escritores, pintores y músicos, es decir, si eran capaces de crear sus propios, reconocibles estilos o lenguajes– ya no constituye, creo, un asunto importante ni apremiante. Esa batalla se ganó hace mucho tiempo. Hoy la cultura popular nos enseña, prácticamente desde la infancia, que Steven Spielberg, por ejemplo, es un autor, y él también lo sabe. En un tributo que le rindió *Variety* a toda página, Spielberg declaró lo siguiente: “Sueño para ganarme la vida”. Así pues, nos encontramos en la era del autor como mercancía, como marca de fábrica.

Pero si estamos “en busca del autor” será porque tenemos la incómoda sensación de

que la figura o la idea de autor cinematográfico es algo oscura hoy en día. Es más: pienso que algunos de nosotros deseamos que la *politique des auteurs* de nuestro tiempo sea una propuesta poco clara y difícil. Aunque a ciertos directores les resulte psicológicamente traumático enterarse de que no son el centro del universo, muchos de nosotros, sea en calidad de espectadores, cinéfilos o críticos, tenemos una curiosa y paradójica relación de amor-odio con la idea convencional de autoría. El surgimiento del director como superestrella, como celebridad mediática –la personalidad que hace declaraciones no solo sobre su trabajo, sino también sobre la historia, la política, la cultura o la vida– es un fenómeno cada vez más irritante, aunque el autor en cuestión sea Jean-Luc Godard. Al autor-como-mercancía le estamos diciendo, efectivamente: esfúmese, no lo necesitamos. Pero, ¿qué lo reemplazará? ¿Cuál sería una forma más novedosa y fructífera de concebir al autor cinematográfico, dado que los directores seguirán rodando películas donde se refleje su yo más profundo?

Como lector de teoría y crítica del cine, observo por doquier los signos de una creciente ambivalencia con respecto al autor. El estudioso norteamericano Tom Gunning presenta a Fritz Lang, por ejemplo, como a un autor que siempre narra cuentos alegóricos sobre la destrucción de su propia identidad

a manos de las siniestras máquinas de la cultura industrial. En su importante libro *Cinema Without Walls*, publicado en la década de 1990, Timothy Corrigan denomina a Raúl Ruiz el “fantasma bastardo” de los autores, porque, para empezar, no tiene un yo sino un mosaico de lenguas y estilos, referencias y posturas indiscriminadamente tomados en préstamo de toda la cultura mundial. Más notable, en nuestros días, es el caso de Lars von Trier, sobre quien no leí todavía una sola reseña que no intentara desentrañar si se trata de un autor verdadero o falso. Un embaucador que probablemente nos estafa mientras asciende riendo por la escalera del autor exitoso que comienza en Cannes y culmina en los Oscar. En definitiva, sospecho que la duda implícita en la búsqueda del autor es el síntoma de un cambio o de un problema más profundo que padece la cultura fílmica global. Dicho de un modo más simple: cuando el cine del mundo se encuentra en una etapa de relativa confianza y estabilidad, el autor se convierte en nuestro amigo, en nuestro bastón, en la persona que “deseamos llevar a casa”. Por el contrario, cuando el cine está mutando, cuando nuestras ideas previas al respecto son puestas bajo la lupa y se hallan también en proceso de transformación, entonces la figura del autor se opaca, se pierde, se pone en tela de juicio. Y me apresuro a agregar que esta no es la descripción de una crisis en el sentido negati-

vo del término —es decir, un desastre que despierta la nostalgia por los viejos, dorados y heroicos tiempos del *auteurism*— sino, más bien, de una emergencia en el sentido más positivo: literalmente, un estado dinámico del cual surge algo nuevo.

Daré algunos ejemplos extraídos de la historia del cine. El primero es una gran película de Vincente Minnelli, *Two Weeks in Another Town* (1962). Hay una maravillosa escena donde Kirk Douglas se comporta, en todo sentido, como el autor del film—dentro-del-film, marcando la actuación de los actores, configurando el ritmo y el significado de cada escena. Y, sin embargo, él no es el director sino un actor desocupado a quien Kruger (Edward G. Robinson), el verdadero autor, ha convencido de reemplazarlo en una etapa del film. O sea que hay aquí un doble desplazamiento: Kirk no es el director oficial ni tampoco está en el plató con una cámara participando en la casi mítica actividad conocida como *mise en scène*. En lugar de ello, trabaja (en una vuelta de tuerca muy moderna y profética) en la post-sincronización, con el propósito de crear lo que Robinson denomina “el sonido de Kruger”. ¿A qué se debe este panorama de producción tan tortuoso? Es conveniente recordar la época (principios de los sesenta) y el lugar (Cinecittà): *Two Weeks in Another Town* refleja y diagnostica el profundo cambio producido durante ese período que abarca desde el sistema de los estudios de Hollywood, un sistema que alguna vez gozó de una gran estabilidad, hasta el nuevo e incierto campo de juego de la coproducción internacional. En una situación tan cambiante, todos los directores están expuestos a una redefinición (conceptual) y a una reorganización (literal).

Mi segundo ejemplo se refiere a una clásica antología de la crítica fílmica, *Cinema: A Critical Dictionary*, el mamotreto en dos volúmenes que Richard Road preparó durante los años setenta y publicó finalmente en 1980 (sus colaboradores incluyen luminarias de Rotterdam tales como Noël Burch y Jonathan Rosenbaum). En el prefacio, Road enuncia al pasar tres cosas bastante notables que, por otra parte, lo siguen siendo pese a haber transcurrido veintidós años. En primer término, asevera que “Estados Unidos, Francia, Alemania, Italia, Suecia, Rusia y Japón” son los “siete países que han producido, digamos, el 95% de las obras maestras cinematográficas del mundo”. En segundo

término, afirma que “Estados Unidos, Gran Bretaña y Francia” son los tres países donde “hoy se escriben los trabajos más valiosos y más influyentes”, porque “el estudio del cine está necesariamente restringido a las grandes metrópolis del mundo: Nueva York, Londres y París”. Y en tercer término, luego de haber analizado algunas objeciones a la clásica teoría del autor, Road concluye, sin embargo, lo siguiente: “El director debe ser considerado el creador del film y, aun si esto resulta inaceptable, pienso que es sensato actuar como si lo fuera”.

No deseo convertir a Road en el blanco de una crítica fácil, pues muchos de nosotros podríamos haber escrito esas mismas palabras en aquella época. No obstante, su texto ofrece un ejemplo asombroso de lo que sucede cuando un período de confianza en la cultura fílmica (la cultura donde programamos el cine, lo enseñamos y lo discutimos) se vuelve excesivamente confiado, atrofiado y, por tanto, maduro para el proceso de

cambio. Y el cambio comienza en el instante mismo en que empezamos a dudar de esas tres constantes, profundamente arraigadas, de nuestro presunto conocimiento cinematográfico: creer que sabemos de dónde provendrán las mejores películas (por ejemplo, de qué países); que poseemos un lenguaje crítico capaz de explicar cabalmente la acción y el significado de dichos films, y que podemos considerar al autor como el centro y la fuerza impulsora de cuanto es nuevo, vital y desafiante en el cine de hoy.

Me arriesgaré, pues, a proponer un axioma. El *auteurism* solamente es útil como instrumento crítico siempre y cuando produzca resultados buenos y estimulantes, y nos ayude a descubrir cosas nuevas. Desde el punto de vista histórico, ello es, en efecto, lo que hizo en diversas épocas y lugares. Pero en tiempos de emergencia y cambio, el *auteurism* puede convertirse sencillamente en una acción de resistencia inútil y conservadora. La crítica autorista pasa a ser ▶



Two Weeks in Another Town, de Vincente Minnelli



Mulholland Drive, de David Lynch

entonces una suerte de aprendizaje fácil, rutinario y regurgitado luego para mantener la situación a buen recaudo, "igual que siempre". Esto es, lamentablemente, lo que está sucediendo en la actualidad. Tomemos el caso de *Mulholland Drive*, el film apasionante y profundamente radical de David Lynch. Cualquier estudiante de cine, sea amateur o profesional, principiante o experimentado, puede enumerar de cuántas maneras la película de Lynch repite elementos de sus trabajos anteriores, por ejemplo, de *Terciopelo azul*, *Twin Peaks* y *Carretera perdida*. Todos podemos rastrear la "firma" de Lynch y dar coherencia a su corpus situando a *Mulholland Drive* en el contexto de la evolución artística del realizador (una típica técnica metodológica del *auteurism*).

¿Y qué? Esas percepciones son tan obvias que terminan bloqueando el discurso crítico. No aportan nuevas ideas ni tampoco una energía constructiva. En todo caso, prefiero escuchar, en el contexto de un festival como el de Rotterdam, de qué manera las transformaciones del cuerpo y de la identidad en *Mulholland Drive* se relacionan con operaciones similares aunque diferentes en **Corpus Callosum* de Michael Snow o en *Waking Life* de Richard Linklater; o cómo la

maraña psíquica de sexualidad, fantasía, violencia, proyección y negación en Lynch contribuye a iluminar, recíprocamente, estos complejos culturales que aparecen en los thrillers de horror de Takashi o en los psicodramas de Abel Ferrara. Pero aun sin llegar tan lejos, debemos establecer conexiones entre los films que no dependan siempre de la presencia de un "nombre" legitimante. En suma, volver a descubrir las películas sin autor.

