

TE CINE

EL AMANTE CINE

Festival de Cine
de Buenos Aires
2002

9 770329 260003

00121

ANO 11 N° 121
ARG \$ 7,50 URU \$ 50
MAYO 2002
ISSN 150696

EL AMANTE

escuela

Crítica de Cine



Ya están abiertas las puertas de nuestra escuelita. Una carrera de dos años, organizada en cuatro cuatrimestres, dictada por los redactores de *El Amante*. Una carrera, pero también una serie de cursos sobre cine, un lugar de conversación, la posibilidad de encontrarse y aprender discutiendo.

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

Para mayor información, comunicarse a elamanteescuela@hotmail.com

Reservá tu vacante para el segundo cuatrimestre.

Festival de Buenos Aires	2	Introducción
	4	Fotos sociales
	8	Hugo Santiago
	14	Pedro Costa
	18	Alexander Sokurov
	20	La Commune
	22	Miike vs. Garrel
	24	Hou Hsiao-hsien
	26	Cine experimental
	27	Combo Bafici
	36	Votaciones y premios
	38	Entrevista a Giovanna Sonnino
	40	Movie Mutations
Estrenos	42	Vidas privadas
	44	Polémica: A la izquierda del padre
	46	Montecristo
	48	Un día de suerte + entrevista a Gugliotta
	50	La habitación del hijo
	51	Hedwig and the Angry Inch
	52	El rey Escorpión
		Pan y rosas
		Todas las azafatas van al cielo
		Titus
		Kate & Leopold
	53	De uno a diez
	54	Tomás Abraham
Guía de <i>El Amante</i>	60	Cine en TV

Atención lector: las siguientes páginas de *El Amante* fueron escritas en nuestro menor nivel neuronal (ni qué decir de este editorial, que se escribe al final del proceso). Este es nuestro peor momento del año, el que culmina la seguidilla de festivales. Luego del de Mar del Plata, hay que preparar su cobertura, junto con el especial que anticipa al de Buenos Aires. Después de cerrar, viene el Bafici, en el cual trabajan varios de nuestros colaboradores. Durante el festival, la mitad está trabajando, y la otra mitad quemándose la cabeza tratando de ver la mayor cantidad posible de películas. Nuestro récord es Diego Trerotola, que dice haber visto 61 películas completas. El dice que este festival en particular fue una de sus experiencias más emocionantes como cinéfilo pero lo ponemos en duda ya que: a) no sabemos en qué momento se pudo haber emocionado y b) los cinéfilos no tienen emociones. Volviendo a lo nuestro, apenas termina el festival tenemos que hacer este número en tiempo récord, para que no salga demasiado tarde.

De todas maneras, la felicidad y la emoción (era verdad, nomás) que nos provocó el festival nos dieron resto como para hacer una cobertura lo más digna posible, tratando de estar a la altura de las circunstancias. Aparentemente, el mes que viene volveremos a la normalidad, cualquiera sea ella. Hasta entonces. ■

STAFF

Directores

Eduardo Antin (Quintín)
Flavia de la Fuente
Gustavo Noriega

Asesora periodística

Claudia Acuña

Consejo de redacción

Los arriba mencionados
y Gustavo J. Castagna

Colaboraron en este número

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

Leonardo M. D'Espósito, Javier Porta Fouz, Juan Villegas, Hugo Salas, Diego Trerotola, Marcelo Panozzo, Eduardo Rojas, Federico Karstulovich, David Oubiña, Sergio Wolf, Manuel Trancón, Marta Almeida, y Tino y Norma Postel

Secretaría

Alejandra Chinni,
Work & Progress

Cadete

Gustavo Requena Johnson,
Trouble Every Day

Correctora maravilla

Gabriela Agitator Ventureira,
sauvage innocence

Meritorio de corrección viento en popa

Jorge García, el Conde de Montecatini

Traducciones entre morlocks y eiois

Lisandro de la Fuente

Gente de cierre

María Kate Sexer, Natalia tía Lardiés, Santiago The Rock García, Marcelo Hugo a Go Go Panozzo, Diego American Magus Trerotola.

Diseño gráfico

Lucas D'Amore
Fulltime Killer

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 Cía. 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

FESTIVAL DE **BUENOS AIRES**

Otra vida es posible

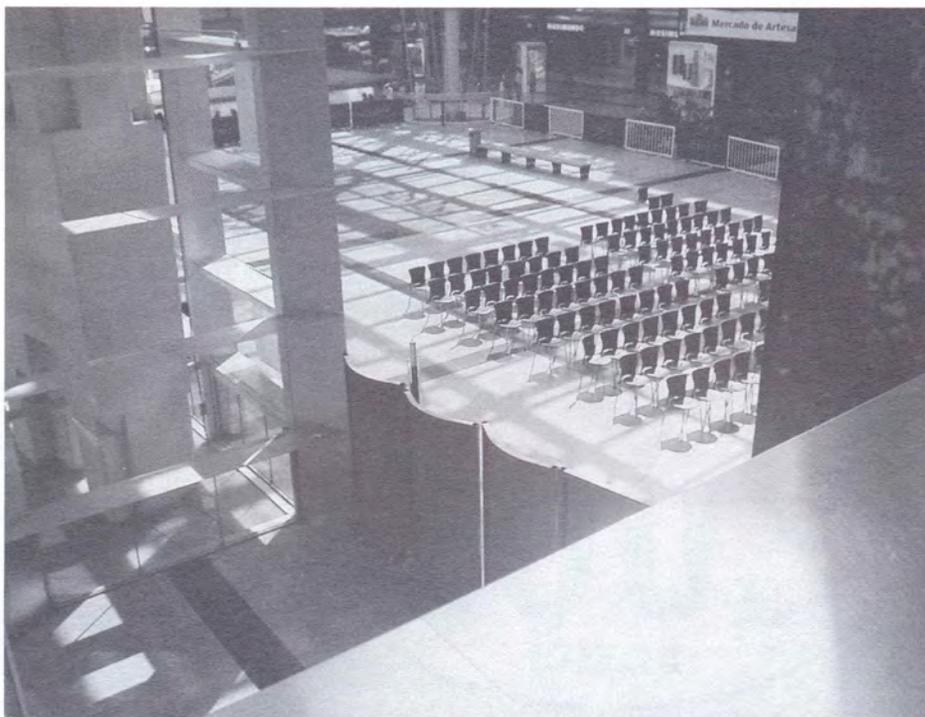
No debe haber habido nunca en Argentina una discordancia tan grande entre un festival de cine y el país que lo circundaba. Mientras el IV Bafici se desarrollaba durante sus once días con una programación ejemplar y una ejecución sin tropiezos, a sus alrededores, Argentina seguía con sus patéticas y repetidas crisis. Así como para quien estuviera haciendo cola en un cajero automático tratando de rescatar su plata alarmado por el último rumor, los nombres de Sokurov, Pedro Costa o Hugo Santiago le habrían resultado irreconocibles, de la misma manera, las noticias de la renuncia de Remes Lenicov llegaban al submarino cinéfilo en que se había convertido el festival como un eco confuso y torpe del horrible océano en el que nos hallamos sumergidos. Por otra parte, y a pesar de este aparente aislamiento, también es justo decir que pocas veces un festival de cine tuvo, a través de sus películas, tanto contacto con la realidad circundante. Desde las sofocantes consecuencias de la globalización hasta el calvario de los palestinos, pasando por recorridos históricos que atravesaron el siglo, el

festival pintó un cuadro político y social del mundo que pocas actividades culturales de los últimos tiempos lograron o intentaron hacer. Esto sin renunciar, a su vez, a exponer la vanguardia artística más sofisticada, como Hou Hsiao-hsien, los Straub o Peter Tscherkassky. Fue un festival en el que el nombre de Godard sonaba a mainstream. Pero a pesar de que el Bafici es el festival más cercano a nuestro corazón, no es este el momento de celebrar su éxito. Es la hora de ponerse serios y decir que hacer algo bien es posible. Ni el IV Bafici fue un milagro ni lo que le sucede a la Argentina es una catástrofe natural, como una inundación o un terremoto. Más allá de las obviedades, lo que queremos decir es que tanto aquello que sale bien, cada vez mejor, como lo que está mal, cada día un poco peor, son obras del hombre. No hay fatalismos ni situaciones irreversibles: todo verdor perecerá pero, mientras tanto, en este rato que nos toca transitar, no es obligatorio que todo, todo salga mal. ¿Y si todo esto quisiera decir algo? ¿Y si otra vida es posible? **Gustavo Noriega**



2002

BAFICI

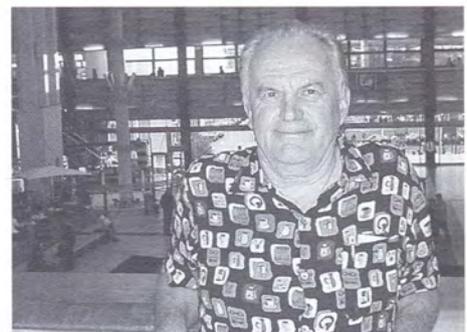


Postales surtidas del Abasto (arriba pero bien arriba); momento de anunciar los premios en conferencia de prensa (aquí arriba, a la izquierda); Albertina Carri y Tiziana Finzi entregando el premio de Mejor Corto a María Florencia Alvarez (arriba, centro); el señor jurado Cozarinsky y Diego Lerman, director de *Tan de repente*, en la ceremonia de clausura (arriba, derecha). En la línea de abajo tenemos, de izquierda a derecha: autofoto de programador Marcelo Panozzo junto a Violeta Bava (producción artística); sorprendimos trabajando a Jorge Bernárdez, o el Sandy Closs de las entradas; casi casi un perfil del director Micha X. Peled, responsable de la película *Store Wars*.



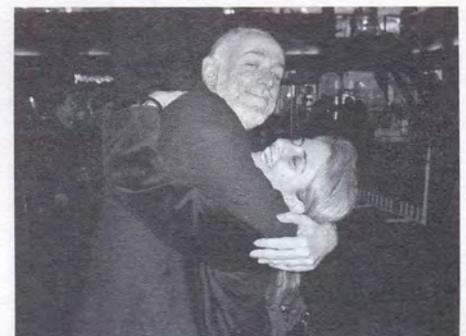


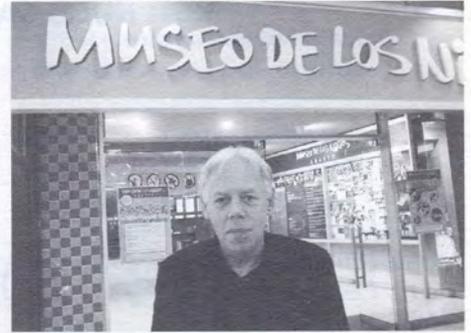
Gente, gente y más gente: en la sala de prensa, en la entrada al Punto de Encuentro y en el hall de los cines (fotos de arriba). Fila media, empezando por la izquierda: programadora Flavia de la Fuente junto al crítico Jonathan Rosenbaum; mesa de muchachada con Noriega, Wolf, Gamberini, Batlle, García, D'Espósito, Ulises, Bernárdez y Brodersen; programador Luciano Monteagudo junto a director del festival Quintín. Abajo: el jurado canadiense Don McKellar y su cancherez, el crítico canadiense Mark Peranson y su traje nuevo, el productor australiano John Maynard y su placidez (y su camisa).





Desde arriba hasta abajo, comenzando por la izquierda pero en inconveniente zigzag: amigo Jacques Gerber y su ansiado flan; Luciano Monteagudo y Tiziana Finzi (jurado de cortos y programadora de Locarno); director Artur Aristakisyan y el ángel Natasha Alimova; la tanada, o Pascual Conditto, Paolo Sorrentino, Vincenzo Marra y Massimo de Grandi; Sorrentino + Artur + Natasha; Marra dividido Conditto; Punto de Encuentro a pleno; cumbre entre Edgardo Cozarinsky, Jonathan Rosenbaum, Bernard Bénoliel y Fiona Villella; Quintín y Flavia en vero momento Criollitas; y Quintín intercambiando conceptos con la directora coreana Cori Shim.





Acá arriba: Marcelo Panozzo en medio de Javier Porta Fouz y Diego Brodersen, dos tipos audaces y maestros de ceremonia de la clausura. Al lado, serie Museo de los Niños con: Rosenbaum, Daniel Rosenfeld y Giovanna Sonnino, Quintín y Eduardo Montes-Bradley, y el infaltable Peter Van Bueren. Abajo, Santiago García y su botella, pasillo del shopping en tiempos de feriado bancario, Pochoclín, McDonald's Koshier y la inimitable Máquina de Arte. En medio de tanta postal, un momento humano: Néstor Tirri en uno de sus habituales diálogos con Massimo de Grandi, de la Agencia Italia Cinema.



SOBRE **HUGO SANTIAGO**

La libertad

Santiago es un realizador de culto y, al mismo tiempo, el autor de una filmografía que excede a la crítica de cine. La retrospectiva de su obra, acompañada por la visita del director y la publicación de un libro de ensayos sobre su cine –compilado por David Oubiña– fue uno de los grandes acontecimientos del Bafici. **por SILVIA SCHWARZBÖCK**





Una Catherine Deneuve
con estilo Bogart
ensayando en *Ecoute voir*
(*El juego del poder*)

Para muchos, *Invasión*, el primer largometraje de Santiago, es la mejor película argentina de todos los tiempos. Pero lo que ese juicio quiere decir es absolutamente inédito para una película argentina. El suyo no es el mismo caso de *Los muchachos de antes no usaban gomina*, de Manuel Romero, sobre la cual Borges había escrito en su momento que era una de las mejores películas argentinas, para inmediatamente aclarar: "es decir, una de las peores del mundo". El juicio sobre *Invasión* se refiere a que no parece una película argentina, porque no puede medirse con la cinematografía nacional. No es simplemente mejor, sino que está afuera de la escala nativa. No significa una proeza dentro de una tradición poco fecunda en grandes obras, sino que constituye un objeto cinematográfico autónomo, que obliga a hablar de él sin apelar a comparaciones, aunque esas comparaciones siempre lo benefician. Por eso no tendría sentido discutir, por ejemplo, si alguna película de Favio es mejor que *Invasión*. O si *Invasión* es mejor –o no– que *Las veredas de Saturno*. La autonomía del primer film de Santiago es un fenómeno inédito dentro del cine argentino. Eso se quiere decir en el fondo cuando se la postula como la mejor.

Invasión abre una relación con la literatura que Santiago cultivará en otras de sus películas. Lo que podría leerse como fantástico no es más que una leve diferencia con lo real. Los sitios que conocemos bajo un nombre aparecen dentro de la representación como idénticos a ellos, pero bajo otro nombre. Aquilea es igual a Buenos Aires, pero no puede ser Buenos Aires si es Aquilea. "Es y no es", como dice Oubiña. Esa conjunción imposible va a ser la clave fantástica de todo el cine de Santiago, aunque

admita tantas variaciones como films hechos bajo su influjo. *Invasión*, en parte, es el programa de una actitud que trasciende el modo en que cada obra particular logrará expresarla. El film crea un universo con leyes propias, que son y no son las leyes del mundo real, pero que, de cualquier modo, no pueden originarse exclusivamente ni en la literatura ni en el cine. El universo creado ficcionalmente es más verdadero que el real, porque la verdad –igual que la belleza– es efecto de la ficción, aunque ambas deberían pertenecer a la realidad. Es en ese sentido que no pueden establecerse límites dentro del cine de Santiago. Ni entre géneros ni entre ficción y documental. Cada film es autónomo y, en su autonomía, establece sus propios límites en función de lo que deja afuera en cada caso. Pero esos límites no guardan una correspondencia exacta con los que existen dentro del universo del que el film se ha separado. Eso hace que cada uno de ellos sea un objeto diferente, asible e inasible a la vez, como la conjunción imposible entre ser y no ser que los mantiene en tensión. De esta autonomía inédita –inédita en el cine argentino hasta *Invasión*– se deriva entonces tanto el culto con que los cinéfilos honraron la película –y que extendieron a la figura de su director– como el hecho de que ella –y, después, el resto de la filmografía de Santiago– exceda a la crítica de cine. Al mismo tiempo, hay una orgullosa pertinencia cinematográfica en ese cine que le permite mantenerse a una distancia prudente de la neutralización cultural. Ser un cineasta de culto –una categoría que se aplica a Santiago, pero también a John Carpenter, por ejemplo– indica que, antes que otras cosas, se pertenece a la última de las artes, a la séptima, a la más espuria y a la menos reconocida como tal de todas. Un cineasta puede llegar a ser un artista, pero siempre lo será dentro de un arte que se gestó como un momento de la historia de la técnica, que es esencialmente industrial y para el cual no estar al servicio del entretenimiento es la excepción y no la regla. Cuando la cinefilia admite en su panteón de culto a alguien como Santiago es porque sus logros artísticos, en última instancia, no van en contra del pecado origi-

nal del cine. No es que la palabra de la cinefilia haya que tomarla como verdad última –y, mucho menos, como antídoto contra una posible neutralización cultural–, pero sí quizá darle crédito a lo que con el atributo del culto quiere reconocerse a un cineasta como Santiago: que hay algo en su cine que responde a la naturaleza del espectáculo, aunque las fuentes desde las cuales él se puede pensar a sí mismo –empezando por su maestro Bresson– van en contra de esa idea.

Ese reconocimiento cinéfilo, desde ya, no implica en sí mismo una sustracción al mundo de la alta cultura, al que los objetos audiovisuales de Santiago –films de teatro, films de música– pertenecen por derecho propio. Pero tampoco se trata de reconocer a los films de ficción el raro don del espectáculo y trazar a partir de ellos una divisoria de aguas dentro de su obra. Eso haría de la doble pertenencia de Santiago –al culto cinéfilo y a la alta cultura– un caso particular del problema de si está bien mantener la distinción entre arte e industria cultural. Es en realidad en el modo en que Santiago se relaciona con una y con otra donde hay que buscar el por qué su cine excede a la crítica cinematográfica. Tanto su visita como la retrospectiva en el Bafici son eventos de doble valencia: acontecimientos donde convergen cinéfilos y consumidores de alta cultura en general. El propio cine de Santiago –así como su personalidad– mantiene esa doble pertenencia como una tensión que nunca debe conciliarse y hasta la postula como un rasgo de estilo. La tensión borra el límite y por eso mismo impide la neutralización. La libertad de Santiago es auténtica, en la medida en que no proviene de una decisión previa entre la industria cultural y la alta cultura. La decisión entre ellas es política, pero no auténtica, porque elige entre opciones falsas. La libertad de su cine consiste en negar la disyuntiva, aun cuando la disyuntiva siga existiendo. La existencia de esas dos opciones –creadas previamente y al margen de cualquier decisión– es negada por él como falta de libertad. La autonomía de sus films responde a una libertad auténtica –no política–, que consiste en no decidir entre opciones falsas. ■

Residente en París desde hace décadas, Santiago ha desarrollado una obra en la que se alternan películas de ficción con documentales y filmaciones de puestas teatrales. El festival trajo a Buenos Aires al gran ausente del cine argentino. **por MANUEL TRANCON**

RETROSPECTIVA **HUGO SANTIAGO**

El fin de la aventura

Calles de mi exilio les digo adiós / Adiós a veredas que quise confundir con las veredas / Adiós a las Columnas Reales que no se parecen a mi Recova.