Cierto es que el cambio en la cultura cinematográfica no solo se produce en los escritos y en las teorías. Los verdaderos desplazamientos del autor pueden verse en la pantalla, sobre todo en los últimos films, videos e instalaciones experimentales y multimediáticos presentados en Rotterdam. Observemos, por ejemplo, la aparición de formas filmicas específicas tocantes a la autobiografía, al autorretrato y al diario cinematográfico. Por un lado, tenemos soberbios autorretratos como el magistral *Porto de minha infância* de Oliveira, o el bello *Embracing* de Naomi Kawase, donde el autor prescinde, en lo posible, de su presencia física, literal, y habla de un modo fugaz y fragmentario a través de lugares y huellas dispersos, que constituyen ficciones o ver-

siones múltiples de la identidad. Por otro lado, las nuevas tecnologías digitales permiten ahora un tipo extremo de introspección, una forma confesional de la cual se apodera el sujeto encargado de la filmación con el propósito de disolver, en definitiva, el monolito de la identidad singular, tal como ocurre en *Intoxicated by My Illness*, la obra maestra de Stephen Dwoskin. En estas nuevas formas estamos tan lejos de un narcisismo simple y apolítico como de un amable exhibicionismo intelectual. El autor está mutando pero el *auteurism*, por el momento, le va a la zaga.

El *auteurism* en el cine siempre se ha referido a una íntima y a menudo secreta complicidad: como espectadores, nos sentimos privilegiados cuando escuchamos o recibimos la silenciosa "voz" del autor, como si se tratase de una dádiva especial. El crítico y teórico Raymond Bellour llamó alguna vez a este fenómeno el "objetivo indirecto" del autor, y depende precisamente de esta figura el estar oculta en algún nivel antes de que pueda ser descubierta. El "objetivo indirecto" es una manera útil de reflexionar sobre todos esos directores que, desde los viejos y dorados días del sistema de los estudios hasta el arte experimental de hoy, están buscando formas creativas de esfumarse.

En la actualidad, en una cultura donde los directores se ven obligados a hablar demasiado, a revelar demasiado y a explicitar siempre sus propósitos, aprecio profundamente el ejemplo de uno de mis autores favoritos, Terrence Malick, quien casi no ha hecho ninguna declaración pública sobre su trabajo desde los años setenta. Y los modernos autores, al volver a desaparecer de ese modo en el "texto", al centrarse no solo en su persona en el sentido estrecho del término, sino más bien en el cine mismo como lugar de transformación, pueden renovar nuestras ambiguas, subterráneas relaciones con la más hipervisible de las formas culturales. ■

© Adrian Martin marzo de 2002
Traducción: Marta Alvarez

El C.I.C en Canal (á)

Historias y anécdotas
de nuestro cine
contadas por
sus protagonistas

ENCUENTROS
de Cine

Idea y Producción general
Marcelo Trotta - Vivián Imar

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

encuentrosdecine@cinecic.com.ar

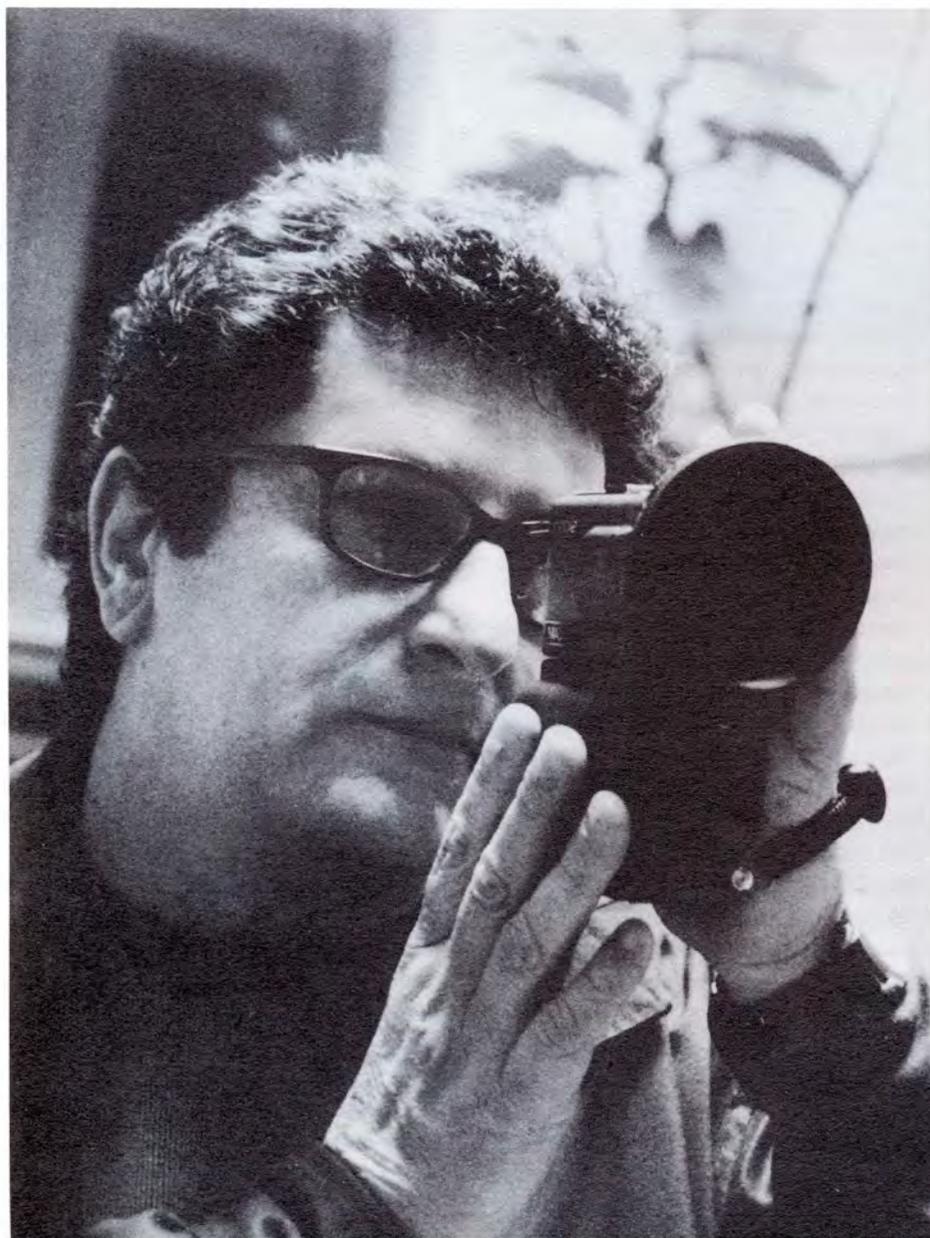
Todos los
Jueves 20.00 hs.
y Domingos 14.00 hs.

www.cinecic.com.ar

Sus cinco directores preferidos son Fellini, Favio, Wenders, Jarmusch y De Sica. Y de Argentina prefiere a Favio, Favio, Favio, Favio y Favio. Siempre pone tocadiscos en sus películas y en la sorprendente *Late un corazón* muestra costumbres típicas del Gran Buenos Aires, como la de mover antenas arriba de un techo o podar árboles. Finalmente, *El Amante* entrevista al director más prolífico de Ituzaingó. **por JAVIER PORTA FOUZ**

ENTREVISTA A **RAUL PERRONE**

Un cine del Oeste



I. ¿Qué edad tenés?

Cincuenta.

Y este cine en buena parte de pibes que venís haciendo, ¿de dónde lo sacás?

En el fondo soy un pendejo.

Te lo iba a decir pero quería que lo dijeras vos.

No creo parecer un tipo de 50 años. Cuando empecé tenía 40, y veía que había un cine que no estaba representado en Argentina. Ahora en el cine ves mucho más a esos pendejos hablando en el cordón de una vereda como hablan los pibes en la calle, sin actores conocidos y ese tipo de cosas. Me pareció que yo había encontrado una voz por ese lado; antes había ensayado con *Ángeles*, que había gustado mucho. Era un medimetraje pero venía haciendo cortos, como *Chamuyando* y otros. Venía encontrando algo que quería contar, tratar de que fuera creíble, que hablaran y que putearan creíblemente, y eso llevó a que de golpe, sin darme cuenta, tuviera una parva de pendejos atrás mío. Creo que me lo hizo notar mucho más la crítica que yo mismo. Tampoco soy un boludo, me doy cuenta de que hay caras muy conocidas que me vienen siguiendo hace mucho tiempo. Creo que los pibes se identifican con ese tipo de cine pero yo hago lo que tengo ganas. Ahora acabo de hacer una película con un tipo de ochenta y pico de años.

Que le gusta a gente que no le gustaban tus películas anteriores. ¿De dónde agarraste esta película, de dónde viene? ¿Cómo la armaste?

Late un corazón comienza cuando me quedé sin laburo en *El Cronista Comercial* después de quince años. Hacía todas las caricaturas... Te levantás, vas a un diario, tenés un grupo de gente, recibís a otra ▶

gente. Paralelamente se había hecho muy fuerte la cosa con el cine. Y a los dos meses después de presentar *Peluca y Marisita* en el Festival (2001) me quedé sin el trabajo. Entonces dije: ¿qué carajo hago ahora? ¿Cómo ocupo mi tiempo en ves de preocuparme? Y me acordé de mis suegros. Me metí en esa casa durante tres, cuatro sábados, pedí una cámara prestada, una High 8 ridícula, y me metí ahí y puse la cámara. Ya todos me tienen como el loco que filma pero me miraban todo el tiempo.

En la película parece que no te dieran pelota.

Pero eso fue todo un laburo. Fueron cuatro o cinco sábados que me vieron con la cámara. Primero se sorprendían porque no están acostumbrados a verme tan seguido. Entonces, cuando tuve la posibilidad de que se olvidaran de que yo iba con la cámara, empecé a anotar cosas que me decían. Yo iba y me instalaba cinco horas a escucharlos, jugaba al chinchón con un tipo que venía y registraba cosas cuando ellos no me veían. Después me ponía a escribir los diálogos que me acordaba, y cuando llegó el momento yo no podía ir ni con un cámara, ni con un sonidista, ni con un iluminador porque no iba a conseguir la frescura que tiene la película. Es frescamente cruda. Cuando gané esa confianza, dije: acá empieza la película. Y hacía cosas, le desenchufaba la tele al viejo sin que se diera cuenta. Le decía: "Viejo, no anda la tele, a ver, ¿por qué no lo llama al pibe para que la arregle?". Armaba todo eso, era una cosa muy enloquecida, de salir yo corriendo, tratar de encuadrar para que la película quede como está, cuidada estéticamente. Y así se fue armando, y lo que vos ves son tomas únicas. Fue hecho mucho en base a pequeñas escrituras y a cosas de las que yo no quería hablar mucho tiempo antes porque corría muchos riesgos. Yo ya los conozco, la quieren hacer de nuevo, o se equivocan o miran la cámara. Sabía que eso no lo iba a poder hacer con ningún cameraman. Tenía que estar yo muy rápido con la cámara para captar muchas cosas, pero a la vez muchos me dijeron que era mi película con más montaje. Y estoy solo y es una cámara sola, y sin embargo, tiene mucho montaje.

Mundo grúa tiene una estética más bien cruda



sobre el Gran Buenos Aires, pero frente a *Late un corazón* parece tener glamour. ¿Cómo ves *Mundo grúa*, una película del GBA hecha varios años después de lo que vos venís haciendo?

No sé, es muy raro. Con Pablo (Trapero) nos conocimos y hay como cierta admiración mutua, pero en general yo no le doy mucha pelota a la gente del cine. No me siento a tomar café con mucha gente de cine. Yo hago películas, y me hicieron fama de malhumorado, jodido. Pero también me encuentro con que Ariel Rotter, me dice "Loco, yo veía tus películas y me encantaban y de última todos fuimos influenciados por vos". Como él supongo que hay muchos más, como lo dijo en su momento Adrián Caetano. Todos estos pibes estudiaban en la FUC cuando yo hacía mis películas, alguna influencita por ahí debe haber. No soy yo quien debe decirlo, pero me voy reconociendo cuando voy viendo películas. Así como en su momento se decía que yo estaba muy influenciado por Jarmusch y Wenders—cosa que nunca negué, al contrario, creo que se habló más de eso por lo que yo decía que por lo que los tipos encontraban—, pero me parece que hoy en día ves cualquier plano mío y decís "esta película es de Perrone".

¿Viste 25 watts?

Al principio me dio mucha bronca, sentía ganas de irme a la mierda del cine. No sé por qué. Y después me quedé ahí y conocí a los pibes.

¿Por qué te dieron ganas de irte del cine?

Porque sentía que estaba viendo algo parecido a mí. Es como si te encontraras con un doble, es raro pero está bien, la película está muy bien.

En algunos lados encuentro cosas que me parece que yo ya había indagado. Me cau-

sa gracia cuando se escribe de una película iraní y dicen "trabaja con actores no profesionales". ¿Qué descubrieron? O cuando se sorprenden de que vayan armando una película a medida que la van haciendo...

Bueno, ya lo hacía Wenders cuando filmaba la película de manera lineal.

Claro. También está la cosa del video. Lo vengo diciendo mucho tiempo en el programa: el video digital vino a dignificar el video. Creo que Quintín le decía el otro día a alguien muy en joda o muy en serio "Y... Perrone tenía razón".

Ahora dirige un Festival con un tercio de las películas en video.

Esto yo lo venía diciendo en el 94. Si no tenés otra manera de filmar, bueno loco, hagámoslo como podamos. Lo que pasa es que la técnica va superándose. Un tipo el otro día vio en el Cosmos *Late un corazón* y pensó que era digital, y está hecha con una camarita. Ha cambiado todo, hoy en día vos te metés en un Avid y buscás la textura y un montón de cosas. Se perfeccionó el sonido, se perfeccionó todo. Hoy en día todos esos pibes que en las escuelas de cine decían "si no es con 35, no filmamos", a la mierda, están con su camarita de video.

Hubo como una primera oleada de video y después como una reacción, la antítesis, que es como decís vos, eso de "si no hacemos 35 no filmamos", y ahora parece que se terminó.

Y no solamente acá. Lo hablamos con Gerber, el francés (de la Quincena de los Realizadores de Cannes), es en todos lados.

II. *Peluca y Marisita* es tu película más triste, ¿puede ser?

Y más cruel. Creo también que *Late un corazón* deriva de ahí. Te digo la verdad, cuando vi *Zapada* en el Festival (2000), en



el San Martín que estaba muy colmado, me dije: ¿de qué carajo se ríe la gente? Estoy harto de divertir a estos tipos, ¿quiénes son? Entonces después me propuse hacer algo que no hiciera reír. No sé por qué me pasó eso. Hice *Peluca...* y a aquellos que vinieron con prejuicios sobre Noble los hemos cagado porque creo que Noble se carga la película al hombro. Está muy pero muy bien, yo estoy muy contento con su laburo. No es un papel nada fácil para un rockerito, no es que aparece, hace de Noble, canta una canción y se va. El tipo se carga dramáticamente la película al hombro y está muy bien. Me planteé una película muy cruda, muy violenta... Hay toda una violencia, sin que se vea, pero hay violencia en las imágenes, claustrofobia en los personajes. Es una película triste pero, así y todo, la gente la tomó muy bien. Yo pensé que se iban a levantar, pero la verdad que hay un público muy fiel que se banca ciertas cosas. Son muy fieles, se han ido sumando, cada vez son más y ya no logro distinguir de dónde vienen pero a mí como realizador me pone muy contento porque no creo que con muchos tipos pase eso. Y yo quiero

que la gente vaya a ver las películas. **Querés que la gente vaya a ver tus películas y después la distribución tuya es más que errática. Y en video no hay casi nada.**

Soy un desconfiado, soy muy desconfiado y quiero que todo llegue a su tiempo. También se ha hecho un culto de eso: que no las pueden conseguir, que no las pueden ver. Bueno, ahora tienen un festival para verlas.

¿Vos vivís de esto?

No, yo no vivo de esto.

¿Y no querías vivir de esto?

Me encantaría. Pero necesito un productor, cosa que nunca conseguí. Se va armando gente a lo largo del camino. Me causa mucha gracia porque en los últimos años escucho "queremos estrenar, Perrone, queremos lanzarte". Yo me cago de risa. Cuando estrené *5 pal' peso* en el Cosmos, esas dos semanitas me llenaron profundamente de orgullo. Fueron casi tres mil tipos, no estuvo mal.

¿No querés repetir eso?

Lo estoy buscando desde *Zapada*, ahora vamos a estrenar *Peluca y Marisita* con Pascual (Condito). A mí Pascual me dice que estoy loco, me dice director maldito y de culto. Maldito porque no estreno nunca y él se enoja y me caga mucho a pedos porque él quiere estrenar desde *Zapada*. Lo que pasa es que vos estudiás los momentos. Estudiás el momento más adecuado y los momentos del país son cada vez peores. Lo que necesito en realidad es un productor, tener la suerte de que aparezca un tipo que se encargue de ciertas cosas de las que no tengo ganas de encargarme. A mí me llamó Pergolini, estuve cuatro veces en su despacho. Me decía

que quería laburar conmigo, que yo era un director independiente... Y después de golpe y porrazo nunca más hablás y no sabés por qué ni te explican por qué. Vos decís "quiero tal tipo", y ellos te dicen "quiero este otro que tiene más nombre", ¿y entonces para qué me llamás a mí? Además, les parece muy loca mi manera de laburar. Me dicen: "¿En cuánto me hacés una película?". Y yo fríamente les digo: en diez días. Se cagan de risa. Acá todos me hablan de tres meses y yo tiro diez días.