Despedida de Fabián Cortés

Durante el despacible e hiperinflacionario mes de mayo de 1989, en la revista *Fierro* Angel Faretta terminaba con estas palabras una nota sobre *Las veredas de Saturno*: "Los argentinos parecen esperar desde hace décadas a su realizador, a su cineasta total, como tuvieron en Borges a su poeta y en Gardel a su cantor; bien, ya está entre nosotros, se llama Hugo Santiago, nos presenta *Las veredas de Saturno* y está para quedarse. Y ahora ¿qué vamos a hacer con él?". Trece años después el director de *Invasión* sigue siendo un virtual desconocido en Argentina. Si la primacía de Leonardo Favio marcó el cine argentino de los últimos 40 años, la contracara oculta del autor de *Gatica*, el gran ausente, el fantasma que recorría las calles de Aquilea, fue Hugo Santiago.

INFLUENCIAS, AFLUENCIAS. Ante *Invasión*, Edgardo Cozarinsky identificó así el mundo de Hugo Santiago: "Un espacio donde se confrontan distintas concepciones de cine, que en teoría deberían excluirse: Walsh y Bresson, por ejemplo". Tanto Santiago como Cozarinsky son continuadores del proyecto que Borges delineó en su ensayo *El escritor argentino y la tradición*: apropiarse de la cultura occidental, pero desde este lugar al sur del Río Grande, desde este país periférico y olvidado que alguna vez soñó con ser un imperio. La irreverencia es la marca de fábrica de estos discípulos del autor de *Otras inquisiciones*. Rasgo que puede detectarse desde sus dos



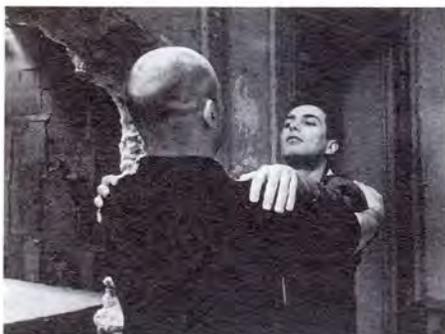
Electra (1986)

primeros medimetrajes, *Los taitas* y *Los contrabandistas*.

Unidos por su admiración a Borges, argentinos exiliados en París y judíos (es decir, doblemente exiliados), cinéfilos, cultos, gorilas. Cozarinsky y Santiago se diferencian por la máscara que eligen para mostrarse en sus películas. En Cozarinsky la supuesta frialdad esconde la timidez. Por el contrario, Santiago se muestra como un barroco apasionado, su voz inunda los films; interrumpiendo a la imagen, corrigiéndola, jugando con el espectador, trampeándole. Esta mirada irreverente, que Brian De Palma llevó hasta el extremo y Baz Luhrmann hasta la estupidez, es una de las claves del cine actual, legado de Borges, que acaso lo aprendió de Heráclito ("El camino hacia lo

alto y el camino hacia lo bajo es uno y el mismo").

EL SUR. Como Conrad con sus barcos en eterna zozobra, como los monstruos del expresionismo alemán, como Billy Wilder en *Un, dos, tres*; *Invasión* logró condensar la lógica de su tiempo, capturar el espíritu de su época y, a la vez, convertirse en una anunciación de futuras desgracias. Las imágenes múltiples —la picana, el estadio como lugar de represión, el recambio generacional de la resistencia y su vuelco a la violencia más abierta— confirman una voluntad de presagio que incluye mostrar los últimos estertores de un mundo y el inicio de otro: el final de la ciudad, del tango, de la amistad. Y la llegada de la fría profesio-



Arriba, *Mosaïques y Beethoven* (1999), *Ecoute voir (El juego del poder)* (1979). Abajo, *Enumerations* (1989), *Invasión* (1969) y *Christophe Coin, el músico* (1995)



nalidad encarnada por los hombres de piloto gris, replicantes intercambiables. Aquilea es parte de una Buenos Aires que se perdió. Ya no quedan el Bodensee de Cramer y Monroe, ni los bares del puerto suplantados por las dicroicas, por la memoria descartable y plástica de Puerto Madero, por el asfaltado empedrado...

Y ese fin es el de Julián Herrera (Lautaro Murúa), compadrito a destiempo, en el paso de la Bombonera.

Invasión es una película sobre la resistencia; sobre aguantar aunque casi no haya esperanzas; sobre la posición ética ante todo; sobre la amistad, esa "pasión más lúcida que el amor". Debería proyectarse en función continuada con las heroicas *El príncipe de las tinieblas* de Carpenter y *Río Bravo* de Hawks. Resuenan aquellos versos Borgeanos: "Siempre el coraje es mejor, / la esperanza nunca es vana".

DELITO POR BAILAR EL TANGO

La verdadera vida está ausente. No estamos en el mundo.

Rimbaud

Como en Renoir, *En Las veredas de Saturno* todos tienen sus razones. Por eso, todos están equivocados. Santiago filma contra todos sus personajes o, más bien, contra los discursos y las acciones de sus personajes, sin dejar de involucrarse en la tragedia que los envuelve. El exilio es un círculo sin salida que los condena al exterminio. El Hogar, Aquilea, ya no existe más. Un bandoneón, un ventilador, un partido de fútbol, Arolas, una frase en trabajado lunfardo... son meros simulacros, espectros abismales de lo que fueron. Marionetas viviendo del recuerdo de una vida que acaso nunca existió. Desterrados, están atra-

pados en el laberinto de la memoria. La historia les pasa por encima a Fabián Cortés, a su hermana, a Mario, a Levi y a los otros. (No es casual que, al salir de la depresión producto de *Las veredas de Saturno*, filmara *Electra* de Sófocles puesta en escena por Antoine Vitez. Su film más oscuro y opresivo, de una densidad que casi se puede tocar. Una habitación cerrada y asfixiante pautada por la sangre. Todos enloquecidos: Electra de dolor, Clitemnestra por la sangre que no puede borrar, Egisto por la ambición, Orestes por la venganza. Una familia maldita, pozo sin fondo. El rojo del vestido de Clitemnestra, símbolo de la sangre que al final inunda literalmente la escena. El Estado aniquila a sus hijos y a los hijos de estos. Hay una continuidad con *Las veredas...* Lo mismo su otra filmación de una puesta de Vitez, *Galileo Galilei* de Bertolt Brecht, donde el tema es el compromiso científico-político, el compromiso en general.)

En *Invasión*, al igual que el Motorcycle Boy de *La ley de la calle*, Hugo Santiago cantó a la lucha y al descubrirla inútil partió, le dio fin. Eso es *Las veredas de Saturno*, un drama sobre la imposibilidad de la épica; sobre Fabián Cortés, que se ausenta del mundo porque ya no puede influir sobre él. En la actualidad, nuestro Motorcycle Boy está volviendo. Entre sus próximos proyectos figura la tercera parte de su trilogía sobre Aquilea, que se filmaría en lo que uno intuye como las ruinas de ese lugar que supo estar a la orilla del Río de la Plata. ¿Qué encontrará entre los escombros? ¿Aquilea-Buenos Aires será hoy un lugar tan desértico y desolado como la Sicilia de *La gesta gibelina*?

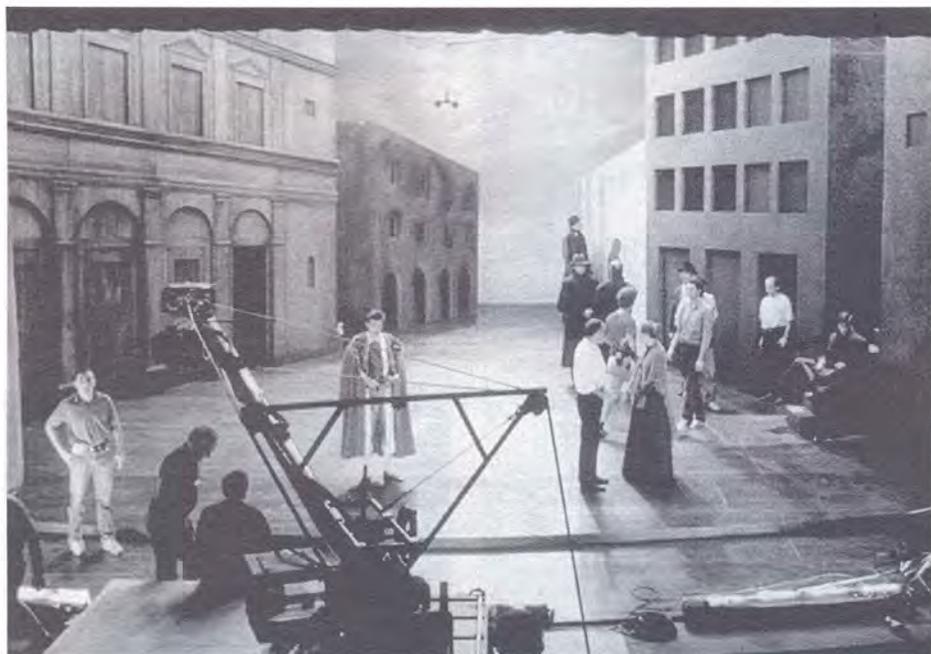
EL POLICIAL, ESE SIMULACRO. Director errante, de frontera. Nunca del todo cómo-

do en ningún lugar; siempre de paso. Cada vez que encaró un género, lo hizo de costado, como excusa para hablar de otra cosa. Como en las inclasificables *La fábula de los continentes* y *Enumeraciones*. Aunque todas sus películas parecen marcadas por el policial de una manera (manera) u otra, persiguiendo a los personajes con la cámara, hurgando en sus vidas y tratando de robarles algún secreto oculto.

Su segundo largo, que como *Invasión* tuvo un guión de Santiago, Borges y Bioy Casares, fue *Los otros*. Una fallida cruza entre policial y narración fantástica, muy cerca de los amaneramientos de estilo a lo Raoul Ruiz. Algo aparece y desaparece en *Los otros*: la trama. La historia de Spinoza se diluye como él mismo. Es en esa disolución donde la película se densifica. Mientras la historia cierra con ese aire de perfecto cuento inglés que tienen las narraciones de Borges, el film intenta abrirse a lo Godard. Un film afrancesado, de un cineasta que de a ratos intenta entrar en las listas de vanguardistas oficiales del imperio. Un guión clásico casi arruinado por el empecinamiento en alejarse de una historia que pedía una dirección más discreta, en función de la historia y sus personajes.

Salvan los trapos la primera escena de sexo entre Spinoza y Valérie, fragmentada al extremo, mostrando los años del librero y su cansado cuerpo, en contraste con la belleza femenina; y el director sentado al borde del sexo entre ellos, como si ya no hubiera lugar para confiar en la voz, para llegar al orgasmo. Y, sobre todo, el gran final, con el librero Spinoza, la multitud en un hombre, disolviéndose en la masa.

La mirada sobre el policial vuelve con ▶



Galileo Galilei (1992), *La gesta gibelina* (1988) y *Las veredas de Saturno* (1985)

más vida en *El juego del poder*. En apariencia un policial político, esconde una película de amor. Claude (Catherine Deneuve), Arnaud y Flora están enamorados de Chloë, que histeriquea con todos sin entregarse a ninguno. El enigma de *El juego del poder* no es el significado de esos sonidos que anuncian una conspiración política, sino que estos tres personajes se metan en un conflicto que les es ajeno. La respuesta se llama Chloë. Claude, marcada por códigos del cine negro, nunca va a admitir su enamoramiento abiertamente. Tras su gélida máscara esconde un romanticismo desafortunado, como casi todos los grandes personajes de la actriz, desde Buñuel a Téchiné. Catherine Deneuve juega a ser Philip Marlowe y nosotros jugamos a creerle.

Otros films tienen la investigación como tema y bordean el género, pero desde afuera. En *La gesta gibelina* un director cínico y mercenario viaja a Sicilia buscando los restos de un culto antiguo en el que no cree. Va tras el que acaso sea el mito fundante de la civilización occidental. Santiago se parodia a sí mismo, mientras nos mete entre las ruinas de varias civilizaciones: castillos abandonados, pueblos tragados por el volcán, el paisaje desolado. Encuentra sólo res-

tos de un esplendor que nunca existió más allá de la imaginación de los hombres. La película juega con nosotros para que lleguemos a ese culto primitivo sin saber qué esperar. En verdad, Santiago nos macanea. Al filmar Sicilia no está buscando los restos de la antigüedad europea. Como siempre, va en busca de ese lugar que parece haberse disuelto en el aire: Aquilea.

La gesta gibelina es, curiosamente, lo más parecido a un policial que Santiago haya filmado. Un narrador, por dinero, busca incansablemente los rastros de algo que parece hecho "de la materia con que están hechos los sueños".

Maurice Blanchot. Para Hugo Santiago, la postergación de la muerte es el tema central del autor de *Thomas, el oscuro*. Hacia el final, se escucha un texto: Un francés en la Segunda Guerra, a punto de ser asesinado por unos soldados desconocidos. La cámara, en riguroso blanco y negro, panea con lentitud sobre una casona de campo abandonada, mientras la banda sonora mezcla el párrafo de Blanchot con ruidos de ametralladoras. La espera de la muerte, los ruidos de la batalla como ecos, la imagen vacía, el tiempo que se alarga, una agonía compartida.

De nuevo, la búsqueda: un escritor que se

obstina en desaparecer es perseguido por un director que se obstina en mostrarse. Del choque entre dos personalidades opuestas sale un objeto extraño, que condensa una vida en 57 minutos sin vulgarizarla. Postergando, una vez más, toda certeza.

"A mediados del año 1985 me vi en la obligación de admitir que *Las veredas de Saturno* había acabado con Fabián Cortés y conmigo. Fue ahí que me juré no hacer nunca más vastos films de ficción 'en la industria'. Enumeré agonizante la larga serie de razones, canté never more y juré otra vez" (Hugo Santiago). Por suerte, acaba de perjurarse y es coherente que de esa íntima y feliz traición esté a punto de salir *El lobo de la costa oeste*, un nuevo tránsito por las nocturnas tierras del policial.

HISTORIAS DESAFORADAS. El último film de la retrospectiva y, por ahora, el último film de Hugo Santiago se llama *Maria Bethânia del Brasil*. El director, un narrador desatado e impúdico, está enamorado de Maria Bethânia, del Brasil, de Río, de Bahía, de Santo Amaro, de la música, de la gente, de la dignidad entre la miseria material, de la alegría y la desesperación de vivir en el tercer mundo. Una puteada porteña contra el FMI aparece de la nada y deja en claro que estamos en el universo Santiago, dominado por un semidiós caprichoso y genial que muestra sólo lo que le interesa. A diferencia de los documentales sobre el músico Christophe Coin (*Mosaïques y Beethoven* y *Christophe Coin, el músico*), donde la presencia del realizador es menos visible, acá pasa a un primer plano. Hasta incluye un poema que le escribió a la cantante, que es también una declaración de amor a Brasil.

Esta obra maestra pasó casi desapercibida por el festival. Una pena. Brasil, en su cámara, es una posible contracara de la Argentina y su melancólico destino. Y la espléndida figura de Bethânia, una fuerza dramática, en la voz y ante la cámara; cantando, joven, *Carcará*, desafiando al espectador con una interpretación teatral y apasionada. Su mirada teje un raro paralelismo con el principio de *Millennium Mambo* de Hou Hsiao-hsien, donde a Vicky le bastan un par de miradas displicentes a cámara para hacerla su prisionera.

Suena una trompeta y la cámara, en un suave ralenti, se concentra en un primer plano de la cara muda de Bethânia, editada en diferentes gestos. Una película hecha de música, subidas empedradas, barcos que navegan solos, recuerdos de la infancia (de la cantante y del director) y la siempre fascinante San Salvador de Bahía, puerta al nordeste brasileño, puerta a otro mundo. **A**

El editor del libro consagrado a Hugo Santiago y publicado durante el festival traza un perfil del director cuyo "porteñismo" es menos importante que el hecho de que se ejerce fuera de Buenos Aires.

Un cineasta en la otra vereda. por **DAVID OUBIÑA**



La mirada fuera de lugar

Hugo Santiago es un cineasta fuera de lugar. Podría entenderse esa caracterización en el sentido más llano de una geografía cultural: alguien que, a pesar de residir y filmar en Europa desde hace 30 años, no dejaría de reivindicarse como un cineasta extranjero. "Mis films son los films de un porteño fuera de Buenos Aires", ha dicho. Pero esa afirmación no supone una exacerbación de la nostalgia ni una reivindicación del nacionalismo cultural, sino una forma singular de medir la distancia necesaria para la creación estética. No hay que pensar tanto en la indicación de pertenencia que podría sugerir la cita sino, más bien, rescatar la exterioridad conflictiva con que el cineasta se define respecto de cualquier origen: no se trata de un director porteño, sino de un porteño que filma fuera de Buenos Aires. Lo que interesa allí no es el atributo sino la distancia. Porque en ese alejamiento (y en la brecha que ese alejamiento funda) se establecen las coordenadas de una poética refractaria a toda constatación costumbrista que, más bien, busca en las formas del extrañamiento su condición de posibilidad. Como un pintor que se aparta de su cuadro para verlo mejor, es preciso despegarse de las cosas, verlas desde otro lugar, escucharlas –eso quería Proust– como si hablaran en una lengua extranjera. En este sentido, los films de un porteño en Francia dicen tanto sobre París como sobre Buenos Aires; porque en ambos casos importa la novedad que un paisaje cotidiano despierta en el forastero o en quien, a fuerza de estar lejos, ha perdido toda familiaridad. He ahí la enseñanza de Borges, a quien le disgustaba entrar a un cine de Lavalley para encontrarse en la pantalla no con el golfo de Bengala o con Wabash Avenue sino con la misma calle Lavalley. Un film debe ser la experiencia de una lejanía. Por lo tanto, no es en el sentido nostálgico de quien extraña su tierra que Santiago es un ci-

neasta fuera de lugar. El desgarramiento es aquí un requerimiento puramente cinematográfico. En este punto, más que Fabián Cortés, en *Las veredas de Saturno* (cuya desubicación es deudora, todavía, de un exilio concreto), los personajes emblemáticos son el librero de *Los otros*, que se extravía en un laberinto de metamorfosis, y el inasible Maurice Blanchot que, de tan distante, se vuelve invisible. Al comienzo de *La gesta gibelina*, el narrador explica el origen del film: "Que quede claro: sólo acepté por el dinero". Pero eso es una ficción más dentro de una película que sistemáticamente borra toda frontera entre diferentes modalidades de hacer cine. Si Santiago no hace distinciones entre films por encargo y proyectos personales es porque todos llevan la marca de un autor. "Hay que filmar sólo si uno no tiene más remedio", dijo. Nunca se trata de películas que *podía* hacer sino de películas que *necesitaba* hacer. Es imprescindible apropiarse del film. En el origen, entonces, hay una intensidad particular que surge entre el cineasta y su objeto; pero esa corriente que circula de uno a otro no reclama una confusión entre ellos. Santiago no se mimetiza con aquello que filma. Se corre, se coloca en otro lugar. No es un tipo de director –a la manera de Coppola o de Herzog– que precisa desbordarse y ser absorbido o capturado por la película. Al contrario, el realizador es aquí como un cazador que acecha a su presa o un luchador que mide fuerzas con su contrincante. El tiempo del cine es ese tenso examen, el asedio sigiloso de *Galileo Galilei*, de *Christophe Coin*, el músico o de *Mosaïques y Beethoven*, donde el director se aparta hasta el susurro. Si la distancia cede apenas en *Maria Bethânia del Brasil*, porque la amistad hace bajar la guardia, se vuelve rodeo obligado, impuesto por un escurridizo escritor, en *Maurice Blanchot*. Esa exterioridad del cineasta define una comunión intransferible con su objeto. Imanta-