¿Nunca escucharon hablar de Corman?

Nunca escucharon hablar de nada. Tampoco te preguntan por qué diez días. Yo hice *Late un corazón* en diez días pero a lo largo de cuatro o cinco meses. Por ahí filmo dos días, veo el material, freno, hago un congelado, lo miro. Para no tener que decir "uh, me faltan cuatro tomas" y hay que juntarse un año después para hacerlas. A mí no me pasa eso porque yo voy viendo la película, la voy armando, es una manera de laburar.

Creo que tiene que ver con tu característica de desconfiado: agarrás la película y te la cargás al hombro.

Me acuerdo de que cuando Pergolini me pidió el guión, se lo estuve contando durante dos horas. Me parece que los que tienen que cambiar la cabeza son los productores. Con los tipos más jóvenes puede cambiar la cabeza del cine. Mientras siga habiendo ciertos dinosaurios que te sigan pidiendo los guiones... El otro día la entrevisté a Lita Stantic y le pregunté "¿Si te hubieran traído el guión de *Mundo grúa*, lo hubieras hecho?". Se me quedó mirando diez minutos, ¿entendés? ¿Cómo te cuento a vos el guión de *Late un corazón*? Ver una película es muy distinto a que te la cuente o te la escriba. El guión puede llegar a ser espectacular, y después la película es una garcha.

Y si este hipotético productor quisiera meterse en tu película...

Si vos mañana me decís: "Perro, *Late un corazón* me voló la cabeza. Quiero producirte algo". Ah, bueno, encantado, Javier, mató, quiero hacer esto. Me gustaría que laburara este viejo. Y vos decís "no, ponelo a Alterio". Y ahí no puedo hablar más. ■



Izquierda: *La felicidad (Un día de campo)*. Derecha: *Zapada*

directo a video



Lagaan

Una película de "Bollywood" llega a la Argentina en video

LAGAAN, *Lagaan: Once Upon a Time in India*, India, 2001, dirigida por Ashutosh Gowariker, con Aamir Khan, Gracy Singh, Rachel Shelley, Paul Blackthorne. (LK-Tel)

Con sus más de doscientos minutos de duración, números musicales dosificados a lo largo de una trama "realista" y cierta inclinación hacia el melodrama romántico, *Lagaan* es el exponente prototípico de Bollywood, cuantitativamente la mayor productora cinematográfica del mundo. Y sin embargo *Lagaan* se destaca de esas miles de películas anuales producidas industrialmente, con escaso o nulo cuidado artesanal, y sin otro propósito que llenar las salas y vender bandas de sonido intercambiables. La jugada le corresponde a la megastrella del firmamento fílmico indio —es actor, productor, cantante, ex jugador de tenis y muchos etcéteras— Aamir Khan, quien, según sus propias palabras, se propuso como meta elevar técnica y artísticamente la media de la producción de su país (dato anecdótico: aún hoy es prácticamente imposible hallar allí un film realizado con sonido directo, aquejados por ese mal aborrecible llamado doblaje en estudio). Alejada del cine "de autor" producido en India —del cual Mira Nair sería su más fiel y reciente exponente—, *Lagaan* es una película "de entretenimiento", habitada por rostros no solo reconocibles sino con miles de

seguidores y fanáticos, y que narra una historia en extremo sencilla, visitada en infinidad de ocasiones por el cine de todas las latitudes. Básicamente, hay malos y hay buenos: los primeros son los ingleses, a fines del siglo XIX y en pleno apogeo de su poderío colonialista; los últimos, los habitantes de una empobrecida aldea que debe pagar su *lagaan* anual, un impuesto en especias para el Imperio. También hay una posibilidad incierta de derrotar a los ingleses en su propio juego: el cricket, y evitar así el pago del asfixiante tributo, aunque llegar al conocimiento necesario para el triunfo reclame más de un sacrificio, incluido el acercamiento a un "intocable", casta inferior y tabú hasta la era de Gandhi. Y hay también una posible historia de amor interracial que atenta contra el *statu quo*. Y hay canciones, buenas canciones. Y al final los buenos vencen.

Tres elementos hacen de esta extraña aparición, dentro del contexto occidental, un excelente acercamiento al cine indio: su irreverencia y frescura para transitar nuevamente por caminos trillados, la inmensa gestualidad de sus intérpretes y el placer por ofrecer un espectáculo bellamente ingenuo sin demoras de ningún tipo. Pero el film guarda, además, una última sorpresa: luego del intermedio —indispensable en una proyección de casi cuatro horas— el

ahora en video

ritmo de la narración comienza a acelerarse aun más, y la última hora y media de metraje, con el equipo de aldeanos luchando a brazo partido por ganar un partido imposible, merecería figurar entre las mejores películas deportivas de la historia. **Diego Brodersen**

LA TIERRA CONTRA LA ARAÑA, *Earth vs. The Spider*, 2001, dirigida por Scott Ziehl, con Dan Aykroyd, Devon Gummersall, Theresa Russell y Amelia Heinle. (LK-Tel)

Un muchacho bastante tímido que trabaja como vigilante nocturno se transforma —de manera no demasiado accidental, todo hay que decirlo— en su superhéroe favorito, o eso parece. En realidad se va a convertir en algo mucho más terrorífico. Nueva entrega de la serie de remakes del terror de los 50, de la que comentamos el mes pasado *El fin del mundo*. Otra vez se trata, no de una remake, sino de un homenaje a esas películas de los cincuenta llenas de monstruos vistos a medias. En todas, la película a la que el título hace referencia aparece en la pantalla de algún televisor, pero más allá de compartir el título tienen poco en común. Esta entrega en particular juega con los componentes del policial negro —con Dan Aykroyd como un policía gordo y cornudo cuya esposa alcohólica no es otra que la increíble Theresa Russell—, con el recuerdo de *La mosca* según Cronenberg y con la referencia constante a la historieta o a su elaboración televisiva a la *Batman*. El resultado es un film que nunca deja de lado el interés y que, además, sostiene un aliento melodramático y hasta trágico que permite compadecerse de las víctimas tanto como del monstruo. Es probable que le sobren algunos minutos, pero se compensan con los planos de Aykroyd y la Russell, imágenes que no dejan de disparar los mejores de los recuerdos. **Leonardo M. D'Espósito**

INTELIGENCIA ARTIFICIAL, *A.I., Artificial Intelligence*, dirigida por Steven Spielberg. (AVH)

La carrera de Steven Spielberg había tomado el camino de la seriedad y el prestigio, pero un regreso a la ciencia ficción lo volvió a colocar cerca del cine y lejos del Oscar. Sorprende aquí con un oscuro cuento de hadas sobre un niño robot que busca desesperadamente ser un niño real. Este extraordinario film fue votado por nueve de nosotros entre los mejores films de 2001. Comentario a favor y tapa en *EA* N° 114.

JEEPERS CREEPERS, dirigida por Victor Salva. (AVH)

Un film de género en estado puro. Una historia de terror que evita todos los vicios que ese cine acumuló en las últimas décadas. Para asustarse de verdad y para cantar (pero nunca escuchar en la radio) el tema que da título a la película. Comentario en *EA* N° 119.

LA COMEDIA DE LA INOCENCIA, *Comédie de l'innocence*, dirigida por Raoul Ruiz. (AVH)

Complejo rompecabezas que habla sobre las mujeres, la maternidad, la representación filmica, la lógica de la narración y el cruce de los géneros. Un film alejado del realismo que embriaga al espectador con su sugestiva forma de contar la historia. Comentario a favor y declaración de amor a la actriz Jeanne Balibar en *EA* N° 116.

HOGAR, DULCE HOGAR, *Adieu, plancher des vaches*, dirigida por Otar Iosseliani. (AVH)

Finalmente se estrena en nuestro país un film de prestigioso director georgiano Otar Iosseliani. Humor, poesía y un universo con personajes que remiten a la Nouvelle Vague son algunas de las ca-

racterísticas que percibimos en este gran film. Comentario a favor en *EA* N° 118 y un perfil del director en la cobertura que Jorge García hizo del Festival de San Sebastián en *EA* N° 117.

Y TU MAMA TAMBIÉN, dirigida por Alfonso Cuarón. (Gativideo)

El director mexicano Alfonso Cuarón (*La princesita*, *Grandes esperanzas*) vuelve a su país para realizar una road-movie bien distinta de sus films en Hollywood. Como si se tratara de una ópera prima, parece decidida a contar y mostrar todo, lo que le quita algo de fuerza. Comentario en *EA* N° 115 y entrevista a Alfonso Cuarón en *EA* N° 116.

MEMENTO, dirigida por Christopher Nolan. (Gativideo)

Muchos creen que es una obra maestra y otros que es un ingenioso pero vacío ejercicio. La verdad es que la película está contada al revés. Lo que es divertido para el espectador, que debe armar las escenas al revés en su cabeza. No es genial, pero simpática, Aun cuando pretenda ser una especie de original policial negro. Comentario en contra en *EA* N° 113 y comentario a favor en *EA* N° 119.

LOS CHICOS DE MI VIDA, *Riding in Car With Boys*, dirigida por Penny Marshall. (LK-Tel)

La directora Penny Marshall tiene una filmografía interesante pero todavía no lo suficientemente valorada. Este film demuestra su talento para encarar un drama sin caer en demagogias ni en golpes bajos. Y para combinar el drama con el humor sin caer en la sensiblería barata. La emoción en el cine de Marshall es auténtica. Comentario a favor en *EA* N° 118.

Cult Movies
Cine de Autor
Independiente
Clase B
Comics
Bizarro
Clasicos
Rarezas
Erotismo
Sci-Fi
Under
Cine Arte



Videoteca no convencional desde 1986

PICCADILLY
SINERAMA
VIDEOS-DVD

Lambare 897 (Sarmiento al 4600)
e-mail: piccadillysinerama@hotmail.com



Novedades
Ultraviolencia
Eurereas
Argentinas
Nouvelle Vague
Por
Orientales
Musicales
Ficarscas
Barrresionismo
Trash
Incorrectas

Carpenter o la resistencia

Con un puñado de dólares el cada-vez-más-virtuoso John Carpenter hace de *Fantasma de Marte* un testamento que más bien parece un grandes éxitos. Una obra mayor, aunque los distribuidores argentinos hayan decretado que no merecía ser estrenada. **por LEONARDO M. D'ESPOSITO**

FANTASMAS DE MARTE, *John Carpenter's Ghosts of Mars*, EE.UU., 2001, dirigida por John Carpenter, con Natasha Henstridge, Ice Cube, Jason Statham, Pam Grier. (LK-Tel)

La edición en video de *Fantasma de Marte*, el último opus de uno de los mejores cineastas contemporáneos, demuestra hasta qué punto llega la miopía de los distribuidores. Es verdaderamente lamentable que esta película no pueda verse en pantalla grande, donde además se aprecia como corresponde el trabajo de John Carpenter con la pantalla ancha (es uno de los raros maestros del formato). Pero lo que hay es lo que hay, y habrá que conformarse.

Existe una fuerza extraña en el sur profundo de Marte que se apodera de la gente, la transforma en una mezcla de indios poseídos por el mal alcohol de un estraperlista y los muertos vivos de George Romero. Un grupo de descendientes de Wyatt Earp que debe escoltar a un criminal es atacado.

Chorros y canas, más una científica, deben enfrentarse a esa horda salvaje que se transforma naturalmente en pieles rojas, dada la extraña coloratura del planeta vecino. Pura lucha, pura confrontación física, al punto que ninguna relación entre los personajes pasa por otro lado que no sea el cuerpo. Trompadas, besos, tiros: la poética de Carpenter abstrae al Howard Hawks elemental que todas sus películas llevan dentro para realizar un ejercicio que cita a todos sus films anteriores, al punto que uno podría decir que se trata de un gozoso y sardónico testamento.

Siendo así, a tío John se le dio la loca de tirar la casa por la ventana con los pocos dólares que le dejaron usar. Así, si la premisa de un extraño espíritu del viejo Marte que posee a la gente es una premisa del cine de terror, y si los descabezamientos del principio aluden a ese género, estamos en presencia de un western, o algo que mezcla el Oeste, el policial, el terror, la pura acción como método, y la comedia. Esta mezcla —que está muy equilibrada— aparece en un complejo entramado narrativo de flashbacks dentro



Fantasma de Marte

Lamentablemente, la última película de Carpenter no pasó por los cines

de flashbacks que demuestran que Carpenter es un maestro contando cuentos. Los misterios del film se van disolviendo en la alternancia de puntos de vista, hasta que todo el cuadro está completo. Pero como si esto no bastara, el director se da el lujo de mandar la corrección política al diablo. No solo, dado que la metáfora es transparente, le importa un bledo matar indios ("este planeta ya no les pertenece", se escucha por ahí como justificación para el combate) sino que, además, muestra a una mujer que va al frente en el sexo sin prolegómenos, salva a un personaje principal de la posesión del fantasma gracias al uso de estupefacientes, equipara a los canas con los chorros, y plantea un sistema donde la cabeza del Estado son las mujeres, y la horda no se va a detener por ello. Para colmo, los fantasmas no tienen religión alguna: las pocas cruces que aparecen son signos de resistencia por parte de los poseídos y a nadie le importa un bledo el asunto. Acá todo pasa por el cuerpo, por la capacidad para la lucha y por la ale-

gría de la aventura. No hay política, ni religión, ni sexo, ni género que quiebre la sólida abstracción de la acción pura. Carpenter elige filmar las acciones —algunas sumamente complejas— con planos generales "a la altura del hombre", para que lo veamos todo, nos sumerjamos en la aventura y seamos testigos, que no jueces. Además del suspenso constante que el film va construyendo con su forma, existen planos de verdadera belleza, nocturnos y rojizos, que celebran la aventura. Después de las expediciones de medio mundo a Marte, incluyendo a De Palma, Carpenter pone las cosas en su lugar: colonizar otro planeta no es otra cosa que llevar las mismas taras unos cuantos millones de kilómetros más allá. El Oeste se corrió al espacio, pero en el fondo sólo cuenta la gente corajuda. El ejemplar plano final es una muestra de amor por el profesionalismo, el coraje y la ética. Esperemos que esta película no sea el testamento que parece y haya Carpenter para rato. Es el verdadero cine de la resistencia. **A**

De Corea con acción

El primer film ciento por ciento coreano que tiene difusión comercial en nuestro país es una película de acción que demuestra el talento de esta cinematografía para renovar los géneros dominados durante años por el cine de Hollywood. **por DIEGO BRODERSEN**

SHIRI, *Swiri*, Corea del Sur, 1999, dirigida por Kang Je-gyu, con Han Suk-kyu, Choi Min-sik, Kim Ion-jin. (LK-Tel)

De una vez por todas: el cine coreano contemporáneo no es ni el camelo que solo un ciego puede afirmar ver ni la panacea universal del séptimo arte que más de uno quisiera encontrar. La industria filmica de Corea del Sur es, ni más ni menos, una de las reinventaciones cinematográficas nacionales más importantes y particulares de los últimos 50 años. Extraño y exótico para los no iniciados, placenteramente familiar para los otros, diverso, despereado, rico y excitante, el cine surcoreano, con sus cerca de setenta producciones anuales donde se yuxtaponen felizmente la expresión más personal y los géneros más transitados, resulta una demostración cabal de que es posible abrir mercados a fuerza de talento y algo de paciencia. Careciendo de la estructura de estudios del cine nipón y de la enorme circulación de dinero del de Hong Kong, los coreanos lograron durante el último lustro vender sus films en el mercado asiático, primero, y luego en el circuito de festivales; ahora parecen dispuestos a llegar a Occidente con sus producciones genéricas más exportables: el thriller de acción y el terror sobrenatural.

Shiri nos llega directo a video merced a su compra por una distribuidora norteamericana, y es el primer film ciento por ciento coreano que tiene distribución comercial en Argentina (pudo haber sido *Mentiras*, exhibido durante el II Festival de Buenos Aires, film que a último momento cayó de la lista de estrenos y que difícilmente llegue a conocerse). Exito de taquilla en su país natal –destronó en su momento a *Titanic* como la película más vista–, es quizás el ejemplo más ajustado del cine comercial hecho en la pequeña península, aunque su estreno no estuvo exento de algún escándalo, en particular por el violento retrato de las fuerzas militares de Corea del Norte (separada de sus vecinos del sur desde la década del 50 luego de una sangrienta guerra civil, situación brevemente relatada en los textos del prólogo, inexistentes en la versión original del film). Los primeros diez minutos relatan con precisión de buen montajista –y una violencia descarnada que sorprende encontrar en una película diseñada para “entretener”– el entrenamiento de un soldado femenino en las artes del asesinato, pieza fundamental de un engranaje que comienza a comprenderse luego de transcurridos unos buenos cua-

renta minutos de proyección.

Espías e infiltrados, asesinatos a sangre fría en la vía pública, vidas dobles, una historia de amor imposible y un estadio de fútbol a punto de volar con miles de espectadores adentro son las armas con que *Shiri*, tan obvia en su planteo como precisa en su desarrollo y ejecución, intenta jugar en la liga mayor de las superproducciones de acción. ¿Cuáles serían sus diferencias con un *actioner* norteamericano modelo estándar? La ligera pero notoria alteración de los lugares comunes del género, la enriquecedora introducción de subtramas que logran divergir y recomponer la historia central sin apresuramientos y la imposibilidad de un reconocimiento total por parte del espectador con alguno de los dos bandos en contienda. El realizador y guionista Kang Je-gyu sabe construir escenas físicas y manejar el imprescindible suspenso que la historia requiere, pero jamás deja que sus personajes se pierdan en la maraña de tiros y explosiones. *Shiri* es un film artesanal en el mejor de los sentidos: propone dos horas de emociones básicas y las entrega en la dosis adecuada, sin virtuosismos, quizá, pero con una confianza ciega en el material del que está hecha. ■



Epoca

El hogar
de los clásicos

Más de 1.200 películas subtituladas.