Santiago con Borges, guionista de *Invasión*

dos pero sin tocarse, su vínculo es tanto más firme puesto que precisa de la distancia. Es lo que rige la dialéctica entre interior y exterior en *Invasión* y en *Las veredas...*, o los dos relatos que se traman en *El juego del poder*, cuya conexión es inquebrantable a condición de que permanezcan irreductibles. El caso de *Invasión* es significativo porque ya se sabe que lo fantástico devino allí un género visionario. De donde resulta evidente que esa separación imprescindible para las ficciones de Santiago no es sino una forma decidida de intervención. A comienzos de la década del 70 *Los otros* fue violentamente atacada por gran parte de la crítica: una película arrogante y un director que hablaba de "su obra" cuando sólo había hecho dos largometrajes. Pero tal vez habría que entender el desafío de Santiago en un sentido programático: la conciencia clara de alguien que supo tempranamente cómo sería su cine. En *Los otros* está ya todo lo que las películas siguientes se encargarían de desplegar. Si por un lado evidencia la impronta de Bresson y de Borges, al mismo tiempo procesa sus influencias, las transforma y se separa. En ese momento el cineasta dijo: "un film irre recuperable". En efecto, esa impertinencia es la condición de una mirada nueva. El cine, insiste Santiago, es un sistema de conocimiento. Es decir, una disciplina de la poesía. ■

LOS FILMS DE **PEDRO COSTA**

Un rigor sin concesiones

Con una filmografía prácticamente desconocida en nuestro país (sólo *Ossos* se exhibió fugazmente hace algunos años en el Festival de Mar del Plata), el portugués Pedro Costa es uno de los realizadores más personales del cine europeo actual. En el IV Bafici se pudo ver una retrospectiva completa de su obra y también aprovechamos su presencia para hacerle una entrevista. **por JORGE GARCIA**

Un rasgo distintivo del cine portugués es que a pesar de que su producción anual es numéricamente poco relevante (apenas entre doce y quince películas), cuenta con varios realizadores que están entre los más originales del cine contemporáneo. Dejando de lado el asombroso caso de Manoel de Oliveira, quien en su lozana novena década de vida continúa rodando ininterrumpidamente películas que sorprenden por su frescura y modernidad, aparecen también directores como João Botelho, el excéntrico y personalísimo João César Monteiro y Teresa Villaverde; a este grupo pertenece Pedro Costa. Nacido en Lisboa en 1959, integrante de conjuntos musicales en su juventud y cinéfilo precoz (hay que decir, de paso, que la Cinemateca de Lisboa es una de las mejores del mundo, con una programación diaria de excelente calidad), tras participar en la realización de una película infantil en episodios para la TV dirigió su primer largometraje, *O Sangue* (1989), que fue presentado en el festival de Venecia de 1990, logrando que su nombre comenzara a trascender a nivel internacional. La película, rodada en blanco y negro en un poblado rural a orillas del río Tajo, anticipa, por una parte, algunos de los rasgos estilísticos que luego el director desarrollará en obras posteriores y, al mismo tiempo, rinde tributo a su cinefilia (son claras las referencias al cine japonés, en particular al de Mizoguchi, a los films de F. W. Murnau, y a los climas casi oníricos de *La noche del cazador*). Utilizando una estructura narrativa donde abundan las

elipsis, esta historia nocturna y de clima alucinado en la que dos muchachos, uno joven, el otro todavía un niño, deben enfrentar con la ayuda de una amiga las repetidas ausencias de su padre (un tema caro al cine contemporáneo) es una fascinante ópera prima que muestra en forma embrionaria el talento del realizador. A pesar del éxito de este film y de tener preparado un guión para otra película, Pedro Costa recién consiguió financiación para un nuevo trabajo en 1994, cuando se le acercó el mítico productor Paulo Branco ofreciéndole un rodaje en el archipiélago africano de Cabo Verde. Hacia allí partió el realizador, debiendo cambiar sus planes originales, para filmar *Casa de lava*, una historia construida sobre la marcha, que refleja aspectos de la vida y la cultura de esa antigua colonia portuguesa, y que también, una vez más, rinde tributo a los extraños climas de las películas de Jacques Tourneur. Si bien el director define esta obra como "una película de aventuras", estamos muy lejos de las convenciones genéricas habituales y el film presenta una narración fragmentada que concluye en un final absolutamente abierto. Luego de estas dos obras que podrían calificarse como de búsqueda estilística, y ya de regreso en Portugal, Costa se interesó en la vida cotidiana que se desarrollaba en Fontainhas, una favela de los suburbios de Lisboa donde vivían hacinados numerosos inmigrantes de Cabo Verde y pobladores marginales de la capital. El resultado de esa búsqueda fue *Ossos* (1997), un film de un



Arriba, *No quarto da Vanda* (1999), y abajo, *Où est votre sourire enfoui...* (2001)

realismo extremo que, con una idea argumental mínima, propone una mirada dura y sin concesiones sobre la vida cotidiana en ese espacio geográfico, aunque no exenta de piedad y ternura. Sin el menor atisbo de miserabilismo, evitando idealizar a sus protagonistas y cualquier esteticismo gratuito, el director despliega una puesta en escena de inusual rigor recurriendo a prolongados planos fijos en los que la vida sin horizontes de los personajes parece prolongarse de manera indefinida, otorgándoles una auténtica dimensión trágica. Si *Ossos* ya era una acabada prueba de la madurez del realizador, en *No quarto da Vanda* (1999) redobla la apuesta y vuelve a internarse en Fontainhas, que ahora está siendo demolida para construir un nuevo complejo urbano (algo similar a lo que ocurría con el Barrio Chino barcelonés en *En construcción* de José Luis Guerín). En este caso la "acción" principal se desarrolla en una habitación en la que la protagonista vive sin salir nunca, donde la actividad principal es el consumo y tráfico de drogas. Allí la vida de Vanda, como la de los personajes que desfilan por su cuarto, transcurre imperturbable, mientras afuera la progresiva destrucción de la favela corre paralela a la autodestrucción de sus habitantes. La película, filmada en video digital, luego pasado a 35 mm, recurre nuevamente a prolongados planos-secuencia fijos donde los hechos se desarrollan en tiempo real, sin movimientos de cámara ni aditamento musical alguno, pero con un soberbio trabajo sobre

el sonido en off que enriquece la fuerza de cada plano. Con una utilización opresiva del espacio, tanto dentro de la habitación como en las callejuelas exteriores de la favela, sin recurrir a picos dramáticos (la película podría durar menos tiempo pero también mucho más) y cabalgando en los inciertos límites entre la ficción y el documental, Pedro Costa construye una suerte de poema trágico sobre personajes inexorablemente condenados a una vida sin futuro. Dentro del legendario ciclo *Cinéma de notre temps*, se le encargó el año pasado al director un documental sobre Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, dos de sus cineastas más admirados, y el resultado fue *Où est votre sourire enfoui: Cinéastes, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*, una obra notable dentro del género. El film se centra en el trabajo de los realizadores durante el montaje de *Sicilia!*, y encuadrándolos, como no podía ser de otra manera, en ascéticos planos fijos, muestra la contraposición entre la obsesiva tarea de Huillet en la moviola (prácticamente no la abandona ni un momento) y los paseos de Straub frente a ella mientras desgrana opiniones sobre el cine contemporáneo y del pasado. La película no sólo es una lúcida reflexión sobre la necesaria dialéctica que debe establecerse entre la teoría y la práctica (plagada de divertidos diálogos y enfrentamientos entre ambos) sino, además, una brillante clase de cine en la que Pedro Costa demuestra, aquí incursionando en otro género, la admirable coherencia de su estilo. ▀

¿Es cierto que fuiste músico?

No, era una época en que cualquiera podía ser músico, agarrar una guitarra, una batería, tal vez para resolver alguna indefinición política. En 1974, en la Revolución de Abril, yo tenía 14 años. El 75 fue un período muy agitado en Portugal, con golpes de Estado, y para un chico que vivió la agonía de un régimen muy mediocre, era lógico inclinarse hacia la extrema izquierda. Como no militaba activamente, me expresaba mediante la música con un compañero mío... siempre está ese amigo de la infancia. Estábamos un poco en la extrema izquierda y el anarquismo, y el rock era una necesidad política de afirmarnos de otra manera. Formé uno de los primeros grupos punk portugueses en 1977, y fue por él que entré en el cine: un día vimos un anuncio en el diario que decía "inscripción para la escuela de cine". Yo era más cinéfilo que mi amigo, que se interesaba más por la literatura. En aquella época lo que me gustaba era John Carpenter. De modo que fui de la música al cine, lo que me ayudó a definir rápidamente muchas cosas. Y cuando vi las primeras películas de Ford, Chaplin, Ozu, Rossellini, comprendí que eso era para mí y empecé a filmar.

Tu primer largo es de 1989, pero antes hiciste una película para niños.

Sí, cuatro años antes de hacer *O Sangue*, con algunos compañeros de la escuela de cine intentamos formar una productora ya que no había nada en Portugal... En fin, estaba Manoel de Oliveira, quien en esos tiempos sólo era reconocido por *Amor de perdição*. Había poco cine nuevo —por ejemplo, Paulo Rocha— pero el cine portugués vivía de *Aniki Bóbo*, la primera película de Oliveira, por lo tanto éramos como huérfanos. No había industria ni mercado para el cine portugués, y nosotros formamos esa cooperativa y un día tuvimos una propuesta de la televisión estatal para realizar dos películas cortas de diez minutos para un programa infantil.

¿Dónde está rodada *O Sangue*?

En el valle del Tajo. Era una zona que no conocía del todo, a pesar de estar a 50 ki- ▶

lómetros de Lisboa, pero la elegí por razones cinéfilas. Me recuerda mucho a los arrozales, a los campos de Mizoguchi, o a la bruma del valle del Po italiano.

Sí, es una película que transmite una gran cinefilia. Yo, por ejemplo, me acordaba de *La noche del cazador* o de algunas cosas de Murnau. ¿Vos renegás de esa película?

No reniego de ella. Me parece que tiene un problema que es el de esa cinefilia. Pero fue hecha con mucha pasión, con mucho amor, con cierta ceguera, porque éramos todos más jóvenes y queríamos absolutamente hacer la película. Yo, los actores, muchos técnicos, era la primera vez que trabajábamos.

Hay un gran trabajo de iluminación.

Sí, lo hizo un fotógrafo alemán que trabajó mucho con Wim Wenders en sus primeras películas en blanco y negro, lo llamé por ese motivo y porque era alemán, como Kurt Weill, Murnau, y también por mi inseguridad quería un fotógrafo que me ayudara.

Fue como descargar toda la cinefilia que tenías acumulada en esa película.

Antes de *O Sangue* pasé seis años viendo todos los días por lo menos una película importante y todo John Ford, todo Mizoguchi. En ese momento se preparaba la cinemateca portuguesa, que todavía no existía. João Bernardo da Costa, que era mi profesor de historia del cine en la escuela, en ese tiempo empezó a organizar grandes retrospectivas. Rossellini vino a Lisboa poco antes de morir. Integral de Mizoguchi, integral de John Ford, cine norteamericano de las décadas del 40 y 50. Estaba en el punto exacto.

La película tiene cosas misteriosas y hay un trabajo muy sistemático sobre la elipsis.

Era una película que aprovechaba el lado mágico, fantástico, de los niños, de sus juegos, esa idea de que si el chico piensa con mucha fuerza en la chica, ella aparece... Ese es el aspecto más infantil. Pero el lado que más me llega hoy, creo, pasa por lo que se vivía entonces en el país: una especie de complot de las personas adultas o mayores, un complot enfermo y sórdido contra todo lo que fuera joven y vital.

Aparece un tema muy recurrente en gran parte del cine actual, que es la ausencia del padre.

Claro. Hay razones personales, porque vengo de una familia pequeñoburguesa urbana deshecha. Además estaba la ausencia de un padre en el cine en Portugal.

Me parece un film muy coherente y hay cosas que después van a aparecer en otras películas.

Todo lo que tiene de bueno está de un modo muy inconsciente, muy enterrado. Yo quería hablar de esa Lisboa nocturna, pavorosa, y de ese mundo adulto, en el borde de la muerte, muy triste, muy resentido, y de una juventud muy avergonzada de ella



En esta página, *Casa de lava* (1994) y *Ossos* (1997). A la derecha, *O Sangue* (1989)

misma, que era la de mi generación.
¿Es cierto que para *Casa de lava* habías escrito un guión que después reescribiste totalmente?

Lo que pasó es que durante los dos años siguientes no logré conseguir financiamiento para la película en el Instituto de Cine, y fue rechazado el proyecto de *Casa de lava*. Paulo Branco fue quien me ayudó a hacer la película. Yo estaba tan enojado que pedí dinero para ir a Cabo Verde, porque tenía la idea de un volcán, de una tierra lejana, de los libros de Conrad, los libros de aventuras. Y allí fui con mi asistente a rodar una historia. Fue una película que comenzó a liberarme un poco y a proponerme otro método de trabajo.

Vos lo definiste como un film de aventuras.

Es una película de aventuras fallida, muy cercana a los films de Jacques Tourneur. Hay mucho de *I Walked with a Zombie*. Pero lo importante de *Casa de lava* es que iba a hacer una película de aventuras y cuando llegué a Cabo Verde supe que allí hubo un campo de concentración portugués para las personas que eran desterradas, los antifascistas, los jóvenes políticos de la resistencia a la dictadura. Yo nunca había oído hablar de esa prisión de Cabo Verde, nadie hablaba de eso. Esta fue una película en la que me perdí, perdí el guión en el camino, muchos conceptos y alguna cinefilia.

¿Después del rodaje estuviste viviendo en la favela Fontainhas?

Viviendo no. Al final del rodaje de *Casa*

de lava mucha gente me dio cartas, regalos y encomiendas para sus familias en Lisboa, donde hay una inmigración enorme de caboverdianos, y nosotros servimos de correo.

¿Qué era exactamente Fontainhas? ¿Una favela de inmigrantes de Cabo Verde?

Sí, en un 80%. De Cabo Verde, Angola y Mozambique.

¿Y dónde está ubicada?

Exactamente en la frontera del distrito de Lisboa. Es en la ciudad, cerca del aeropuerto. Fontainhas es una pequeña parte de un gran barrio de latas, de ranchos...

¿Cómo surgió la idea de *Ossos*?

Fue exactamente así. Tenía muchas cartas que entregar, y fui con una a Fontainhas. Cuando encontré la dirección, ya tenía la casa de la película, sólo me faltaban las personas adentro. En ese barrio, encontré muchas cosas que me producían nostalgia de Cabo Verde, la ternura, la dulzura de los caboverdianos, y fui todos los días a ese barrio para estar con la gente, beber con ella, y poco a poco me vinieron ganas de hacer una película en ese barrio y con esa gente.

En *Ossos* empezás a usar de manera sistemática el plano fijo y a adoptar una suerte de realismo extremo.

Sí. Son cosas que no sé si pueden explicarse tan fácilmente. Había hecho dos películas, y en ellas los planos eran más expansivos, exhibicionistas, sentimentales. La manera de trabajar en *Ossos* puede deberse también a que me gusta pensar que cada



película es algo no logrado, algo fallido. *O Sangue* por aquellas razones cinéfilas. *Casa de lava* tal vez sea el menos fallido de todos, pero es una película perdida. *Ossos* es fallida porque al filmar en ese barrio, llevé demasiadas máquinas y personas. Y sentí a cierta altura que con esa maquinaria estaba participando del engaño a esa gente. Era el cine que estaba engañando a esas personas que ya son engañadas por la sociedad. Por otra parte, no podía hacer grandes movimientos de cámara porque las calles son así, era una pura cuestión de imposibilidad técnica.

También evitás el psicologismo en los personajes. Me atrevería a definirlos como trágicos por cuanto transmiten una suerte de destino inexorable del cual no pueden escapar.

Hay un plano central en la película. Es un plano muy poco pensado, el único plano con movimiento de cámara, el del travelling del chico que camina. Sin pensar mucho en lo que quería decir, tenía la sensación de que sería un plano organizador y central porque era una película que contaría a sus personajes en un sentido trágico.

La película tampoco cae en el miserabilismo ni en la sordidez.

Yo tampoco creo que sea sórdida. Tal vez haya sordidez en la cabeza de los personajes, en algunos actos cometidos contra el bebé, en lo que ocurre entre los hombres y las mujeres, en lo que pasa entre la mujer mayor y el chico más joven. La película sólo sugiere algunas cosas, sugiere mucho más de lo que muestra.

En *No cuarto de Vanda* redoblás la apuesta y

llevás hasta las últimas consecuencias lo que habías desarrollado en *Ossos*.

En todos los niveles, porque en *Ossos* hubo cosas que no se resolvieron como necesitaba, y también hubo un cambio económico en la manera de producir. No imponer la máquina, el gesto, el clisé del cine a ese barrio, tratar de estar más cerca, ser un poco más directo.

En *No cuarto de Vanda* empezaste a trabajar un poco más sobre el tiempo real de las situaciones.

Claro, porque con el video tenía el tiempo disponible continuo de una hora del cassette; en cambio en filmico tenía 10 o 15 minutos. Pero en *Ossos* tuve un placer muy grande al estar enfrente de las personas y oír las contar sus historias, luego intentar reescribirlas, pasárselas a ellas para que las aprendieran de memoria y las corrigieran, y después filmar de un modo que no era nada improvisado.

Hay un paralelismo también entre la destrucción del barrio y la autodestrucción de los personajes.

Intenté ir más lejos con lo que ocurre en la destrucción del barrio, por lo que dejé pasar mucha contaminación en el sonido, el barullo bastante violento de las máquinas.

También en *Ossos* hay un trabajo con el sonido que es muy interesante.

Cualquier barrio de este tipo es muy rico desde el punto de vista visual y auditivo, son pequeños pueblos, hay pájaros, perros, animales. Las puertas y las ventanas se comunican unas con otras, por lo tanto el sonido viaja más que en la ciudad.

Las calles dan una sensación de opresión sobre los personajes que es casi tan grande como la que existe en el interior del cuarto.