Terror y ciencia ficción.

Cine mudo.

Francés.

Italiano.

Japonés.

Americano.

Vanguardia.

Seriales.

Dibujos animados.

VENTAS: Av. de Mayo 1365 6° 33 1085. Capital Federal.

e-mail: epoca@ciudad.com.ar Tel.: 4381-1363

y comercios autorizados. SOLICITE CATALOGO SIN CARGO



viernes 12

EL KNACK Y COMO LOGRARLO, *The Knack and How to Get It* (1965, Richard Lester). Europa, Europa, 9.50 hs.

EL REY DE LA COMEDIA, *The King of Comedy* (1983, Martin Scorsese). Cinecanal, 13.45 hs.

EL ULTIMO VALS, *The Last Waltz* (1978, Martin Scorsese), con The Band y artistas invitados. Cinecanal, 15.35 hs.

Notable documental del director que registra el último concierto del legendario grupo *The Band*, realizado en San Francisco en el invierno de 1976, en el que no solo puede escucharse la excelente música de ese conjunto sino que también participan diversos invitados de primerísimo nivel (Bob Dylan, Muddy Waters, Joni Mitchell, Emmylou Harris, Neil Young y un largo etcétera). El film además intercala diversos fragmentos de entrevistas realizadas a los integrantes de la banda. Una película imperdible.

sábado 13

BARCELONA (1994, Whit Stillman). Cinemax Este, 13.30 hs.

DIARIO DE UN VICIO, *Diario di un vizio* (1993, Marco Ferreri). Europa, Europa, 23.50 hs.

EL DIABLO Y DANIEL WEBSTER, *The Devil and Daniel Webster* (1941, William Dieterle), con Walter Huston y Edward Arnold. Film & Arts, 17 hs.

A pesar de haber desarrollado a lo largo de cuatro décadas una filmografía ciertamente interesante –con alguna obra maestra incluida, como *El retrato de Jennie*–, William Dieterle no goza de gran reconocimiento crítico. Esta variación sobre la leyenda de Fausto –ambientada en la New Hampshire rural en el siglo XIX, que muestra los resabios expresionistas característicos de su obra y una notable caracterización de Walter Huston como el Diablo de turno– es uno de sus films más interesantes.

domingo 14

EL ESCUADRON GRAN ROJO, *The Big Red One* (1980, Samuel Fuller). Cinemax Este, 22.30 hs.

MAGNOLIA (1999, Paul Thomas Anderson). Cinemax Oeste, 19.15 hs.

EL MUNDO DE SOFIA, *Sofies Verden* (Noruega, 1999), de Erik Gustavson, con Silje Storstein y Tomas von Brömssen. Movie City, 15.40 hs. Seguramente el único director noruego relativamente conocido en estos lares (aquí se estrenaron dos de sus películas, *Haman* y *El*

telegrafista), Gustavson goza también de cierto prestigio a nivel internacional. En esta película, una adolescente a punto de cumplir los 15 años vive inmersa en un mundo de fantasías en el que se identifica con la protagonista de una novela. Con la ayuda de un viejo profesor buscará escapar de la imaginación del escritor, algo que le hará vivir las más insólitas aventuras.

lunes 15

SUGAR TOWN (1999, Allison Anders y Kurt Voss). Cinemax Oeste, 10.45 hs.

MUJERES APASIONADAS, *Women in Love* (1969, Kurt Russell). Europa, Europa, 22 hs.

BOB, EL JUGADOR, *Bob, le flambeur* (1955, Jean-Pierre Melville), con Roger Duchesne e Isabelle Corey. TV 5 Internacional, 14.15 hs. Jean-Pierre Melville ha sido siempre considerado por los fundadores de la Nouvelle Vague como uno de los mentores de ese movimiento cinematográfico. Ello se puede apreciar cabalmente en este film, rodado en gran parte en exteriores de Montmartre, cuyos personajes principales –un rufián de segunda línea que quiere dar el golpe de su vida y su ocasional compañera– anticipan claramente a los protagonistas de *Sin alienato* de Jean-Luc Godard.

martes 16

TRAS LA PISTA DE UN CRIMINAL, *Ordinary Decent Criminal* (1999, Tadeusz O'Sullivan). HBO Plus, 23.15 hs.

NO MIRES ATRAS, *Don't Look Back* (1967, D. A. Pennebaker). Film & Arts, 24 hs.

GATO NEGRO, GATO BLANCO, *Black Cat, White Cat* (1998, Emir Kusturica), con Bajram Sevdzen y Branko Katic. Cinemax Oeste, 19.45 hs.

Esta película dividió a la redacción de *El Amante* entre quienes la consideraban una delirante comedia con acertados toques surrealistas y quienes, como yo, piensan que se trata de un insufrible pastiche acerca de los hábitos y conductas de la comunidad gitana con abundantes escenas de dudoso gusto, atiborrado de estridente música y con personajes en permanente estado de exaltación y/o histeria. Será bueno que cada espectador extraiga sus propias conclusiones.

miércoles 17

HAIRSPRAY (1988, John Waters). Cinemax Oeste, 12.45 hs.

Stanley Kubrick: La polémica interminable

¿Genio o farsante? ¿Un visionario del cine o apenas un buen fotógrafo de modas con capacidad para autopublicitarse? ¿Un moralista que enjuicia con lucidez a la sociedad o sólo un técnico virtuoso? Estas y otras preguntas contradictorias han rodeado la carrera de Stanley Kubrick, director que ha suscitado permanentes discusiones alrededor de su obra entre la crítica y la cinefilia, generalmente ubicadas en extremos contrapuestos, sin espacio para la moderación ni para las opiniones matizadas. Y seguramente esta polémica constante sobre su figura ha sido el legado principal que dejó Kubrick a la historia del cine (recuerdo a propósito que la necrológica, no precisamente favorable, que escribí en el número 85 de *El Amante*, provocó enconadas reacciones en algunos lectores de la revista).

Nacido en Nueva York en 1928 en la zona del Bronx, fue desde niño alentado por su padre a desarrollar la pasión por la fotografía, y así fue como a los 17 años comenzó a trabajar en ese territorio en la revista *Look*, aunque también desde muy joven mostró una marcada vocación por el cine. Luego de un par de cortos documentales debutó como director de largometrajes en *Fear and Desire* (1953), un film de muy bajo presupuesto en el que, como en el siguiente *Killer's Kiss*, se ocupó no solo del guión y la dirección sino también de la iluminación y el montaje. En 1954 fundó con el productor James B. Harris su propia compañía, realizando *Casta de malditos*, un atractivo *film noir* de rebuscada estructura narrativa. Con este film y *La patrulla infernal* (1958), en mi opinión su mejor película –un virulento alegato antimilitarista de tono seco y descarnado que tuvo problemas con la censura en Francia por su visión del ejército de ese país– llamó la atención de la crítica. En 1960 fue llamado para reemplazar a Anthony Mann en el rodaje de *Espartaco* y luego de ese film, con el que quedó notoriamente disconforme, se dirigió a Inglaterra en busca de una mayor independencia y control sobre sus films. Es a partir de los preparativos para el rodaje de *2001: odisea del espacio* que su figura –debido al misterio que rodeaba cada filmación y a su sistemática negativa a conceder entrevistas, sumado esto a los problemas con la censura de alguno de sus films como *La naranja mecánica*– va adquiriendo una suerte de aura



Doctor Insólito o cómo aprendí a no preocuparme y amar la bomba

mítica que se extiende a cada una de sus películas. En los últimos veinticinco años de su vida sus obras se espacian (sólo rodó cuatro en ese lapso y entre la penúltima y la última pasaron doce años) y se acentúan los aspectos más molestos de su filmografía, esto es, un perfeccionismo técnico en el que cualquier atisbo de emoción está ausente, una tendencia a la solemnidad y grandilocuencia ilimitadas, que provocan que títulos como *El resplandor* y *Nacido para matar* sean casi caricaturas de los géneros que pretenden representar, y una irritante pesadez narrativa que en su última película, *Ojos bien cerrados*, destruye la ligereza del relato de Arthur Schnitzler en el que se inspira. Versiones confiables señalan que en los últimos años de su vida permanecía encerrado en su departamento londinense, sólo comunicado a través de internet, y que únicamente salía cuando tenía que rodar, seguramente soñando con *Napoleón*, su eterno proyecto irrealizado que tal vez nos habría dado la clave para entender su megalomanía y narcisismo. En abril Cinemax Oeste presentará cuatro películas muy representativas de la obra de Stanley Kubrick. Los films a exhibirse serán:

Lolita (1962), adaptación de la polémica novela de Vladimir Nabokov acerca de la obsesión sexual de un maduro profesor por una adolescente, que cuenta con algunas excelentes interpretaciones (James Mason, Shelley Winters), pero está perjudicada por su tono excesivamente

frío y cerebral. (6/4, 22 hs.)

Doctor Insólito o cómo aprendí a no preocuparme y amar la bomba (1964), una sátira sobre los problemas de la guerra fría entre Estados Unidos y la Unión Soviética en los años sesenta, que cuenta con algunos momentos de corrosivo humor negro, aunque también tiende en ocasiones a la caricatura en la definición de los personajes. (13/4, 22 hs.)

2001: odisea del espacio (1968), adaptación de una novela de Arthur Clarke, para algunos la cumbre del relato de ciencia ficción en el cine y para otros –entre los que me cuento– un film de una pedantería y grandilocuencia insoportables, que además seguramente perderá gran parte de su suntuosidad visual en la versión televisiva. (20/4, 22 hs.)

La naranja mecánica (1971), traslación de la novela de Anthony Burgess, un intento de reflexión sobre la violencia y sus causas ambientado en una Londres futurista, que tras un muy buen comienzo, se va transformando en un film marcadamente efectista, irrelevante y vacío. Excelente la música de Wendy Carlos. (27/4, 22 hs.)

Finalmente, los días 28, 29 y 30 de abril, también a las 22, se proyectará en tres partes el documental sobre el director realizado por Jan Harlan, *Stanley Kubrick: a Life in Pictures* (2001), que cubre toda su vida y obra, relatado por Tom Cruise y con entrevistas a figuras como Woody Allen, Jack Nicholson, Martin Scorsese, Steven Spielberg, Nicole Kidman y otros.

LA EDAD DE LA INOCENCIA, *The Age of Innocence* (1993, Martin Scorsese). Space, 22 hs.

FEOS, SUCIOS Y MALOS, *Brutti, sporchi e cattivi* (1976, Ettore Scola), con Nino Manfredi y Marcella Michelangeli. Europa, Europa, 23 hs.

Con una obra considerablemente sobrelorada por buena parte de la crítica, Ettore Scola ha incursionado en diversos géneros dentro del cine italiano. En este caso estamos en el territorio del grotesco más desafortado en un relato ambientado en una suerte de villa miseria de los suburbios de Roma, donde una familia sin horizontes y con degeneraciones varias busca la manera de sobrevivir a cualquier precio. Notable Nino Manfredi como el patético y perverso patriarca del grupo.

jueves 18

BARRERA, *Bariera* (1966, Jerzy Skolimowski). Europa, Europa, 18.50 hs.

CIELO DE OCTUBRE, *October Sky* (1999, Joe Johnston). Cinecanal, 16.35 hs.

DIAS OSCUROS, *Dark Days* (2000, Mark Singer), con Rick Rubell y Mike Harris. HBO. 3.35 hs.

Si bien un premio ganado en el Festival de Sundance hace temer casi siempre por los resultados finales de una película, hay buenas referencias sobre este documental de Mark Singer, una minuciosa investigación centrada en un grupo de indigentes que vive en un túnel cercano a una estación de tren en pleno Manhattan. La posibilidad de acercarse a algunos aspectos poco difundidos del "otro rostro" del capitalismo globalizado, en este caso nada menos que en el corazón de la ciudad que mejor lo simboliza.

viernes 19

SUEÑOS EN ARIZONA, *Arizona Dreams* (1993, Emir Kusturica). I-Sat, 7.40 hs.

LA OTRA CARA DEL AMOR, *The Music Lovers* (1970, Kurt Russell). Europa, Europa, 23.10 hs.

sábado 20

TERCIOPELO AZUL, *Blue Velvet* (1996, David Lynch). I-Sat, 22 hs.

KES (1969, Ken Loach). Europa, Europa, 23.50 hs.

PAN TADEUSZ (2000, Andrzej Wajda), con Daniel Olbrychski y Grazyna Szapolowska. Cinemax Oeste, 21.45 hs.

Film no estrenado del director polaco, exhibido en el Festival de Mar del Plata de 2001, cuya acción está ambientada en Lituania a fines del siglo XVIII, donde dos familias se encuentran en conflicto ya que una es partidaria de la independencia del país y otra de mantener la ocupación rusa. Cuando un joven y una muchacha pertenecientes a cada uno de esos grupos se enamoran, los acontecimientos alcanzarán un tinte dramático en esta suerte de *Romeo y Julieta* en versión eslava.

domingo 21

EL HOMBRE QUE QUERIA SER REY, *The Man Who Would Be King* (1975, John Huston). Cinemax Este, 5.15 hs.

EL PADRINO II, *The Godfather, Part II* (1974, Francis Coppola). I-Sat, 22 hs.

COPACABANA (1947, Alfred Green), con Groucho Marx y Carmen Miranda. Film & Arts, 17 hs.

Seguramente este film no va a pasar a la historia de la comedia musical, ni tampoco

Alfred Green aparece como el director más adecuado para incursionar en el género, pero la sola presencia de Groucho Marx –por una vez sin la compañía de sus hermanos– y Carmen Miranda al frente del reparto garantiza una abundante dosis de delirio, exotismo y coqueteos con el *kitsch*. Por cierto que el film, aun bastante lejos de ser una buena película, es una auténtica curiosidad para no dejar pasar.

lunes 22

LA ANGIULA, *Unagi* (1996, Shohei Imamura). Cinemax Oeste, 11.15 hs.

ASI HABLA EL AMOR, *Minnie and Moskowitz* (1971, John Cassavetes). Cinecanal 2, 19.25 hs.

LISBOA (1999, Antonio Hernández), con Carmen Maura y Sergi López. HBO Plus, 23.15 hs.

Opera prima del director español, una suerte de fusión entre *road-movie* y *film noir*, en la cual un viajante de comercio portugués se encuentra intempestivamente en medio de la planicie española con una misteriosa mujer en aparente estado de shock. Cuando de manera inesperada la familia de ella aparece, el film adquirirá insospechados matices de ambigüedad que culminarán en un final tan violento como descarnado. Un más que interesante debut.

martes 23

LA ISLA DE LAS TORMENTAS, *The Eye of the Needle* (1981, Richard Marquand). I-Sat, 12.50 hs.

DOS AMORES EN CONFLICTO, *Sunday, Bloody Sunday* (1971, John Schlesinger). Europa, Europa, 24 hs.

**NEW
FILM**
VIDEO CLUB
CINE ARTE

**CINE
CLASICO
Y DE
AUTOR**

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

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

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

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

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

LARRY FLYNT, EL NOMBRE DEL ESCANDALO, *The People vs. Larry Flynt* (1996, Milos Forman), con Woody Harrelson y Courtney Love. Cine-max Este, 17.45 hs.

Una de las características del checo Milos Forman es la de hacer películas poco interesantes con personajes muy atractivos. En este caso el film está centrado en el famoso editor de *Hustler*, la publicación pornosoft que revolucionó el mercado norteamericano de revistas en los años setenta. Lamentablemente, la puesta en escena del director es absolutamente chata y sin vuelo, desaprovechando todas las posibilidades que ofrecía la historia. El verdadero Larry Flynt aparece en un cameo como el juez de la corte donde el protagonista es juzgado.

miércoles 24

EL DORADO (1966, Howard Hawks). Cineca-nal, 15.35 hs.

EL LUNATICO, *A Man on the Moon* (1999, Mi-los Forman). HBO Plus, 1 hs.

EL INSOPORTABLE, *The Cable Guy* (1999, Ben Stiller), con Jim Carrey y Matthew Broderick. Cinemax Este, 13 hs.

No me había gustado nada *Generación X*, la ópera prima de Ben Stiller, pero ante los desbordos encomiásticos de un sector de la revista alrededor de *Zoolander* (un film que aún no he sufrido) decidí ver esta película. Bien, debo decir que me parece una obra recargada y fallida, en la que, por una vez, la inadecuada traducción de su título original es perfectamente aplicable tanto a la actuación de Jim Carrey como al monoco-rde tono narrativo que exhibe el film a lo largo de todo su metraje.

jueves 25

LA FIESTA INOLVIDABLE, *The Party* (1968, Blake Edwards). Space, 9.30 hs.

CONSPIRACION PARA EL SILENCIO, *Defence of the Realm* (1985, David Drury). Film & Arts, 16 hs.

SUBURBIOS DE MUERTE, *China Girl* (1987, Abel Ferrara), con James Russo y Sari Chang. Film & Arts, 22 hs.

La elegante estilización de cada encuadre y la capacidad para expresarse en términos visuales de los primeros films de Abel Ferrera se pueden apreciar en esta suerte de variación sobre la historia de Romeo y Julieta ambientada entre grupos pandilleros que desarrollan su accionar en la Little Italy y el Chinatown neoyorquinos. Un film en el



Carmen Miranda y uno de sus raros peinados nuevos

que la violencia alcanza una calidad coreo-gráfica y casi ritual y que en sus mejores momentos logra transmitir una negra y desolada poesía.

viernes 26

TORO SALVAJE, *Raging Bull* (1980, Martin Scorsese). I-Sat, 16.15 hs.

BELLE EPOQUE (1992, Fernando Trueba). Space, 0.15 hs.

sábado 27

HUMO SAGRADO, *Holy Smoke* (1999, Jane Campion). Cinemax Este, 22 hs.

DESESPERACION, *Despair: Eine Reise ins Licht* (1979, Rainer Werner Fassbinder). Europa, Europa, 22 hs.