Eso viene desde *O Sangue*, la parte de Lisboa de esta película es muy angustiante, a lo Fritz Lang. Y el cuarto de Vanda es un cuarto de muerte, aunque allí pasan muchas cosas de vida. Creo que Vanda es muy "a la Ozu". *No cuarto de Vanda* no podría existir sin Ozu. El barrio, la pequeña ayuda comunitaria, eso lo aprendí de las películas de Ozu. Vanda es una persona con una gran fuerza vital que resiste a la muerte. Se consume con drogas sin nunca cegarse con ellas, no representa el clisé del drogadicto.

No hay picos dramáticos en la película...

Hay una frase linda de Borges: un laberinto puede no ser curvo o en espiral, el verdadero laberinto es en línea recta. Lo que Vanda y esas personas hacen con los días es un poco esa caminata en un laberinto en línea recta. Y la película tenía que tener ese trazo, esa línea recta.

En el documental sobre Straub-Huillet tu manera de poner la cámara es muy parecida a la de las películas de ficción.

No quería dar una impresión de los Straub. Quería que quien nunca hubiera visto una película de ellos, ahora tuviera ganas de verla. Por otro lado, intenté que quedaran claros algunos puntos centrales de la vida y el pensamiento de ellos.

Es muy interesante la tensión entre lo que él dice y lo que ella hace.

Sí, me agrada que digas eso porque mi trabajo fue tan difícil como el de ellos al montar *Sicilia!* 

PSICOANÁLISIS Y CINE

El Estudio de las Artes y de los Oficios

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

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



SOKUROV EN FOCO

Paisajes de otro mundo

LOS ENSAYOS EN VIDEO DE ALEXANDER SOKUROV. Con la sola proyección local de dos de sus films: *Madre e hijo* (1997) y *Moloch* (2000) –durante su breve paso por el Bafici 2001– Sokurov ya es percibido entre nosotros como un fuera de serie. El deslumbramiento ante films de una gravedad y densidad casi impensables en el cine contemporáneo reveló un territorio que, aunque nos es todavía incógnito, ahora se nos ha enriquecido con tres de sus recientes producciones videográficas.

Como Godard en las últimas décadas, Sokurov se abre camino en forma pareja entre la imagen fílmica y la electrónica, entre la ficción y el ensayo frecuentemente llamado documental, aunque en el caso de esta última categoría no ceda en lo más mínimo ante la primacía del referente, permitiéndose un efecto de autoría tan intenso como el de sus realizaciones argumentales. Pero a diferencia de Godard, quien ensaya en fílmico sus ficciones, y usa el video en forma distintiva, como una máquina para pensar el cine, Sokurov no hace una diferencia tajante entre soportes, como no la hace entre ficción y no-ficción. Al momento, su filmo-videografía abarca 13 films argumentales y 25 documentales. Si bien en la primera categoría, con excepción de un corto, son todos largometrajes, en la segunda la experimentación con los formatos y extensiones es una constante. Van desde los 10 minutos de *Patience Labour* (1987) hasta las 13 horas de *A Retrospection of Leningrad* (1990).

La visión de tres muestras destacadas de esta dimensión de la obra de AS, *Spiritual Voices* (1995), *A Humble Life* (1997) y *Elegy of a Voyage* (2001) permitió advertir hasta qué punto los dos ejes de su trabajo se contaminan, manteniendo –dentro de una búsqueda estilística incesante, que ensaya nuevos problemas y soluciones ante cada proyecto–

En la búsqueda de alguna forma de trascendencia, Sokurov puede echar mano al video o a la imagen fílmica, al film argumental o a un tipo de documental cercano al ensayo, a duraciones que van de los 10 minutos a las 12 horas. Tres de sus películas pasaron por el festival y dejaron su marca. **por EDUARDO A. RUSSO**

una constante postulación de lo que los rusos acostumbran denominar como *smireniye*: la incansable persecución de alguna forma de trascendencia.

Sobre las continuidades entre los dos ámbitos de su producción, Sokurov describía a Paul Schrader: “No los trato en forma diferente. La única diferencia que veo entre la ficción y el documental es que el artista usa distintas herramientas para crear la película o, digamos, para construir la casa. En la ficción, el director usa bloques de mayor envergadura para el edificio. En los documentales, la casa tiene por lo común una estructura más frágil, transparente, vidriosa”. La fragilidad a la que alude AS no está reñida con el volumen ni la contundencia, por lo que se evidencia ante *Spiritual Voices*, para muchos su opus magnum.

SPIRITUAL VOICES. Subtitulada “Relatos de los diarios de guerra”, este ensayo en cinco capítulos fue filmado durante 1994 en un puesto de la frontera tayiko-afgana. Allí montaban guardia soldados rusos, en plena guerra frente a un enemigo invisible y tenaz. Un enfrentamiento casi abstracto, introducido mediante un increíble primer capítulo de 40 minutos y tan sólo cuatro planos, donde un bosque nevado cambia casi imperceptiblemente, mientras Sokurov piensa en voz alta sobre Mozart y se escucha uno de sus conciertos. Vladimir Persov, habitual ingeniero de sonido de AS y aquí director artístico (algo por lo menos curioso para un documental), señala que para Sokurov la voz *over* es la música de su alma. Es así que lo dicho adquiere una cadencia hipnótica, permitiendo al espectador acceder a un estado de tran-



Elegy of a Voyage



A Humble Life



ce del que no se recuperará hasta el momento del regreso, horas más tarde. En el intervalo, una experiencia inmersiva, poética, dolorosa y de fisicidad extrema es desplegada en contacto íntimo con esas almas en suspensión. El calor intenso, el viento y los insectos, el frío extremo, los cuerpos que se deterioran y a duras penas aguantan, la rutina militar y los pequeños rituales para mantener la humanidad, son los verdaderos protagonistas del relato. Todo lo esperable en un documental bélico queda fuera de campo, aunque no falte la violencia. Sólo que esta es un sismo más para apreciar lo que el espíritu resiste en momentos semejantes. El ánimo que atraviesa todo *Spiritual Voices* es el de la *nashtalghia*. En su modalidad rusa, la nostalgia no es añoranza por un tiempo perdido, sino el dolor del exilio, el lamento silencioso por el hogar lejano. Los rostros en Sokurov suelen hablar por los ojos: no hace falta que los soldados comenten de su casa natal, ni que aludan a los seres queridos a miles de kilómetros de distancia, que a veces ni saben que ellos están allí. Voces espirituales, soñadas, alucinadas o deseadas, habitan ese rincón desdichado del mundo y protegen de la devastación a esos seres sostenidos en la vida por hilos sutiles, casi evanescentes.

A HUMBLE LIFE. Como lo sugiere su título, *A Humble Life* es, de las tres obras exhibidas, la más modesta y secreta. Conectada con una necesidad personal de AS en su tránsito hacia la cultura japonesa, esta realización se halla acaso más cercana a cierto *look* televisivo que lo esperable en su videografía. Sokurov convive un buen tiempo con la anciana Umeno Matsueshi en la cabaña solitaria donde ella parece haber habitado desde siempre. Una casa centenaria en el bosque, con los climas más extremos, donde ella cose kimonos de luto, atiende a algún monje

mendicante u organiza una vida doméstica de objetos y actos reducidos a su mínima expresión. Sokurov se detiene en su entorno y a distancia respetuosa. Su voz *over*, en el acostumbrado tono confesional, informa cuánto tardó en dar el paso de acercarse a ella. Antes, la cámara se detuvo larga y contemplativamente en la materia inmóvil, como intentando capturar en imagen el secreto que el tiempo y el trabajo han acumulado en superficies y utensilios. En la atención hacia esos objetos —las telas, los elementos para atizar el fuego, los zapatos de la anciana— Sokurov se aproxima a un Heidegger a medio camino entre *El origen de la obra de arte* y *La pregunta por la técnica*: las imágenes de *A Humble Life* parecen tejer un pensamiento en pantalla, así como los sonidos sobreamplificados de las acciones más minúsculas (crujir de la madera, roce de tejidos, el caminar de un insecto) son tanto la manifestación de presencias significativas, como un concierto autónomo unido al viento o los truenos distantes. Más que un retrato de Umeno Matsueshi, *A Humble Life* es el testimonio de la distancia que separa al ruso Sokurov de la anciana japonesa. Dos actitudes hacia la vida y la busca unilateral de un encuentro. De la conciencia abismada del entorno hacia la recuperación de una armonía que se percibe perdida pero se cree posible. Lejos del documental etnológico, la protagonista es contemplada de modo reverencial, y más que buscar el conocimiento, la cámara queda a la espera, busca sostener el clima de una iluminación que acecha pero que no cesa de escaparse. Hacia el final, ella recita unos *tanka* sobre la soledad y la aceptación ecuánime de la vida, dejando entrever que el ideal de armonía instalado en el Japón imaginario de Sokurov le ha permitido sólo una renovadora estación, aunque el camino sigue abierto por el deseo inacabable, como lo

testimoniará su más reciente ensayo filmado en Japón, *Dolce...* (1999), documento de una distancia que no cesa en instalarse entre el observador y ese objeto inasible.

ELEGY OF A VOYAGE. Sokurov elige frecuentemente la ensoñación como un estado que disuelve la consistencia de lo registrado por la cámara. En *Elegy of a Voyage* la excusa es el film de arte. Allí él entra como una referencia fantasmal en imágenes que se imponen como de algo soñado y rememorado, sin poder acceder a su sentido preciso. Un viaje que comienza con la visita a un monasterio ortodoxo, sigue con un avión partiendo en vuelo nocturno bajo la nieve. Ciudades desde el aire, alguien que vuela como se hace en los sueños, atraviesa fronteras incógnitas, percibe lenguas y gestos extraños, para terminar en una casa inmensa (el museo Boijmans van Beuningen, de Rotterdam) donde lo aguarda un cuadro en el que podría estar pintado él mismo, cierto día del siglo XVII. El referente último de *Elegy of a Voyage* es una de las “perspectivas” a las que Pieter Jaenz Saenredam dedicó la mayor parte de su vida: es la plaza y la iglesia de Santa María en Utrecht, pintada en 1662. En lugar de mostrarla en su esplendor, Sokurov la entrevé en una luz que se sospecha la del amanecer, donde las figuras (deformadas por un filtro que hace ondular la superficie de la imagen al recorrerla con la cámara) parecen cobrar vida en un dinamismo propio, más allá del movimiento que registra la cámara. La imagen como encantamiento, de la pintura al video y de allí a un sujeto hechizado. La creación de otra forma de vida, en un mundo otro. Y afirmando el conjunto el intento de fusión —de nuevo la *smireniye*— a la que integra ese ser frágil, aquel en que a esa altura se ha convertido cada uno de sus espectadores. ■

La Commune es un gran film. Sus 345 minutos resultan incluso placenteros. Esta nota se plantea cuáles son los problemas de narrar los sucesos de 1871 con los criterios de un noticiero de TV y de transferir sus enseñanzas al presente. **por SILVIA SCHWARZBÖCK**

SOBRE **LA COMMUNE (PARIS, 1871)**

Las armas de la crítica

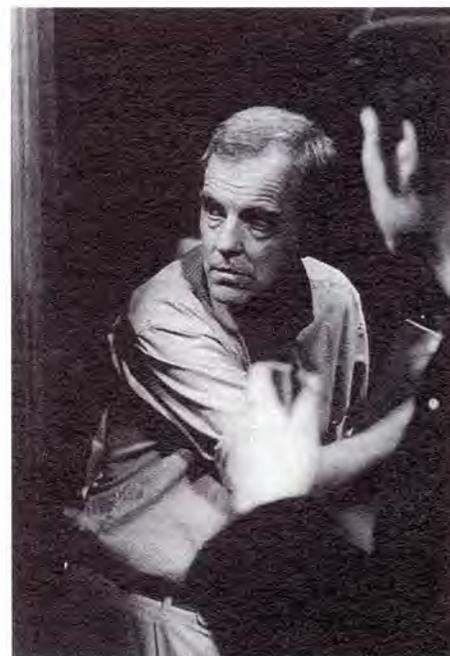
El caso de *La Commune* es bastante paradójico. Si sus casi seis horas fueran evaluadas en relación con el estado interno del espectador, probablemente el balance sería tanto o más positivo que si se omitiera ese criterio o se adoptara otro. La experiencia de ver el film tiene sus altibajos, pero la mayor parte del tiempo resulta sospechosamente entretenida. El hecho mismo de que copie el modelo de un programa de televisión (*You Are There*, un falso noticiero sobre un acontecimiento histórico) muy popular en la década del 50 –aunque el recurso, como todos los que emplea Watkins, es irónico– provoca una sospecha que luego podrá confirmarse: que el tema está inevitablemente banalizado –porque el lenguaje de los medios es banal, no importa el objeto–, y que la reflexión del espectador, por eso mismo, debe concentrarse en ese lenguaje, pero para traspasarlo en dirección al objeto. Si no sucede esto último, si la seriedad del objeto se pierde para siempre, la película se vuelve también involuntariamente banal, porque el espectador queda encerrado en el efecto obnubilante del lenguaje mediático y la crítica –como subproducto de la ironía– termina confundida con el humor, igual que en las parodias históricas de los Monty Python o de Mel Brooks. Watkins, entonces, logra moverse con libertad en un terreno peligroso, donde podría perder precisamente lo que busca.

La conversión de un acontecimiento histórico en noticia siempre tiene efectos colaterales, entre los cuales saltarse el paso de la reflexión no suele ser el menor. Cualquier espectador más o menos ilustrado ya ha aprendido a disfrutar de la televisión desde una distancia que ella no propone, pero ese aprendizaje no garantiza la crítica, sino más

bien la formación de un hábito nuevo, que causa placer en la misma medida en que confirma la propia ajениdad al universo en cuestión. Lo placentero es saber que uno no es el destinatario del mensaje, con lo cual se está inmune a su efecto inmediato (la emoción), aunque el efecto a largo plazo (la apatía) resulte más bien un antídoto contra la crítica. Watkins debe evitar que el espectador quede fascinado por el juego que él mismo le propone, porque necesita que de ahí pase a la crítica. Por eso didactiza el propio uso del lenguaje televisivo. Cuanto el lenguaje de la noticia más apunta a la emoción directa, menor es su grado de verosimilitud. La catarsis televisiva se desencadena siempre por un recurso extremadamente artificioso. En el caso de los noticieros, por una pregunta que nadie debería responder. Se trata, en última instancia, del principio –y al mismo tiempo, del límite– de cualquier reality show: ¿cómo es posible evaluar la autenticidad de alguien que está siendo observado?, ¿quién va a decir la verdad sin calcular su efecto dramático sobre el que lo está observando? Al entrar en juego el efecto dramático de lo presuntamente inmediato, el problema de la autenticidad se disuelve para dar lugar al de la representación. Y, a partir de ahí, los criterios son los mismos que para las ficciones.

La Commune comienza mostrando un estudio vacío, lleno de polvo y con la utilería destruida. En ese estudio (una fábrica abandonada) se han representado los sucesos ocurridos en París en 1871. Dos miembros del elenco se presentan al público. Primero dicen su nombre verdadero y después explican el personaje que han interpretado durante el rodaje. El desdoblamiento del actor entre su propio yo y el de su personaje, su-

mado a la explicación a cámara de lo que el espectador deberá pensar de él, son los recursos por los que el film adhiere de manera casi militante al didactismo de todo discurso revolucionario, al mismo tiempo que lo desenmascara como una apelación demasiado ingenua a la toma de conciencia. De este modo, todos los recursos del film son explicados como si fueran las instrucciones para poder participar de un juego. Pero, al repetirlos permanentemente, Watkins termina incurriendo, más que en un exceso de didactismo, en una especie de didactismo del didactismo, como si tratara todo el tiempo de ahorrarle al espectador cualquier posible momento de ingenuidad. El énfasis puesto en la teatralidad se contrapone a los planos secuencia con los que la



Peter Watkins, director de *La Commune*



cámara recorre un escenario que parece interminable. Ese contrapunto entre lo estático (proveniente de elementos que detienen la acción: los discursos a cámara, el desdoblamiento permanente entre el actor y su personaje, los textos explicativos sobreimpresos, las fotos de los personajes históricos) y lo dinámico (resultante de una cámara que tiene que seguir el ritmo impredecible de la acción) revela el patrón sobre el que se construyó la película, pero no llega a definir su sentido.

La Commune es, sobre todo, una reflexión sobre sus propias condiciones de producción. El hecho de que las grandes cadenas de TV se hayan negado a financiarla es el eje sobre el cual Watkins articula todos los elementos que intervienen en ella, desde la forma del noticiero hasta las discusiones políticas entre los actores. El sentido de *La Commune*, entonces, es demostrar que —contra lo que el propio discurso de los medios quiere dar a entender— todavía quedan temas que no pueden ser neutralizados por su tratamiento mediático. Si no fuera así, *La Commune* sería el típico producto contracultural financiado por un multimedio. El argumento de Watkins es débil —su película podría ser la excepción que confirma la regla—, pero así y todo, logra levantar la sos-

pecha de que hay algo absolutamente inasible —desde el punto de vista de la posibilidad de una neutralización mediática— no en el tema de la Comuna en sí, sino en el modo en que él ha pretendido encararlo. Y la sospecha no tarda en confirmarse: Watkins hizo un film de agitación. Lo que tenía en mente era lograr una toma de conciencia sobre la fase actual del capitalismo. Pero el hecho de que el film finalmente se haya realizado lo lleva a una autocelebración de la propia gesta colectiva, que revela involuntariamente los límites del discurso que la sostiene. Así *La Commune* resulta ser un documento, un documento del estado actual de los discursos.

La estructura del film reproduce con extrema fidelidad la idea de que son esos discursos los que construyen la realidad. Una vez terminadas las autopresentaciones de los actores y de sus respectivos personajes, *La Commune* se convierte en un noticiero, con dos fuentes contrapuestas de interrogación y de emisión: la TV Versailles (que responde al gobierno) y la TV Comunal (que respalda a los comuneros, pero utiliza las mismas técnicas y recursos que la TV oficial). Los comuneros se comportan frente a la cámara igual que los entrevistados de cualquier noticiero actual. La transmisión en

vivo debería poder sortear el problema de la puesta en escena y, en función de eso, mostrar los hechos sin mediaciones. Watkins cuestiona este principio en sus dos vertientes, la oficial y la revolucionaria, haciendo incluso que los comuneros empiecen a sospechar del propio dispositivo de difusión con que cuentan. Pero como el criterio de las entrevistas de la TV Comunal es la aplicación del principio constructivo del film mismo (el entrevistado responde desdoblándose entre el yo del personaje y el yo del actor), en cada una de ellas se emite un juicio sobre el pasado y un juicio sobre el presente. Los actores juzgan a su personaje y dicen lo que hubieran hecho ellos en su lugar, conociendo de antemano el curso de la historia de 1871 en adelante. Acto seguido, explican lo que creen que habría que hacer hoy para enfrentar al capitalismo. Al hacerlo, los actores transfieren al presente el discurso radicalizado de sus personajes y logran un efecto extremadamente interesante. La inadecuación de la transferencia no proviene de la radicalidad del discurso, sino de la impotencia que genera el hecho de saber de sus reiterados fracasos al orientar la praxis. Ahí *La Commune* produce una perplejidad no prevista por los recursos con los que fue concebida. Nadie puede hacer como que no sabe el resultado de la acción que representa. Así se borra toda ilusión de inmediatez y el film logra escapar al peor de los peligros que corría: el de ser absorbido por su discurso. Que los actores queden en deuda con los personajes que interpretaron es el mayor mérito de *La Commune*. Haber dejado esa tensión irresuelta es quizás el único modo de que la historia no se cierre completamente sobre sí misma. ■



Los actores que representan las fuerzas de la represión

¿Qué es *Sauvage innocence*?

Este texto parte de una necesidad urgente de su autor: decir que *Sauvage innocence* de Philippe Garrel es mala (no, no mala, mejor dicho, una película nula y muerta) y confirmar que algunas películas orientales son una puerta al futuro. Luego de darle varias vueltas al asunto, se dio cuenta de que el artículo debía tener un alto componente de irracionalidad.

por JAVIER PORTA FOUZ

Ninguno de nosotros podrá recuperar jamás aquella inocencia anterior a toda teoría, cuando el arte no se veía obligado a justificarse, cuando no se preguntaba a la obra de arte qué decía, pues se sabía (o se creía saber) qué hacía. Desde ahora hasta el final de toda conciencia, tendremos que cargar con la tarea de defender el arte. Sólo podremos discutir sobre este u otro medio de defensa. Es más: tenemos el deber de deschar cualquier medio de defensa y justificación del arte que resulte particularmente obtuso, o costoso, o insensible a las necesidades y a la práctica contemporáneas.

Susan Sontag, "Contra la interpretación"

El protagonista de *Sauvage innocence* es François Mauge (Medhj Belhaj Kacem), un director de cine, evidente alter ego del director Philippe Garrel. El cineasta de la película, de aspecto físico de héroe de la Nouvelle Vague (flaco, no del todo limpio y nunca del todo con los pies en la tierra), quiere hacer una película contra la droga, específicamente contra la heroína, culpable de la destrucción de su anterior pareja (es conocida la relación de Garrel con la modelo y cantante Nico, cuestión que ya estaba en *J'entends plus la guitare*, 1992, otra autobiografía desfasada). El film tiene, durante su primera media hora, una placidez filosa rellena de ecos de la Nouvelle Vague y de sus límites, como *La maman et la putain* de Jean Eustache. Tenemos blanco y negro, fotografía de Raoul Coutard, Cinemascope, conversaciones sobre el amor, ambientación en cafés y departamentos con libros y chica linda (Lucie, interpretada por Julia Faure, pareja en la vida real de Medhj Belhaj Kacem) que entabla relación con François y va a ser la protagonista del film dentro del film. El director de cine intenta que algún productor le financie la película. Con el primero al que recurre tiene problemas, no parece muy confiable, intenta

con otro, Chas (Michel Subor, protagonista de *El soldadito* de Godard, lo que aporta más Nouvelle Vague), que tampoco parece confiable pero se muestra interesado en el proyecto. Un pequeño problema: el productor dice no tener el efectivo. Entonces le pide a François que transporte una valijita, que con eso van a conseguir la plata. La valija, obviamente, contiene droga, justamente heroína. En ese momento se enciende la primera alarma: ¿estamos ante una pavada o ante un chiste sofisticado? (la línea divisoria entre estas dos cosas es difícil de establecer). Uno se ríe como si fuera una humorada que va a tener un desarrollo acorde con los antecedentes de Garrel. Bueno, la cosa sigue y se empantana cada vez más. Comienza el rodaje de la película antidroga gracias a la plata de la droga, y la actriz comienza a drogarse... con heroína. La balanza se inclina para el lado de la pavada (los que defiendan esta película dirán que se trata de una "puesta en abismo"). Las cosas se siguen desarrollando en ese sentido, la relación entre la actriz y el director se va desmoronando, ella toma cada vez más heroína, etc. El rodaje de la película *Sauvage innocence* dentro de la película *Sauvage innocence* se detiene en el momento en que la actriz aparece tirada en el piso y se la llevan en ambulancia. Y termina la película que estamos viendo, y me quedo perplejo. Y enseguida se hace evidente que la *Sauvage innocence*, esa "inocencia salvaje", es algo que se puede aplicar al protagonista de la película. Otra vez la "puesta en abismo", como sucede en el paquete del chupetín con sorpresa Topolín, en el cual el ratón sostiene un chupetín cuyo envoltorio tiene dibujado un ratón que sostiene un chupetín cuyo envoltorio... Así de evidente es todo. Soy consciente de que *Sauvage innocence* cuenta con acérrimos defensores y he leído algunas de esas defensas, y debo decir que las interpre-



Arriba: *Sauvage innocence* juega con la puesta en abismo como los chupetines Topolín.

Abajo: *Dead or Alive 2* y *Suicide Club*: un placer convocante.



Después de *Sauvage innocence* fui a ver *Suicide Club*, film japonés de Sono Sion que me devolvió los sentidos. *Suicide Club* comienza con una secuencia en la que 54 adolescentes se tiran a las vías del tren. La película adopta esa pulsión suicida en su narrativa, infinidad de líneas de intriga arrojándose sin resolverse, matándose todas. Como si fuera una respuesta a la futilidad de *Sauvage innocence*, cada vez que parece que va a haber un twist de guión para explicar algo, o simplemente ir para el lado que parece que va a ir, resolver la película y desmontar todo lo visto, defrauda esas expectativas, como si tuviera miedo, como si viera que trabajar sobre la coherencia argumental fuera un gran peligro (*Sauvage innocence* es de una coherencia irreductible). En *Suicide Club* hay un placer que me convoca: una forma de hacer cine que evita constantemente el lugar común narrativo y que permite una cierta clase de disfrute a partir de una imprevisibilidad constante. Una película para ver muchísimas veces, hecha por secuencias conectadas por poco más que por un tono general que combina el humor, el terror, el gore y los mitos urbanos (el mensaje subliminal del póster del grupo pop Desert es un hallazgo). Después de todo, ¿quién dijo que hay que resolver las intrigas? El uso de las pistas que plantea *Suicide Club* es tan sofisticado como deliciosamente inútil. ¿Adónde va esta película?, podríamos preguntarnos; a ningún lado, dice orgullosamente. *Sauvage innocence* tiene el destino prefijado, un camino que veo cerrado y muerto hace rato (nunca falta, en este punto, quien afirme que no "entendí" la película de Garrel, como si las películas fueran problemas de matemática). Aunque, rebobinando, *Sauvage innocence* tal vez se trate de una cargada mayúscula al cine francés más recalcitrante, ese que impone un tufo artístico que impide que se lo menosprecie. Pero como joda es un poco pesada, y quienes lo

defienden no parecen considerarlo de esa manera. Ahora veo que *Sauvage innocence* es una película mezquina, una suerte de activación de fórmula probada, como *Pan y rosas* de Ken Loach o las malas con Stallone. En *Dead or Alive 2: Birds*, de Miike Takashi, también presentada en el festival, se trabaja con recursos cinematográficos de los que se ha abusado muchísimas veces, como el montaje paralelo utilizado como causa-consecuencia. Los protagonistas, dos asesinos a sueldo, quieren ayudar a la salud de los chicos pobres de África, y para eso deciden trabajar a destajo. La película muestra cómo "limpian" a sus víctimas y, en paralelo, exhibe a los niños africanos recibiendo cajas con vacunas y alimentos. Este llevar al límite un recurso para obligar a su replanteo por la vía del absurdo me resulta apasionante y creo que explica otro aspecto de *Suicide Club*, que lleva al límite los caminos del relato que ya no se bifurcan sino que se cortan, mueren por la mitad y recomienzan desde cualquier lado. *Sauvage innocence* se dirige hacia un solo lugar y está convencida de que ese lugar es importante, y trabaja a partir de la prepotencia *artie* de lo importante, mediante una propuesta sin fisuras que no respira. A su manera, *Sauvage innocence* también lleva las cosas a un límite, a un lugar que me provoca miedo, a un lugar de la sinrazón crítica, a obligarme a usar un tono mesiánico en un artículo que pretendió ser otra cosa y chocó contra una pared de un cine tan obtuso como acorazado. Tal vez *Sauvage innocence* y sus defensores tengan razón, y Garrel sea un héroe cinematográfico (aunque no quiero meterme con esta película). Pero, como decía Pasolini en un artículo llamado "Contra Eisenstein", en el que despotricaba contra los marineros del Potemkin: "No basta tener razón y ser héroes para estar vivos". ■

taciones y lo que se dice de esa película me dejan pasmado. El film de Garrel es coherente, no parece fallar por ningún lado y no pueden hacerse reproches específicos como a otras películas (por ejemplo, es mucho más fácil diseccionar *Apocalypse Now Redux* y señalar los momentos que pueden parecer equivocados y explicar por qué lo son). *Sauvage innocence* se me presenta como una película cuyo valor es a la vez nulo e indescifrable, como una película cuya nulidad me resulta evidente (tan evidente como inefable), y las críticas a favor que he leído parecen hablar de otro film. Lo que planteo aquí es un rechazo global a la película como un todo, es la exposición de mi ceguera y sordera absolutas ante *Sauvage innocence* de Philippe Garrel. Un método de ataque más bien brutal, pero que descubro incontenible.



RETROSPECTIVA **HOU HSIAO-HSIEN**

El viaje a ninguna parte

Once films de HHH ocuparon un lugar central en el festival. Fue una oportunidad única para abordar la obra de un cineasta fundamental: un conjunto de películas domésticas y políticas a la vez, atravesadas por la herida de la historia. **por EDUARDO ROJAS**

Islas. Erupciones de lo sólido en la inmensidad líquida; sus imágenes, aisladas en los mapas, tienen una connotación uterina. La sombra de otro territorio mayor siempre las ampara o las agobia. Isla, sustantivo femenino. Taiwán, la hermosa de los marinos portugueses del siglo XVI (de allí Formosa, su nombre occidental). Una mujer, hermosa, deseada y violada, entregada y conquistada, a la vez sumisa y altiva a través de su historia, cediendo a sus sucesivos conquistadores o pretendientes (Portugal, Holanda, Japón, Estados Unidos, China continental); una mujer en suma, casta o meretriz boyando en el mar de la China.

Esta isla-mujer, su destino, el del hombre que la habita, es el objeto del deseo de Hou Hsiao-hsien, el que se reitera en sus películas.

Hay una herida histórica en el cine de HHH: la cisura entre China continental y Taiwán, herida que no cierra y sangra todavía. Sangra la isla como mujer arrojada prematuramente a la menarca y sufre HHH que no termina de ser adulto en tanto su verdadera matriz, el continente, pesa sobre su vida como una madre ausente. Hijo destetado a la fuerza, todo su cine está recorrido por el conflicto del crecimiento y la separación, sus personajes crecen biológicamente sin llegar nunca a la madurez.

En realidad, todas las películas de HHH pueden ordenarse en una secuencia única, progresiva si se toma el criterio histórico o autobiográfico, circular si se advierte la secreta corriente metafísica que hilvana su visión del mundo.

La historia de Taiwán se mezcla con la personal de HHH. Una secuencia no necesariamente cronológica que podría abarcar *The Boys from Fengkuei* (1983), tal vez la menos lograda de sus películas; *The Puppetmaster* (1993), la autobiográfica *A Time to Live and a Time to Die* (1985), *A City of Sadness* (1989), *Goodbye South, Goodbye* (1996), *A Summer at Grandpa's* (1984).

La precipitada velocidad del tiempo, el de la propia vida de HHH paralela a la República; la de Taiwán, desgajada de su madre patria, es una síntesis de esta ordenación histórica. Las marcas de su estilo están presentes en cada capítulo de esta saga: a medida que se acerca al presente la cámara se instala en los interiores, atiborrados de objetos y gente que circula entre ellos. Normalmente está fija en planos generales que muestran a los personajes recortados entre puertas, desapareciendo tras de muebles y artefactos. La complejidad de historias entrecruzadas, personas y escenarios dejan paso a la comprobación de que en verdad siempre estamos viendo el entrar y salir de

los mismos personajes. El afuera se reduce a menudo a alguna radio que informa sobre los sucesos políticos en Taipei, o a algún plano general que muestra el exterior de la única vivienda en donde transcurre la historia. La intensidad de lo que sucede intramuros es un reflejo del conflicto político, pero la espesura de la trama de las relaciones humanas le da una dimensión inadvertida a la política, nos involucra de una manera personal. El vínculo con la mafia, el verdadero motor del capitalismo taiwanés según HHH (el pragmatismo taiwanés interpretó a su modo aquella consigna del enemigo Mao: "El poder nace de la boca del fusil", y a punta de pistola mafiosa empujó a la isla del feudalismo al capitalismo en medio siglo), adensa esas relaciones con un tono trágico como en una saga mafiosa occidental, pero las torpezas y fracasos frecuentes de sus personajes tienen mucho que ver con el peso de sus vínculos con el pasado, con sus ancestros reverenciados que exigen sacrificios materiales para acceder a la divinidad. La ligazón con los ancestros se da a través de las mujeres, caracteres fuertes (en *A Time to Live...* la madre de HHH que elige la integridad física de la muerte antes que la mutilación que supone una operación de cáncer, su abuela longeva que en su delirio senil se pierde repetida-



Postales desde una isla-mujer: seis imágenes de la historia personal (o de la filmografía) del señor Triple H. Desde la lejana izquierda: *A City of Sadness*, *Flowers of Shanghai*, *Daughter of the Nile*, *A Time to Live and a Time to Die* y *Goodbye South, Goodbye*. Más grande, aquí al lado, *Good Men, Good Women*

mente por las calles del pueblo acompañada por su nieto, buscando el camino al continente). El vínculo entre los hombres suele ser conflictivo, fugazmente hay entre ellos algún mudo instante de fraternidad: en *A Summer at Grandpa's* el encuentro entre Tung Tung y su severo abuelo confuciano a través de la música de Tchaicovsky, que se prolonga en la banda de sonido desde el gramófono hasta la escena siguiente, plano general del campo iluminado por la misma música, un tono elegíaco, libertario que respira la cámara en el exterior donde los niños descubren el mundo de la naturaleza intemporal. Un tono similar al de *The Puppetmaster*, con sus majestuosas panorámicas que apabullan por su silencio y quietud y marcan lo atemporal en medio de los conflictos políticos.

La flecha del tiempo es cada vez más veloz, y así en *Goodbye South...* un tren que serpentea aceleradamente en un travelling que lo encajona entre una arboleda selvática primero y entre casas apelmazadas al borde de las vías después. Corte a un cuartito en donde una pareja planea sus negocios. Una síntesis vertiginosa de la historia de Taiwán: feudalismo y naturaleza, enseguida el dinero, la explosiva y promiscua modernidad. Pero el tiempo no sólo progresa según la in-

genua idea occidental preinstitucional, es antes que nada un círculo sin premios ni castigos donde todo encuentra su lugar, el que ocupan *Flowers of Shanghai* (1998) y *Millennium Mambo* (2001) que podrían ser incluidos en la clasificación anterior como el comienzo y el fin de su visión histórica, pero que se apartan porque concentran el estilo y la dirección de su obra.

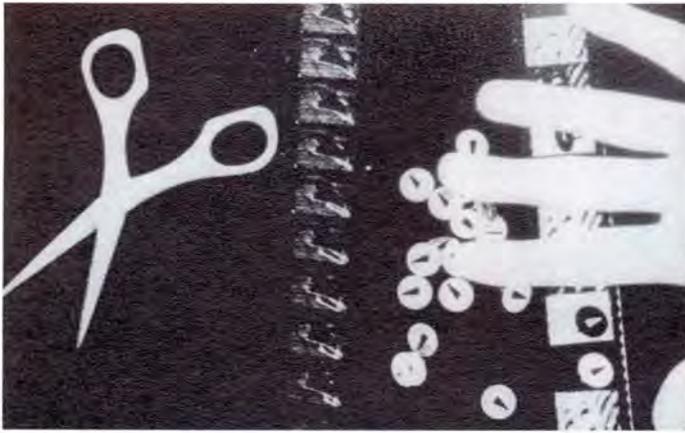
Flowers of Shanghai es una película de otro mundo, el siglo XIX, el continente, el interior de uno o varios prostíbulos de lujo, el tiempo que se detiene entre lámparas que iluminan apenas las paredes apasteladas y los muebles laqueados. Penumbra gozosa que envuelven una historia de intereses mundanos, circulación de dinero y pasiones amorosas susurradas, discretas como la cámara que —esta vez sí— se desliza en lentos y cortos travellings por la siempre única habitación. El efecto es mágico, hay un encantamiento que no deja ver el mundo siniestro del adentro, ni permite filtrar el exterior que se insinúa convulso.

Millennium... es el presente contado desde el futuro. Una voz en off relata desde el 2011 la vida actual de Vicky. Un inolvidable travelling abre la película, Vicky a la deriva por un puente, fantasma material de gracia evanescente viajando hacia el vacío, la cámara otra vez encajonada bajo el techo

del puente no puede escapar a la limpidez eterna de su mirada. No hay destino, sólo un dejarse ir en la noche fluorescente. Luego, un minúsculo ambiente que comparte con su novio adicto, una cámara fija que sólo se mueve en breves panorámicas, penumbras electrónicas, peleas cassavetianas. Vicky y sus amigas esclavas del dios neón, en la disco, flores de fango y cabaret oriental, Estercitas del Ashram; último tango en Taipei, otra vez desencuentros amorosos y vacío. En Taiwán como en Japón y China. Y mientras la historia de Taiwán avanza con la idea occidental de progreso, la vida de sus gentes crece en promiscuidad, hacinamiento de cosas y personas, muebles, artefactos, ruido. ¿El *horror vacui* monta su espectáculo? No, es en realidad la contracara de otro vacío: la oquedad aristocrática del Buda que unifica todo el mundo de HHH. Decía Tarruella que el cine chino que conocemos (en especial Zhang Yimou) es un permanente conflicto entre Confucio —la disciplina, la subordinación a un orden social rígido— y el Tao —el *laissez faire*, la inacción que concluye en un forma de libertad interior y lo acerca al Buda— HHH es la culminación de este conflicto, y su visión de la historia de Taiwán reniega implícitamente de la idea occidental de progreso. A la vacuidad y desesperanza budistas se le superpone, como un inoportuno parásito, la frivolidad capitalista.

Alguna vez este viaje tendrá su fin histórico, Goliat tal vez derrotará a David; mientras tanto Hou Hsiao-hsien levanta de la esterilla el cadáver podrido de su abuela, muerta en la espera del regreso al continente, la madre pródiga de útero vacío, la hija descarriada que vuelve al hogar. ■

Gracias al Señor Nobu, a Marta y Mabel Higa.