EL TREN DE LA VIDA, *Train de vie* (1999, Radu Mihaileanu), con Lionel Abelanski y Rufus. Cinemax Oeste, 19 hs.

Cuando en pleno auge de la Segunda Guerra Mundial el "loco" de un pequeño poblado anuncia que están deportando a todos los judíos de las ciudades vecinas, los residentes de ese origen se reúnen y toman la determinación de engañar a los nazis fingiendo que son trasladados en un tren que ellos mismos han robado. Un film que, sin llegar al monumental oportunismo de *La vida es bella* de Benigni, demuestra de manera palmaria, la dificultad de incorporar elementos humorísticos en temáticas relacionadas con el Holocausto.

domingo 28

DANZA CON LOBOS, *Dances with Wolves* (1990, Kevin Costner). The Film Zone, 16.40 hs.

MI CAMINO A CASA, *Igy Jöttem* (1964, Miklós Jancsó). Europa, Europa, 18.35 hs.

ILUSION DE AMOR, *Szerelmesfilms* (1970, István Szabó), con Andras Balint y Judit Halász. Europa, Europa, 22 hs.

Aunque la fama del director húngaro comenzó a cimentarse en sus films protagonizados por Klaus Maria Brandauer, en su país natal realizó antes varias películas que, para muchos críticos, están entre lo mejor de su producción. Una de ellas es esta historia que narra el reencuentro de una pareja en París, luego de que la mujer huyera de Hungría durante los acontecimientos de 1956. Un film que combina en adecuadas dosis una historia romántica con la reflexión política.

lunes 29

KADOSH (1999, Amos Gitai). Movie City, 15.35 hs.

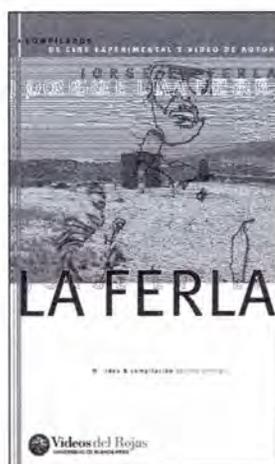
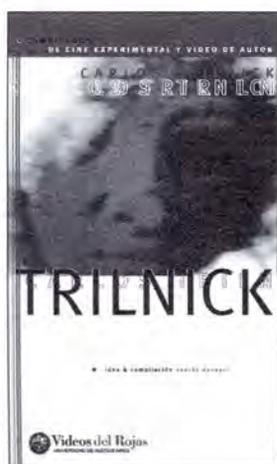
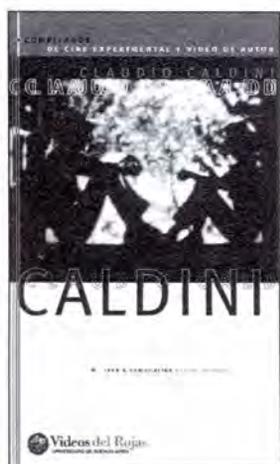
LA ARDILLA ROJA (1995, Julio Medem). Film & Arts, 22 hs.

martes 30

LA LEYENDA DEL JINETE SIN CABEZA, *Sleepy Hollow* (1999, Tim Burton). Cinecanal, 22 hs.

TODOS DICEN TE QUIERO, *Every Says I Love You* (1996, Woody Allen). I-Sat, 23 hs.

Compilado experimental



Obras de cine experimental y video de autor ofrece la nueva colección de videos del Centro Cultural Rojas (UBA) que recupera trabajos nunca editados de tres realizadores pioneros de estos géneros en Argentina. **por DIEGO TREROTOLA**

La aparición de cámaras portátiles y económicas que posibilitó el acceso popular a las tecnologías de registro audiovisual coincidió en América Latina con dictaduras que imposibilitaron difundir prácticas renovadoras. Como consecuencia, en el período de democratización hubo una apatía institucional, tanto privada como estatal, hacia los formatos no tradicionales por la falta de una tradición que los legitimara. Con el apoyo del Centro Cultural Rojas, Andrés Denegri, ideólogo y compilador de esta colección, terminó con la desidia hacia propuestas que desencajan de las formas y formatos expresivos más tradicionales. La compilación comienza con tres videos dedicados a Claudio Caldini, Carlos Trilnick y Jorge La Ferla, figuras emblemáticas del desarrollo en Argentina de audiovisuales que exploran y reflexionan sobre nuevas posibilidades comunicativas, perceptivas y tecnológicas.

CALDINI. Este video, que contiene nueve obras breves realizadas de 1975 a 1993, coloca a Caldini como uno de los más valio-

sos creadores, merecedor de un sitio en cualquier historia seria del cine. Filmadas en su mayoría en Super 8, sus obras se alejan de la narración para dar paso a una visualidad virtuosa donde, con excepción de los títulos, la palabra no tiene lugar. En un titilar entre figuración y abstracción, los registros son moldeados por una mirada compuesta por distorsiones visuales y cromáticas, repeticiones, sobreimpresiones múltiples, montaje acelerado y vibración musical de la imagen. Las obras tienen como intereses centrales al movimiento y al tiempo, desplegados en formas variadas –de la lentitud al vértigo, del sopor a la excitación– y experimentados desde la diferencia. Estas experiencias no culminan en la confusión de los sentidos, sino en una difusión sensitiva, una extensión sensorial a zonas poco visitadas. Las acepciones de *Ofrenda*, título de una de sus obras, dan cuenta de las maniobras de Caldini: como *sacrificio* de lo real filmado, inmolación de la imagen como referente; como *regalo* de una percepción nueva, obsequio de una

significación impropia de convenciones visuales representativas. Las imágenes de Caldini dejan de pertenecer al mundo real, son fantasmas intrínsecos al movimiento, inmanentemente cinéticos.

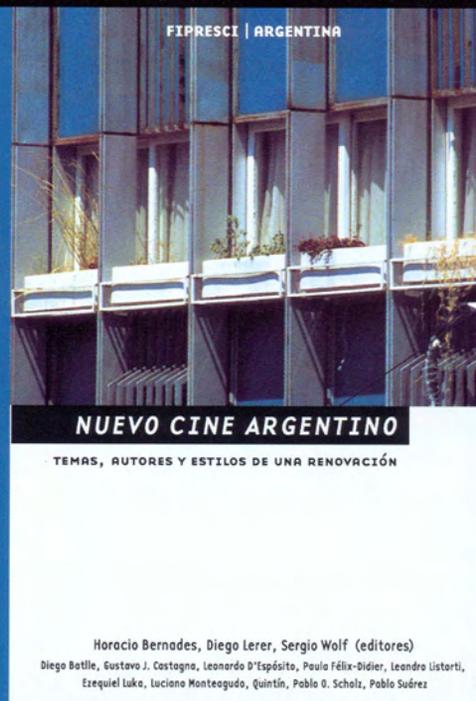
TRILNICK. Los seis trabajos de Trilnick, varios dirigidos en colaboración, fueron registrados en video entre 1988 y 2000. Exceptuando *Elipsis II*, todas las realizaciones establecen recorridos dinámicos por temas (la infancia) y espacios (el museo y el paisaje rural), que enlazan la imagen con la palabra escrita. Estos recorridos, que no alcanzan niveles narrativos, son quebrados por las palabras y las imágenes estáticas y extrañas, insertadas a través de técnicas videográficas como las incrustaciones y los *wipes*. Como versos de un poema inconcluso, el carácter fragmentario visual y verbal se presenta como parte de un todo que nunca se revela. De esta forma, Trilnick plantea una visión miscelánea y oscilante que ubica las impresiones del mundo en el tránsito conflictivo que hay entre ver y decir, ocultar y exhibir, inmovilidad y dinamismo, registro inmediato y transformación tecnológica.

LA FERLA. El corpus más homogéneo de la compilación, los tres títulos de La Ferla forman el serial videográfico del magnate de los medios Richard Key Valdez, personaje aparecido en *El Amante* a mitad de los noventa. Detective de límites, paseante reflexivo, cada viaje de Valdez es la investigación de una frontera: la nacional (*Video en la punta*), la capitalista (*Valdez habanero*), la occidental (*ValdeZen*). En un cruce polivocal de distintas formas audiovisuales, la entrevista, el video casero de viaje y el noticiero son algunos de los géneros que se atrofian no solo para evidenciar los visos de ficción en su manera de documentar, también muestran vías de salida de la fatigosa repetición de los medios masivos. Esta expedición de La Ferla por nuevos horizontes culturales y discursivos se presenta como una mirada crítica sobre las formas más hegemónicas de construcción de esa ficción mayormente asfixiante que es la identidad. ■

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**



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.



Denuncie ante el incumplimiento de las ofertas anunciadas



Denuncie ante la falta de exhibición de precios en los productos



Denuncie ante diferencias entre el precio exhibido y el precio cobrado

Defensa del consumidor

Para realizar denuncias y/o consultas comuníquese por teléfono en forma gratuita de lunes a viernes de 9 a 20 hs. o por internet en www.buenosaires.gov.ar/sde/consumidor

0800-555-6776