Dream Work, de Tscherkassky, y su homenaje a Man Ray



Outer Space, un estremecedor licuado de Barbara Hershey

El festival como laboratorio

La advertencia “ojo con lo experimental” se convirtió durante el festival en una indicación a tener en cuenta gracias a los festines visuales firmados por Len Lye, Peter Tscherkassky, Michael Snow y Leslie Thornton. **por EDUARDO A. RUSSO**

Ojo que es experimental. Advertencia o contraseña frecuente ante cada película que desafía hábitos de percepción y comprensión del espectador, que juega o quiebra las convenciones de la retórica audiovisual, que subvierte o ignora esa vocación narrativa con la que el cine acostumbra presentarse y responde a las expectativas del espectador. Las fronteras son difusas, pero parece haber un núcleo duro en el cual la expresión de una singularidad, la asunción de estructuras no narrativas, la manufactura más bien artesanal, el trabajo obsesivo o frenético sobre las formas, junto al desafío para un espectador que se asoma a un descalabro controlado de sus automatismos para obtener a cambio un efecto de apertura, definen el cine experimental. Si hay un laboratorio en esa experiencia, sin duda está en lo que ocurre en cada sujeto descolocado y luego rearmado distinto. En el Bafici, entre el programa y lo imprevisto, funciones como las de **Corpus Callosum* de Michael Snow, *Peggy and Fred in Hell* de Leslie Thornton, la trilogía en Cinemascope de Peter Tscherkassky (*L'Arrivée / Outer Space / Dream Work*), junto con la inesperada y genial muestra de cortos del neocelandés Len Lye (1901-1980), fueron acontecimientos que costará desalojar de la memoria de los asistentes.

**Corpus Callosum* (2002) es una *summa* del veterano canadiense, que con su *Wavelength*

(1967) marcó un hito en la historia de la cámara experimental. Aquí Snow combina sus descripciones espaciales con el magma de la posproducción digital: el pasmoso resultado es un trabajo sobre el retorcimiento y el estiramiento de superficies, la mutación de cuerpos y objetos, la interrogación del píxel a la apariencia fílmica. Entre la repetición y la sorpresa, el humor y el horror, **Corpus Callosum* atraviesa un siglo de cine y medio siglo de imagen electrónica. Méliès, McLaren y el propio Snow (que comenzó en 1956) dejan ecos en un mundo que tampoco excluye a Velázquez y Francis Bacon, saboteando el confort del espectador, reemplazándolo por los placeres e inquietudes de la perplejidad. En *Peggy and Fred in Hell* (1985-2001), la cineasta y videoartista Leslie Thornton elaboró una serie de episodios acompañando el crecimiento de dos hermanos, desde que tenían 8 y 6 años hasta hoy, una década más tarde. Filmó con ellos algo así como documentales etnográficos posapocalípticos; refugios antiatómicos, patios de chatarra, interiores atestados de desechos tecnológicos. Los hermanos evolucionan en un mundo fílmico montado con otros residuos, desde fragmentos de films Edison hasta cortos de medicina o documentales industriales, en un ambiente general de disfunción psíquica y cósmica, que convoca un espanto fascina-

do e irresistiblemente gracioso.

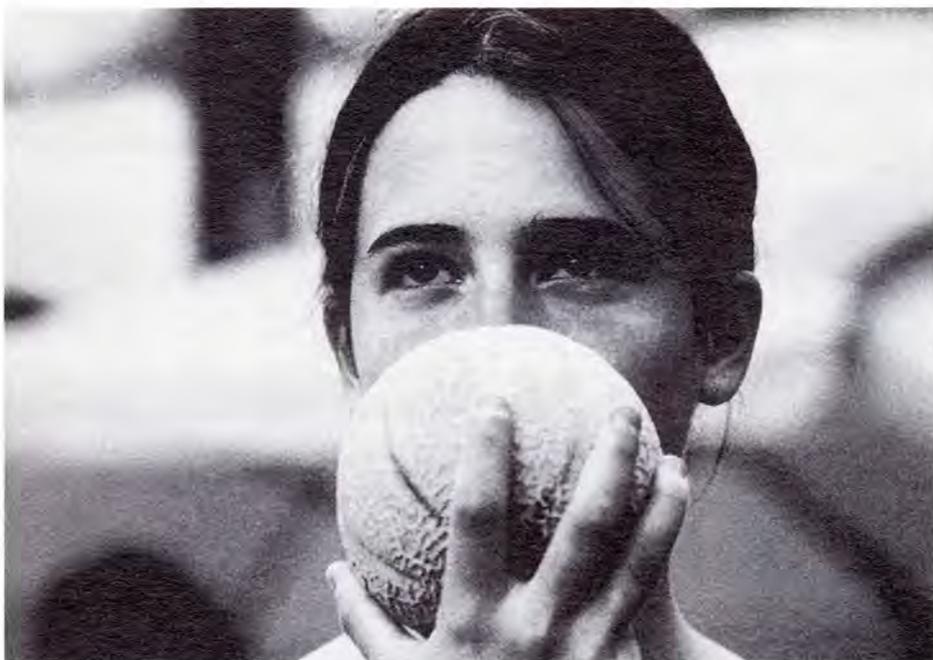
El vienes Peter Tscherkassky es uno de los referentes actuales de lo experimental. Su tríptico *L'Arrivée / Outer Space / Dream Work* exprime en escasos 23 minutos una insólita exploración de la materialidad de lo fílmico y el espacio de la pantalla superancha, testimoniando sus preocupaciones teóricas y estéticas. Basados en *found footage* (metraje ya rodado) y en la impresión del film por contacto, los cortos de Tscherkassky desarrollan una seducción y una violencia formal radicalizada, que estalla literalmente ante sus espectadores. En *L'Arrivée*, un par de planos de films Lumière son montados con otro de *Mayerling*, donde Catherine Deneuve y Omar Shariff se encuentran en una estación. En *Outer Space* y *Dream Work*, el *found footage* proviene de *El ente* (Sydney Furie, 1983), donde Barbara Hershey era reiteradamente violada por una fuerza inexplicable. Aquí Tscherkassky ensaya sobre el terror y la agresión física en el cine, convirtiendo a la misma percepción en una experiencia extrema, en una línea que por un lado se remonta a Man Ray y a su compatriota Peter Kubelka, pero que, por otro lado, marca su carácter de excepción actual.

En cuanto a las sorpresas, difícil superar la de los cortos de Len Lye. Precursor de Norman McLaren, inventor del cine directo –animación pintada sobre el film–, fabricante obsesivo y de buen humor ejemplar, Lye hizo hace seis o siete décadas pequeñas y asombrosas películas que no parecen haber envejecido ni un día, y que forman parte de lo más vertiginoso e inteligente que vimos desplegarse en pantalla durante esas jornadas, haciendo del laboratorio una verdadera fiesta. Ojo con lo experimental. ■

Pequeño Bafici Ilustrado

Mezclando películas con temas e información, las páginas que siguen intentan reflejar la vida dinámica que tuvo el festival. De *A Huey P. Newton Story* a *What Time Is It There?*, una forma (alfabética) de representar el frenesí de once días que cambiaron nuestros hábitos alimenticios y nuestro sistema nervioso.



**A HUEY P. NEWTON STORY**

Estados Unidos, dirigida por Spike Lee

Sentado bajo las luces, con público oscurecido tras alambrados, Roger Guenveur Smith fuma un centenar de cigarrillos y encarna durante dos horas a Huey P. Newton, el mítico líder de los Black Panthers, en el relato de su vida. El fraseo de Smith es vertiginoso, su lenguaje corporal espasmódico, y Lee lo filma cuando más de 600 funciones de su performance lo han hecho dominar hasta la última sílaba, el último temblor que cuentan una vida explosiva. El cineasta aporta el dominio de los tiempos y un control del detalle que hacen de esta *Story* una experiencia hipnótica e hiperquinética, tras la cual se lee el más desgarrado blues apenas disimulado por Bob Dylan, cuyo *Mr. Jones* anima el momento más intenso que ha filmado Spike Lee en toda su obra. **Eduardo A. Russo**

A PLACE ON EARTH

Rusia, dirigida por Artur Aristakisyan

La premisa de *A Place on Earth* parece extraña. Sin embargo, resulta una excusa –magistralmente llevada a sus últimas consecuencias– para pensar el eterno fracaso de los utopismos. Un líder mesiánico funda una sociedad alternativa, basada en el principio del amor libre. Sus integrantes –jóvenes bellos y bien educados– deben enseñar el amor al prójimo teniendo sexo con los miembros menos favorecidos de la sociedad real (desde discapacitados hasta indigentes). La renuncia a la propiedad incluye la del propio cuerpo y en esa renuncia consistiría la felicidad terrena. El líder pierde la fe en su propio credo cuando es abandonado por su novia y, a partir de ahí, el film demuestra la premisa contraria a la original: que el amor es una de las formas del egoísmo. **Silvia Schwarzböck**

AMOUR D'ENFANCE

Francia, dirigida por Yves Caumon

Un padre enfermo, una madre desesperada, la vuelta de un hijo al hogar, los olores de la infancia, los recuerdos de la adolescencia son los materiales narrativos que elige Caumon para contar fluidamente esta entrañable historia. Un film preciso que es varios films a la vez: una película sobre la vida campestre, un viaje íntimo y personal hacia el paraíso perdido del pasado, una obra que propone al espectador la posibilidad –dolorosa a veces– de redescubrirse en la pantalla. *Amour d'enfance* propone puras emociones y nos deja la sensación de que siempre existe la posibilidad de volver a empezar. Una verdadera maravilla. **Marcela Gamberini**

BAD GUY

Corea del Sur, dirigida por Kim Ki-duk

Luego de *La isla* (2000) y *Address Unknown* (2001), *Bad Guy* aparecía casi demasiado pronto. Pero, sin más explicaciones y con una violenta prepotencia estilística, KKD expone –colgando cada plano con un juego de colores cercano a Matisse– esta obra maestra del *amour fou*. Más allá de filmar una relación imposible por la impotencia de ambas puntas (el malo del título con su deseo mudo, inútil y destructivo, y la chica siempre ajena a su propio cuerpo), KKD logra registrar la desesperación de su propia mirada, sin apelar a ningún tipo de distanciamiento, entregando así una película devoradora. **Javier Porta Fouz**

BALNEARIOS

Argentina, dirigida por Mariano Llinás

El amor por lo falso de esta anomalía equivale a la fascinación por los balnearios argentinos marítimos, fluviales o de otra especie.

Balnearios incluye historias inverosímiles y veloces para matar el tiempo, un muestrario de costumbres abstrusas y reconocibles, disparatadas verdades subacuáticas, y un personaje llamado Zukko que vive para la posteridad. El brevísimo quinto episodio es de una necesidad tan fuerte que también parece falsa, y afirma que la belleza del instante puede aparecer en esos lugares. Pocas veces el cine local fue tan cómico, tan agudo y se pareció tanto a una pompa de jabón. Lo apócrifo –o la verdad inverosímil– se confirma, una vez más, como el mejor acercamiento a las costumbres argentinas. **JPF**

BLIND SPOT – HITLER'S SECRETARY

Austria, dirigida por André Heller y Othmar Schmiderer

Frau Traudl Junge fue secretaria privada de Hitler entre 1942 y el final de la guerra y durante más de medio siglo nadie consiguió arrancarle ninguna declaración sobre esos trágicos años. Sin recurrir a material de archivo, con la entrevistada como protagonista excluyente sentada en un único escenario, los realizadores obtienen un testimonio de primera mano que transmite una extraña mezcla de culpa, distanciamiento frente a los hechos y secreta admiración por el Führer y que en su tramo final, cuando Frau Junge narra los últimos días transcurridos en el búnker, previos a la rendición, alcanza una dimensión alucinante. **Jorge García**

CAMEL(S)

Corea del Sur, dirigida por Park Ki-yong

Camel(s) es cine en estado puro. Park Ki-yong trabaja con sus imágenes como ya lo había hecho antes Antonioni: acciones mínimas, largas tomas fijas, estilizados grises, diálogos banales. Sin embargo, es un film interesante por lo que cuenta –la historia de la



Uno de esos momentos únicos de *Amour d'enfance*, un balneario de *Balnearios*, y *Cités de la plaine*, el testamento del gran Robert Kramer



relación extramatrimonial de una pareja de cuarentones- y por la estética rigurosa que elige para contarla. Durante todo el film los protagonistas están en escena, sólo ellos importan, sus cuerpos, sus gestos, nunca sus palabras. Así, el film tensiona lo que muestra con lo que dice, lo profundo con lo superficial, lo fugaz con lo duradero. Casi perfecta, *Camel(s)* desnuda los mecanismos con los que está hecha así como desnuda los cuerpos en pantalla, sutil e intensamente. **MG**

CITES DE LA PLAINE

Francia, dirigida por Robert Kramer

Conocido fundamentalmente como uno de los documentalistas clave de las últimas cuatro décadas, Kramer (1939-1999) ensayó esporádicamente la ficción. En *Cités de la plaine* narra el drama de Ben, un inmigrante marroquí, mediante una estructura al borde de lo experimental, armando fragmentos a partir de distintos puntos de vista, saltando cronologías, reparando en la textura de lo percibido e ingresando en el mundo de los sueños. Ensayo sobre la percepción audiovisual, las soledades urbanas, la violencia y la ceguera, de una perturbadora intensidad emocional, *Cités...* adquiere además valor de testamento, al finalizarlo Kramer poco antes de su inesperada muerte. **EAR**

CIUDAD DE MARIA

Argentina, dirigida por Enrique Bellande

Se podría decir que el film es un milagro. Pero no sólo incurriríamos en el chiste fácil sino que seríamos injustos con el realizador. Es un mito que en el documental basta estar atento para hacer un buen film. Se necesitan inteligencia, sensibilidad artística y ética. Bellande posee todo eso. Gladys Motta, una mujer humilde que en la ciudad de San Nico-

lás vio a la Virgen, es el punto de partida de este gran documental que habla de la política nacional, la fe, los medios de comunicación, y hasta le queda tiempo para hacer de esa mujer uno de los personajes en off más atrayentes que se hayan "visto". **Santiago García**

CONJUGATION

Hong Kong / China, dirigida por Emily Tang

Con una originalidad y un coraje muy poco comunes, Emily Tang filma un pequeño segmento del fuera de campo de la historia china reciente, haciendo foco sobre un grupo de jóvenes que deben seguir adelante con sus vidas en el durísimo invierno de 1989, aquel posterior a la masacre de Tiananmen. Hay un punto en el que es una historia sencilla, una historia de amor y de resistencia; pero hay algo más complejo en la película, algo casi intangible, que nace de la propensión generacional de la directora y de su mirada sobre un determinado momento en el tiempo. Ahí es donde *Conjugation* se vuelve una historia en la que todo aquello que no existe en tiempo presente toma la amenazante (y/o esperanzadora) apariencia de un fantasma. **Marcelo Panozzo**

Cortos. ¡Vino Len Lye! Una vez cerrada la programación del IV Bafici siguieron sumándose funciones sorpresa. Así fue que aparecieron el film/entrevista *Godard est là*, las películas en Super 8 filmadas por Julio Cortázar o la lección de cine de Jonathan Rosenbaum (con la proyección de *The House Is Black*, demostración visual de la poética radical de Forugh Farrokhzad). Así llegó también la obra de Len Lye, legendario experimentalista neocelandés, teórico, fotógrafo y escultor cinético. De sus películas ya hablarán aquellos que se quedaron magnetizados frente a la pantalla, ya que

aquí se reparará la historia de la llegada de Len Lye a la programación, un cuento contado por Eloísa Solanas y Violeta Bava, integrantes de la *producción artística*, que sirve a modo de postal desde las bambalinas y revela el carácter de un festival más atento y dinámico que nunca. Violeta y Eloísa dicen...

"Esta es nuestra historia: a partir de que Robert Connolly, director de *The Bank*, nos confirmó su ausencia, Quintín propuso invitar al productor de la película, John Maynard. Ese fue el comienzo de una gran amistad argentino-australiana. John estaba extasiado con la idea de su visita a la Argentina y, a su vez, nosotras no podíamos parar y teníamos serios motivos para ello:

- 1) Violeta cambió su vida adolescente y su peinado después de ver la película *Navigator* (producida por Johnnie).
- 2) Eloísa se volvió loca y cambió 180 grados la relación con su hermana adolescente luego de ver *Sweetie*, de Jane Campion (a quien, por otro lado, admira mucho). La película también fue producida por Johnnie. Maynard se mostró más que dispuesto a llevar adelante actividades especiales, y rápidamente nos propuso una serie de ideas: una charla abierta sobre los modos de producción y subsidios en Australia, un programa de cortos realizados por aborígenes y, por último, las películas de Len Lye. ¡No lo dudamos! Vía mail definimos el programa, y una vez que nos encontramos con John terminamos de definir algunos detalles de la presentación, seleccionamos algunos de los maravillosos cortos (¡el material nos impresionó terriblemente!) y trabajamos como para que la misma fuese impactante. Logramos una audiencia cuantitativa y cualitativa, y hasta Jonathan Rosenbaum estuvo allí, participando activamente del Q&A".

Diarios. Algunas de las mejores películas del festival estaban enlazadas por una misma característica: fueron concebidas como una suerte de diario personal donde los directores diseñaban una forma especial de relato autobiográfico. En *Late Night Talks with Mother*, el checo Jan Nemeč se basaba en una conversación con su madre muerta para repasar su vida. *Porto de minha infância*, del portugués Manoel de Oliveira, proponía un recorrido desviado por su ciudad natal. *Embracing y Kya Ka Ra Ba A*, ambas de la japonesa Naomi Kawase, eran la búsqueda de un padre abandonado y el retrato de una tía abuela, encargada de la crianza de la directora. Los tres cineastas, con estilos bien distintos, proponían películas experimentales basadas en la yuxtaposición de registros del pasado y el presente. Todos compartían la perplejidad por el paso del tiempo y buscaban los cambios temporales a través de la obsesiva comparación de los espacios a lo largo de los años: una calle de Praga en Nemeč, la ciudad de Oporto en Oliveira y la casa de la in- ▶

fancia en Kawase. Todos encontraban una manera visualmente original de reconstrucción biográfica: el lente deformante y la "mirada intuitiva" en Nemeç, la conjunción fragmentaria de estilizaciones visuales y la teatralidad en Oliveira, y el cine y video casero como postal instantánea y extrañada en Kawase. El rasgo más singular de estas películas es que la recuperación del pasado evita toda nostalgia, porque antes de pensar el tiempo como la nostalgia por lo perdido, los cineastas celebraban haber ganado y sostenido una mirada propia a lo largo de los años. Diego Trerotola

EL CUMPLE

Argentina, dirigida por Gustavo Postiglione

Segunda parte de la trilogía que comenzó con *El asadito* y habrá de terminar con *La peli*, *El cumple* es una película sorprendente por donde se la mire. Por precisa, por inquieta, por estilizada, por auténtica, por graciosa, por desgarradora, etc., etc., etc. *El cumple* es capaz de acumular adjetivos que en condiciones normales se anularían unos a otros, pero que aquí van formando capas funcionales a la organización del relato y a ese *mood multipelaje* que toda fiesta de cumpleaños debe exhibir. La barra de actores que hacen de rosarios es retratada en pleno ritual por un Postiglione nuevo, que hace gala de una alta intuición y de un prodigioso dominio de sus materiales. MP

EN CONSTRUCCION

España, dirigida por José Luis Guerin

Algo que muere y algo que nace son el tema central de la película. Tres años llevó terminar este film que se instala en la frontera entre documental y ficción. Guerin cede su voz a los pobladores del Barrio Chino de Barcelona, testigos de su desaparición que, a la vez, ven con asombro elevarse un nuevo complejo urbano. La vida cotidiana, el refranero popular, las tradiciones, los afectos están presentes en este film encantador y personal. Un relato polifónico donde la realidad asoma frecuentemente sin abandonar el registro poético. La cámara tan sólo observa lo que sucede, nunca juzga ni critica. Una película fresca, cotidiana, fluida, atípica, sensacional. MG

ESTRANEI ALLA MASSA

Italia, dirigida por Vincenzo Marra

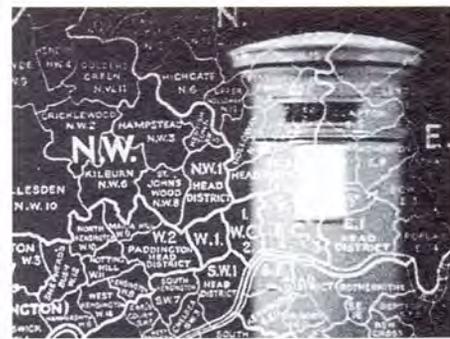
Siete hinchas del Napoli son retratados en los días previos a un partido de su equipo. Parecen personas normales pero a medida que se acerca el día del encuentro comienza a descubrirse su desmedida pasión por el equipo. Viajan doce horas luego de preparar con esfuerzo las banderas, observan la derrota de su club y se alejan raudamente antes de que termine el partido. El plano en que se ven las espaldas de tres de los hinchas, y al fondo, lejos, se ve cómo el equipo contrario hace un gol y la hinchada rival estalla en festejos, es uno de los planos más impactantes que brindó el festival. SG

Globalización. No más repetir texto en off que abre la película *Le profit et rien d'autre*, de Raoul Peck: "Vengo de un país que teóricamente no existe. Un país donde el debate intelectual se volvió un lujo y cada día pasado, una victoria. Un país cuya historia es una carga y cuyo día a día ya no tiene sentido. El capital ha ganado. El capital ha ganado todas las apuestas. Ha conseguido convencernos de que él solo era la verdad, él solo era la moral, él solo sabía hacer política. Mejor, nos ha convencido de que el político ya no es necesario. Ha convencido a sus adversarios de que sus fracasos eran normales. Pretende haber vencido sin violencia. Pretende haber vencido por persuasión, por su eficacia histórica. Sus más ardientes defensores lo piensan eterno. El capital triunfante se querría madre, se querría padre, se querría, sobre todo, justo. Moral. El lo sería todo. Transparente, incluso. El capital ha ganado. O, en todo caso, él dice haber ganado, que es lo mismo. Pero, triunfando, el capital ha perdido su mejor coartada. Ahora deberá ser juzgado según los principios que siempre ha defendido; ahora, que se ha quedado solo sobre el terreno". MP

GODARD EST LÀ

Francia, dirigida por Franck Gourdien y Cori Shim

Son conocidas las dificultades que siempre existieron para conseguir un testimonio filmado de Jean-Luc Godard en el que el realizador expusiera sus ideas sobre el cine, y ese



De izquierda a derecha, un power trio festivalero: un corto de Len Lye, el ojo de pez del señor Jan Nemeç y una postal del *Nonhosonno* de Argento

es el mayor mérito del trabajo de Gourdien-Shim, un estreno mundial a la espera de su montaje definitivo. Con una cámara fija colocada frente a él y enfrentándose a un interrogatorio escasamente arriesgado, JLG se las arregla para que sus respuestas y reflexiones –hoy cargadas de melancolía y totalmente alejadas de las *boutades* de sus tiempos de *enfant terrible*– atraigan a todos aquellos interesados en los vericuetos de la creación cinematográfica. JG

Gore. Usualmente desprestigiado por la crítica y la historiografía, el nacimiento del gore a principios de los 60 (basado en mutilación de cuerpos y excesos sangrientos) apoyaba con sus imágenes de shock cierta modernidad del cine que proponía una ruptura en la linealidad y causalidad narrativas y una crítica a lo que se permitía mirar y representar. Incorporado como subgénero del terror, el gore fue perdiendo peso a lo largo de los años. En los 90, el terror se preocupó más por la parodia y el ingenio narrativo y se estandarizó en estilizaciones bastante pacatas. Un recorrido por tres películas notables del Bafici dio cuenta de un creativo resurgimiento del gore: la vuelta al mejor *giallo* de Dario Argento con *Nonhosonno*, el terror festivo de la nipona *Suicide Club* y el video surcoreano experimentoso *Teenage Hooker Became Killing Machine*. Si las tres películas toman la infancia como referente para construir su universo es porque comprenden al cine como un espacio lúdico ilimitado donde hay lugar para excesos y juegos estilísticos alejados de cualquier censura y solemnidad adulta. El plano secuencia de la decapitación de la bailarina en *Nonhosonno*, el suicidio masivo de colegialas en *Suicide Club* y las mutilaciones de *Teenage...* fueron algunos de los momentos visuales más imaginativos del festival. Estas tres películas son un buen pró-

UN GALLO PARA ESCULAPIO

Barra - Restaurante - Libros - Música - Cine

Uriarte 1795 - Esq. Costa Rica (1414) Bs. As. - Argentina

Tel.: (05411) 4831-7666 / 4831-7977

E-mail: ungalloparaesculapio@hotmail.com



logo para el regreso de H. G. Lewis, fundador del cine gore que tras años de ausencia vuelve con la secuela de *Blood Feast* (1963). DT

ÎLES FLOTTANTES

Holanda, dirigida por Nanouk Leopold

Tres amigas que rondan los 30 van juntas a la pileta y luego a la cama solar. Es decir, no van a la playa ni están al sol. Pero esta vida contenida es sólo una ilusión, la rutina esconde una serie de conflictos que afloran poco a poco y conmocionan su existencia. Pero los sobresaltos no exceden el tono medio y la película maneja con habilidad el humor y el drama sin exagerarlos. Se niega a emitir juicios de valor sobre sus personajes pero los cuida y los mira con amor. Y a pesar de establecer cierta distancia con lo que cuenta, logra emocionar. La puesta en escena es impecable y la narración fluye con impecable perfección. SG

L'UOMO IN PIU

Italia, dirigida por Paolo Sorrentino

Se la acusó de arbitraria, de irresponsable, de indigna, de todos los males de este mundo. Pero allí donde a unos *L'uomo in più* se les aparecía cual catálogo de vilezas, otros veíamos audacia y riesgo. Antonio Pisapia es un jugador de fútbol perniciosamente íntegro, y Antonio (Tony) Pisapia es un cantante de temibles canciones melódicas enamorado de sí mismo. Sus múltiples decadencias son la cadencia de este relato que transcurre en los ochenta, en clave temporal baja y deliciosa. En abierto desafío a las típicas inspecciones de la figura del doble, *L'uomo* no habla de eso, sino más bien de dos caminos que en algún momento se cruzan, con una generosidad demencial, como la estrategia futbolera de Antonio y como la propuesta de este film napolitano. JPF



LA NUIT DU COUP D'ETAT – LISBONNE, AVRIL 74
Francia, dirigida por Ginette Lavigne

Descartando los procedimientos habituales para reconstruir un hecho histórico, este documental (me cuesta mucho utilizar el término) convoca a Otelio Saraiva de Carvalho, líder y mentor de aquel movimiento militar que acabó con la dictadura portuguesa, para que, solo frente a la cámara y en el mismo escenario que utilizó aquella noche, narre verbalmente los hechos. Carvalho, un actor frustrado según su propia declaración, brinda una auténtica lección de histrionismo en un film inclasificable que fue además uno de los más originales del festival. JG

LATE NIGHT TALKS WITH MOTHER

República Checa, dirigida por Jan Nemeč

Cuando vi *Diamantes de la noche*, la ópera prima de Nemeč, sentí que se ampliaban los horizontes de lo que yo creía que era el cine. Treinta y siete años después de aquella película, Nemeč agarra el video digital convertido en un viejo vociferante de una lucidez chiflada. Si yo estaba preparado para encontrarme con una gravedad enrarecida, el auténtico rocker Nemeč me agarró con un diario personal en ojo de pez, al mismo tiempo redondo y arborescente, como si fuera el Moretti de *Aprile* y *Caro diario*. Sorprenda, maestro. JPF

LATE UN CORAZON

Argentina, dirigida por Raúl Perrone

Sin proponérselo, lo último de Perrone traza una bisectriz entre *La libertad*, en la indecisión genérica entre ficción y documental, y *La Ciénaga*, en el retrato descentrado y abigarrado de una familia desmembrada. La diferencia central con otras películas de Pe-

rrone es el riesgo de plantear una narración irregular, más interesada en la búsqueda de distintos climas que en la opresión de una unidad estilística que uniformice el conjunto. Al mismo tiempo, Perrone continúa con la exploración de nuevas sensibilidades en la interpretación y consigue logros asombrosos en cada personaje. DT

Mograbi. En un festival con un perfil marcadamente político, las películas que se presentaron del director israelí Avi Mograbi dieron con justeza y profundidad en el centro de uno de los problemas más relevantes de la actualidad: la ocupación de territorio palestino por parte del Estado de Israel. Mograbi no pudo venir ya que uno de sus mejores amigos fue asesinado en Egipto, "sólo por ser israelí", según cuenta en la carta que envió para ser publicada en *Sin Aliento*. Lejos de victimizarse como israelí, Mograbi continuaba su carta poniendo a Ariel Sharon como responsable principal de los crecientes baños de sangre de los últimos años. En sus películas, Mograbi se pone en escena a sí mismo al estilo Moretti, en primera persona, entremezclando su vida con la actualidad política. Pero a diferencia del italiano, Mograbi se representa como a un israelí más, pasible de caer bajo el influjo demagógico de Sharon, o abrumado y confundido ante la complejidad que representa el aniversario del Estado de Israel. El centro moral de sus películas lo representa un personaje en off, Tami, su esposa, que, sin olvidar las matanzas de Sabra y Shatila, abandona a su marido cuando este deja de mirar con horror a Ariel Sharon. Las películas de Mograbi –*How I Learned to Overcome My Fear and Love Ariel Sharon*, *Happy Birthday, Mr. Mograbi* y *August*– son graciosas y ligeras y, sin embargo, son tremendamente perturbadoras para cualquier persona preocupada por el conflicto de Medio Oriente. Gustavo Noriega ▶

MORTE DI UN MATEMATICO NAPOLETANO
Italia, dirigida por Mario Martone

Renato Cacciopoli fue un matemático genial que se suicidó en Nápoles en 1959. La ópera prima de Mario Martone, realizada hace una década, reconstruye los últimos días de la víctima, describiendo minuciosamente su adicción al alcohol, los coletazos de su matrimonio destruido y la crisis en su relación con el Partido Comunista. Lo mejor del film es la sobria interpretación de Carlo Cecchi, y un tono asordinado, sostenido a lo largo de toda la película, que refleja la desilusión existencial y política del protagonista, un intelectual melancólico que no consigue adecuarse a las reglas de la sociedad, ni responder a las exigencias de sus pares y amigos. JG

Music / makes the people / come together / yeah. En uno de los momentos más altos del libro *Movie Mutations*, el crítico estadounidense Kent Jones se refería a una de las actividades fundamentales de los adolescentes de su generación: manejar escuchando música. Decía Mr. Jones: "Una forma secretamente manufacturada de realidad virtual que producía epifanías misteriosas, sobre todo cuando la visión borrosa a través de la ventanilla del auto se mezclaba con lo que traían las ondas sonoras, la experiencia simultánea de la música y el movimiento fue muy pronto depurada por la aparición de la casetera, lo cual permitió elegir la música, adaptarla al paisaje exterior o interior, y convertirla en una auténtica banda sonora". Así como es posible transformar un viaje en un encadenamiento de imágenes y sonidos, la opción "viceversa" puede entregarnos momentos de inefable felicidad y esto puede suceder aunque nos quedemos quietos en una sala a oscuras (pero dulcemente llena de "compañeros de viaje"). En el Bafici hubo vitales bandas de sonido/visión, una colección de excursiones que podían presentar la forma de una fe sin credo, de fantasías extrañamente asequibles, de deseos desenterrados y de lugares seguros. Abducidos por los turnatobilistas de *Scratch*, hipnotizados por el baile del comienzo de *Teenage Hooker*, emocionados por la colaboración hecha video-clips entre Daft Punk y Leiji Matsumoto, viendo el otoño desde la ventana de Nick Drake, deseando hasta la insania que nos inviten a bailar con el Torrance Community Dance Group de Spike Jonze o con el pasaporte al día para entrar al arrebatador mundo de Michel Gondry, conseguimos que nuestras valijas se llenen de excitación y esperanza. MP

Películas incompletas. Esta aclaración, que bien puede sonar aparatosa, resulta por una vez necesaria: fui uno de los programadores del festival. Antes del 18 de abril ya había visto muchas de las películas, pero no las había visto



Padre de los Panteras Negras en *A Huey P. Newton Story*, abuelo argentino en *Late un corazón* y abuelo francés en *Mischka*



todas. Me quedaban, digamos, unas 50-60, de las cuales unas 25-30 me resultaban verdaderas asignaturas pendientes. Durante el festival propiamente dicho, apenas si logré ver unas 15-20, pero de lo que quiero hablar aquí es de esas 5-6 que no pude ver completas. Bah, ni siquiera: me gustaría referirme a la hora veinte que pasé en el Hoyts 9 en compañía de *Mischka*, tercera película de Jean-François Stévenin como director. El film comienza contando la historia de una familia que sale de vacaciones y lleva como pieza de equipaje más pesada a "el abuelo": un señor gordo, todo colorado y muy mal vestido (y sin embargo adorable, como un peluche gastado), que viaja arrinconado en la parte de atrás del coche. Nadie parece estar muy feliz con la presencia de "el abuelo", a tal punto que en una parada de la ruta lo pierden y siguen sus vacaciones (casi) como si nada. "El abuelo" va a parar a un geriátrico, pero por muy poco tiempo: escapa raptado/adoptado por un enfermero maniático llamado Gégène (el propio Stévenin), que decide llamarlo *Mischka* y le pide que se haga pasar por su padre. *Mischka* y Gégène empiezan un recorrido de los más hermosos y de los más extraños que se hayan filmado jamás, vagando por unos paisajes que reite de los de *Todas las azafatas van al cielo* y completando a cada paso (en base a equívocos, fatalidades y peleas) una familia nueva, hecha de perdidos, renegados y desamparados. La belleza triste de esa casta de buenitos era lo mejor que me podía pasar en un día de corridas, apurones y cansancio, pero un llamado telefónico me arrancó de la sala y me devolvió a mi extraño mundo braille, en el que, al menos durante el festival, sólo me es dado ver las películas rozando la dicha o la alteración ajenas. MP

Plano 1 de *Millennium Mambo* (Taiwán, dirigida por Hou Hsiao-hsien). Son dos minutos y veintisiete segundos, aunque el sonido correspon-

diente empieza antes. Está entre los créditos iniciales y la placa con el título de la película. Trata sobre caminar hacia adelante. Sobre una chica de pelo largo caminando hacia adelante por una especie de túnel (o más bien un puente para cruzar alguna calle). La música *techno* es de Lim Giong, y alguno de los componentes rítmicos que superpone parece indicar la progresión de los tubos de neón del techo. De la chica vemos mayormente su espalda y su pelo al viento (que me dio ganas de volver a tener el pelo largo, sólo por sentir ese movimiento). Y que empieza a mover los brazos, como alesteando, una acción irresistible que puede darse al escuchar walk-man. Vicky no está escuchando walk-man, pero su andar no es ajeno a la música, que es la banda de sonido de su caminar, que va ganando en velocidad como la cámara que la sigue. Cada tanto mira para atrás, pero mucho no le importa. Luego Vicky baja unas escaleras a los saltos, embriagada de música y luz, con una felicidad adorable. La injusticia de la distribución cinematográfica hace que solamente las mil y pico de personas que llenaron las funciones de *Millennium Mambo* del festival puedan, en la Argentina, ver este plano en una sala de cine. Si el comienzo más sorprendente del festival fue el de *The Happiness of the Katakuris*, el de *Millennium Mambo* fue el más hermoso. JPF

Público. El primer día del festival fui ver a la sala Lugones *Spiritual Voices*, el documental de Alexander Sokurov de casi seis horas. Como a la noche quería ir a la ceremonia inaugural, dejé en la mitad y me reservé las últimas dos horas y media para la proyección del último día. El domingo 28 fui a completar la experiencia. Como imaginaba que una película tan exigente tendría muchos desertores, pensé que a la altura en que yo retomaba conseguiría lugar con comodidad. Así es que me compré una ga-



seosa, un sandwich de jamón crudo y me metí en la sala, muy suelto de cuerpo. Estaba llena. El silencio de la sala era casi religioso. Una vez que los ojos se acostumbraron a la oscuridad, descubrí un lugar en la última fila. Armado de mis vituallas, me desplacé a oscuras por la fila molestando a todos, al punto de tropezar con un pie y rociar de Fanta a un espectador. Finalmente me pude sentar. Pero de mi posición canchera y perdonavidas del comienzo —pensando que pocos éramos capaces de ver entera la película de Sokurov— la realidad me puso en el lugar del desubicado que va al cine de arte como si fuera a un picnic. Esta es una anécdota pero hubo miles. La gente llenó todas las salas y vio con total naturalidad las películas en apariencia más exigentes y largas. Buenos Aires tiene una reserva de público increíble, ávido de ver cosas diferentes, sin miedo a la novedad. Ese descubrimiento fue una de las cosas maravillosas de este festival. GN

R-XMAS

Estados Unidos, dirigida por Abel Ferrara

En su regreso a la Nueva York de principios de los noventa, Ferrara reescribe *Un maldito policía* en clave femenina. Los protagonistas son una madre, un padre y una niña que forman un pesebre seductor y aberrante en la víspera de Navidad. Una acertada concentración dramática y un cast impecable se conjugan para entregar una postal de sostenido patetismo. Una revelación: la actriz Drea De Matteo que, a pesar de estar enmascarada por el maquillaje, logró crear uno de los personajes más conmovedores del festival. DT

SAUVAGE INNOCENCE

Francia, dirigida por Philippe Garrel

Perteneciente a la generación surgida de manera inmediata a la Nouvelle Vague —su

primer film data de 1964—, Philippe Garrel, a pesar de sus 26 películas realizadas, es uno de los realizadores más secretos del cine francés actual. Aparecen aquí, como en sus otros films conocidos, por una parte la predilección por el relato de tintes autobiográficos y, por la otra, las indecisiones y ambigüedades que aquejan habitualmente a sus personajes, en una obra en la que —si bien pueden apreciarse ecos de Eustache y Rivette— también permite apreciar, más allá de los dislates expuestos por algún lenguaraz apresurado, la indudable persistencia y originalidad de su estilo. JG

Straub-Huillet. En el cine de hoy cuesta pensar en una obra más recóndita y exigente que la de Straub y Huillet. *Sicilia!* y *Operai, contadini*, más el extraordinario documental de Pedro Costa sobre la pareja, *Où est votre sourire enfoui: Cinéastes, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*, permiten apreciar el sistema puesto a punto a lo largo de 22 películas. Un cine pulido hasta lo imposible, donde los Straub dejan marcas por labor incansable. Marx resaltaba en la obra de Hegel —e hizo suya la premisa— su consideración del trabajo como la esencia probatoria del hombre. Los Straub, a fuerza de trabajo, hacen suyo lo puesto ante cámaras, su registro y montaje, manufacturando obras de rigor pasmoso cuya dinámica es preciso capturar de modo activo. *Sicilia!* es la crónica de un regreso a casa. *Operai, contadini* es un coro de relatos sobre alianzas y traiciones, aventuras y desdichas entre gente de pueblo. Ambas están basadas en fragmentos de *Le donne di Messina*, la novela de Elio Vittorini. Si en el caso de *Sicilia!* el trayecto de Silvestro, su protagonista, permite ser cómplice de ese retorno a la tierra natal, en *Operai...* la estrategia Straub-Huillet es radicalizada al máximo. Los actores leen sus monólogos en un bosque, dejando de

a poco armarse la historia a partir del cruzamiento de anécdotas. Sobrevolando a ambas (o en sus mismos fundamentos) está el peso de la lengua del neorealismo, el vigor del gesto, la distancia de la representación y los poderes de la ficción. Todo en un sistema perfectamente articulado, como demuestra el documental de Costa, filmado durante el montaje de *Sicilia!* Los Straub lo hacen parecer fácil, como Bach le repetía a un alumno azorado: se trata sólo de tocar la tecla correcta en el momento justo. EAR

STRIKE A LIGHT

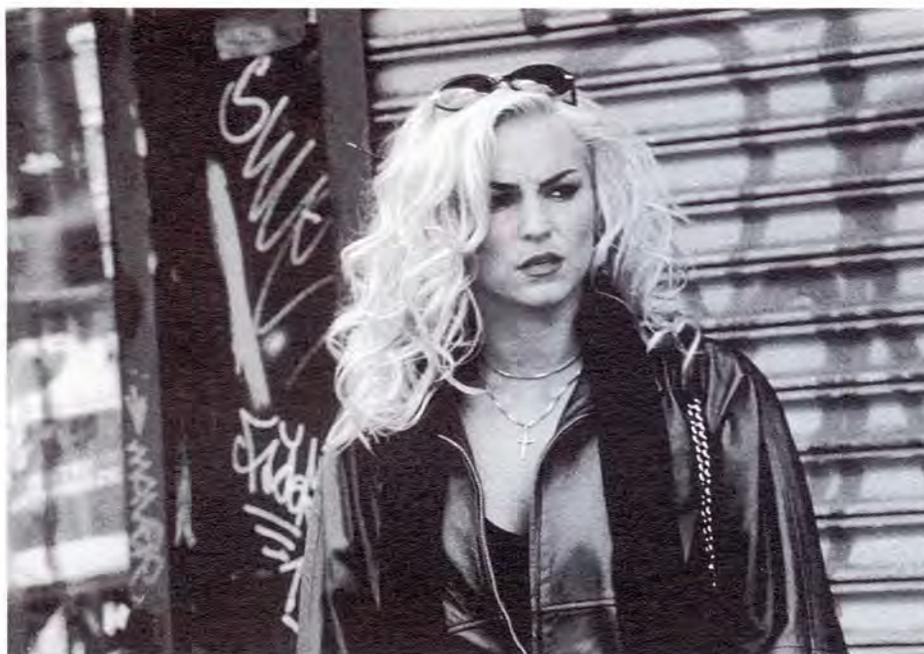
Italia / Estados Unidos, dirigida por Giovanna Sonnino

Película italiana que parece norteamericana. Once mujeres cuentan historias que son propias pero que en realidad pertenecen a otras mujeres y fueron recopiladas por una sola mujer en otro país. Es una ficción construida a partir de testimonios verdaderos y posee aires de documental pero no lo es. Esta inclasificable película feminista es inteligente, original, graciosa, ligera, bella y experimental. *Strike a Light* trata sobre la pareja y la imposibilidad de la felicidad según las reglas actuales. Es una advertencia: la pareja heterosexual tal como fue concebida ya no tiene futuro. Sin embargo, la existencia de *Strike a Light* es una luz de esperanza. SG

SUICIDE CLUB

Japón, dirigida por Sono Sion

Sono Sion cuenta la muerte con simpatía y delectación a través de un grupo de colegiales (¡54!) que deciden inmolarse en las vías de un tren. Pero esa es la primera escena de su película y lo que viene después tiene el mismo tono desprejuiciado, terminal y alegre, como si se tratara de una fiesta de cumpleaños en la que bajo una piñata se ▶



desliza rápidamente una guillotina. En medio de cuerpos y orejas desparramadas, *Suicide Club* reflexiona sobre algunas sociedades perfectas y sólidas, sin problemas económicos y sociales, a las que, sin embargo, sólo les queda el suicidio como única salida. Gran película. **Gustavo J. Castagna**

TAKE CARE OF MY CAT

Corea del Sur, dirigida por Jeong Jae-eun

Corea del Sur sigue produciendo grandes películas. Pero esta vez no se trata de un film de género de apabullante ritmo narrativo, sino de una historia de adolescentes que buscan el rumbo luego de terminar sus estudios secundarios. Son numerosos los temas que asoman en una edad tan difícil, y la película los abarca todos. Mucho humor y mucha melancolía recorren la trama que nunca da un paso en falso. Están, aunque de forma contenida, los originales recursos visuales propios del cine coreano. Y los teléfonos celulares alcanzan un protagonismo que nunca antes habían tenido en un film. **SG**

TAN DE REPENTE

Argentina, Diego Lerman

La poderosa *La prueba* de César Aira como punto de partida, o más bien de despegue. Mao y Lenin son dos chicas punk, y Marcia las conoce medio por la fuerza y medio porque se muere por conocerlas. Un viaje a la costa es tanto la bisagra como el momento de la película que resume sus mejores virtudes: la imprevisibilidad narrativa y los diálogos abiertos, mínimos y de una comicidad entre feroz, triste y melancólica. Estos personajes contradictorios, vivos y con la falta de intensidad justa, hechos por actores no stars, son una de las mejores consecuen-

cias de un nuevo cine argentino que se consolida sin estancarse. **JPF**

TEENAGE HOOKER BECAME KILLING MACHINE

Corea del Sur, dirigida por Nam Ki-woong

Puro trash, *Teenage Hooker* es un esperpento. Una película en grosero video digital que dura 60 minutos y tiene tres momentos de créditos y títulos, con un "malgusto" campante y una procaz y obvia voracidad picadora de la carne de otras películas. Una iluminadora porquería de una vitalidad sorprendente, de secuencias minimalistas tan brutas como inteligentes y novedosas, tal como poner al comienzo la lista de canciones con errores de tipeo y el anuncio de los Gipsy Kings. El trash es estimulante. **JPF**

THE HAPPINESS OF THE KATAKURIS

Japón, dirigida por Miike Takashi

La felicidad de los Katakuris fue la felicidad del público que colmó las pocas funciones en que se exhibió. Es común calificar a Miike de chiflado, y esta película, con su desafiada mezcla de géneros, con sus muñequitos de plastilina, sus números musicales y sus momentos gore, no va a ser una buena desmentida. Pero a lo mejor, "locura" es el nombre que le damos a la libertad absoluta, a la alegría de filmar sin ningún tipo de ataduras convencionales. Quizá sólo sea un eufemismo por genio, que es lo que el increíblemente prolífico Miike es. **GN**

THE OLD PLACE

Suiza / Estados Unidos, dirigida por Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville

La pintura ofreció imágenes prodigiosas en el festival: desde los cuadros abstractos de Harry Smith en *American Magus* hasta los autorre-



Drea De Matteo, verdadera revelación de *R-Xmas*; un poco de alegría de la mano de los Katakuris; y las emociones fuertes de la ganadora *Tornado a casa*

tratos de Zukko en *Balnearios*, pasando por las animaciones pictóricas en *The Planet* o en **Corpus Callosum*. En esta línea se inserta este video de Godard-Miéville realizado por encargo del MoMA. Aunque el lazo de Godard con la pintura se puede rastrear desde sus primeras películas, de *Pasión* (1982) a las recientes *Histoire(s) du cinéma* hay una puesta en relación, en montaje, de la pintura y el cine para poner en crisis sus mutuas verdades, es decir, su validez representativa y narrativa. El punto de llegada del video es un hallazgo que sintetiza esta relación: el registro de una instalación donde una tela blanca (¿un lienzo o una pantalla de cine?) se mueve espasmódica como una sábana, flameando tan agitadamente como el pensamiento visual y sonoro de Godard-Miéville. **DT**

TODO JUNTOS

Argentina, dirigida por Federico León

Rara entre las raras del novísimo cine argentino. En el colmo de la angustia, una pareja en crisis parece condenada a seguir perpetuamente unida por una razón única y paradójica: simplemente no puede separarse. Como resultado los personajes realizan un recorrido fragmentado y extremo: de una situación dramática críptica se pasa a una explícita, sin solución de continuidad. En realidad, imágenes y palabras parecen mostrarlo todo, como en una revelación, pero consiguen gradualmente crear un paisaje entre reconocible y marciano que desnaturaliza las formas de comunicación de una pareja, desde los sentimientos al sexo. **DT**

TORNANDO A CASA

Italia, dirigida por Vincenzo Marra

La contracara contenida de *Una tormenta perfecta*, una gran película de emociones



mujer corriendo de un lado a otro del convoy, como si con su propia energía cinética buscara detener o catalizar los procesos que necesariamente habrán de producirse en ese nuevo organismo hecho de metal y de ansiedad. 3) *L'Arrivée*, primer corto de la trilogía en Cinemascope de Peter Tscherkassky. O la historia del cine en dos minutos y nueve segundos: primero llega la imagen, después llega el sonido (arribos, puramente físicos, se sienten en todo el cuerpo), después llega el tren, después llega otro tren de frente para colisionar con el primero y finalmente llega una bella mujer. Tscherkassky hace voluptuosas esculturas con la imagen y el sonido, con ese material hoy objetado que se conoce como celuloide, y esas piezas algún día van a ser llamadas cine. MP

TROUBLE EVERY DAY

Francia, dirigida por Claire Denis

fuertes, resultó ser otra gran película. *Tornando a casa* –la ganadora de la competencia del Bafici– es un relato de pescadores, sus riesgos y su desarraigo. Pero a la vez trata sobre la condición de extranjero como un estado al que se accede en algún punto del trayecto del sufrimiento. La ópera prima de Marra se va armando de a poco, con una nobleza de recursos que impresiona de manera perdurable. Por extraño que parezca decirlo, esta forma de filmar el mar es no sólo pudorosa sino justa. JPF

Trenes (tres frases y un silencio). Los trenes y el cine habían tenido un comienzo de temporada a puro descarrilamiento, a raíz de una metáfora poco feliz sobre la que caerá, irremediable, el silencio prometido desde el título. Pero como los trenes y el cine tuvieron sus momentos en el festival, aquí están las tres frases anunciadas, que podrían haber sido cinco, teniendo en cuenta que *Sicilia!* y el videoclip *Star Guitar*, mencionados en otros sectores de la revista, también tienen trenes como protagonistas. Aaaaarrancamos...

1) *Suicide Club*: de esta película también se habla en otra página, por lo que seré breve y nada más recordaré en voz alta y letra impresa el momento del verdadero principio del film en el que todas esas chicas se agarran de la mano y se tiran abajo del tren. Tengo que volver a decirlo: eso es un comienzo, y no el plano de una cara al revés.

2) *Nonhosonno*: el Argento último modelo comienza con un tren en movimiento. Un tren vacío en el que hay una víctima (o dos) y una amenaza. Es un hermoso momento 100% Argento, en el que el estado de alarma es constante, sí, pero además se ve potenciado por el tren en movimiento (doble perpetuidad). Y por unos planos exteriores, muy largos ellos, en los que por las ventanillas vemos a una

Directora difícil de clasificar, Claire Denis incursiona aquí en un relato que recurre, en una primera lectura, a algunos de los mitos más ancestrales del cine de terror. Como en pocas películas contemporáneas, estamos ante un film eminentemente visual, que exige una atención constante y en el que los escasos diálogos poco aportan para entender su línea argumental. Obra de una notable estilización, ambientada en un París nocturno de una dimensión casi pesadillesca, es –como ocurre en los escasos grandes momentos de la filmografía de David Lynch– una desolada reflexión sobre los oscuros sustratos que se esconden bajo la aparente normalidad cotidiana. JG

Vejez. Todos los films del festival pueden ser agrupados según diferentes temas. Algunos dirán que esos temas son arbitrarios, que tal vez somos un poco caprichosos. De eso se trata, de caprichos personales, de escudriñar obsesiones, de dar cuenta de ciertas miradas relativas y arbitrarias.

A partir de esta breve justificación, agruparé tres películas que narran, de manera distinta y personal, el universo de los viejos en relación con los jóvenes.

Los films son *A Summer at Grandpa's* de Hou Hsiao-hsien, *A Humble Life* de Sokurov y *En construcción* de Guerin.

En *A Summer...* HHH se encarga de narrar, con el ritmo apacible del transcurso del verano, unas vacaciones donde nietos y abuelos conviven tranquilamente. La armonía narrativa y estética que destila el film concuerda con la que se genera a partir de la circulación del afecto familiar. Esos viejos llevan en sus espaldas y en su memoria el peso de las tradiciones orientales y los chicos las reconocen y las imitan.

En *A Humble Life* Sokurov retrata con maes-

tría y obsesión un día en la vida de una anciana japonesa: sus costumbres cotidianas transformadas en pequeños rituales, su parsimonia para encarar las actividades diarias, su belleza interior y exterior. Un film magistral donde la estética elegida concuerda perfectamente con el tema de la vejez, la austeridad y la humildad en un mundo que la mira con asombro.

En *En construcción* Guerin ofrece un retrato entrañable y simpático de la confrontación de lo viejo con lo nuevo. El tema del film es la relación entre lo que está presente y lo que ya está ausente, los edificios, el barrio, los hombres. Estos films cuentan la estrecha relación entre los jóvenes y los viejos, la necesidad de esta relación, el aprendizaje mutuo. Cada uno de estos directores trabaja desde las imágenes con serenidad y confianza –nunca desde el dolor–, retratando el mundo de los mayores con respeto, a veces cuestionándolos pero siempre homenajeándolos. MG

VOU PARA CASA

Portugal / Francia, dirigida por Manoel de Oliveira

La vejez, las ganas de seguir vivo, el dolor ante la muerte de los que debían partir después, la opción entre seguir ciegamente hacia adelante y guarecerse para volver a andar por otros caminos. Todo esto transita Michel Piccoli dirigido por Manoel de Oliveira, quien parece exhibir su capacidad para manejar decenas de recursos disímiles y filosofar sobre el tiempo desde distintos ángulos. El viejo hace planos largos y fijos, registros teatrales, fueros de campo y muchos etcéteras, pero nunca brilla tanto como en la construcción espaciada de los lugares y los tiempos “asignados” en un bar, al mostrar –con una solvencia cinematográfica apabullante– cómo el más mínimo desliz temporal puede crear un gracioso desorden. JPF

WHAT TIME IS IT THERE?

Taiwán / Francia, dirigida por Tsai Ming-liang

En el cine de Tsai Ming-liang los personajes intentan salvarse de manera silenciosa, furtiva y extrema. Buscan amor, sexo, afectos familiares, espacios y tiempos propios no sólo para despegarse de la soledad que los constituye íntimamente sino también para, finalmente, encontrarse ellos mismos. Un padre muerto, un hijo obsesionado por el tiempo, una chica autoexiliada en París, una madre desconsolada son los personajes de esta historia conmovedora y radical. Un cine de personajes fuertes, de espacios asfixiantes e irreconocibles, de tiempos confusos e inertes; un cine que, de manera poética, muestra la irremediable ausencia de comunicación, de solidaridad y de amor en nuestro tiempo. MG

Les pedimos a nuestros redactores y unos cuantos amigos y colegas que elijan sus cinco películas favoritas del festival. De la lista de cinco cosas que más nos gustan hacer, hacer listas está segunda, y ver películas, cuarta.

Mis películas preferidas

LEONARDO M. D'ESPOSITO

En construcción, José Luis Guerin
Fulltime Killer, Johnny To y Wai Ka Fai
The Happiness of the Katakuris, Miike Takashi
What Time Is It There?, Tsai Ming-liang
The Bank, Robert Connolly

MARCELO PANOZZO

Où est votre sourire enfoui..., Pedro Costa
Take Care of My Cat, Jeong Jae-eun
Millennium Mambo, Hou Hsiao-hsien
L'Arrivée, Peter Tscherkassky
Exploding Cinema 4 – Director in Focus: Michel Gondry

GUSTAVO NORIEGA

Où est votre sourire enfoui..., Pedro Costa
En construcción, José Luis Guerin
The Happiness of the Katakuris, Miike Takashi
Amour d'enfance, Yves Caumon
Balnearios, Mariano Llinás

GUSTAVO J. CASTAGNA

Trouble Every Day, Claire Denis
Bad Guy, Kim Ki-duk
Sicilia!, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet
Suicide Club, Sono Sion
The Old Place, Jean-Luc Godard

DIEGO TREROTOLA

La trilogía de Peter Tscherkassky
The Happiness of the Katakuris, Miike Takashi
***Corpus Callosum**, Michael Snow
Où est votre sourire enfoui..., Pedro Costa
What Time Is It There?, Tsai Ming-liang

HUGO SALAS

Peggy and Fred in Hell, Leslie Thornton
Sicilia!, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet
Où est votre sourire enfoui..., Pedro Costa
What Time Is It There?, Tsai Ming-liang
The Mars Canon, Shiori Kazama

SANTIAGO GARCIA

Strike a Light, Giovanna Sonnino
The Happiness of the Katakuris, Miike Takashi
Amour d'enfance, Yves Caumon
Îles flottantes, Nanouk Leopold
Take Care of My Cat, Jeong Jae-eun

JAVIER PORTA FOUZ

Bad Guy, Kim Ki-duk
Balnearios, Mariano Llinás
Late Night Talks with Mother, Jan Nemeč
The Happiness of the Katakuris, Miike Takashi
Suicide Club, Sono Sion

EDUARDO A. RUSSO

Spiritual Voices, Alexander Sokurov
Cités de la plaine, Robert Kramer
Où est votre sourire enfoui..., Pedro Costa
Sicilia!, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet
En construcción, José Luis Guerin

SILVIA SCHWARZBÖCK

A Place on Earth, Artur Aristakisyan
What Time Is It There?, Tsai Ming-liang
Bad Guy, Kim Ki-duk
La trilogía de Peter Tscherkassky
La Commune (Paris, 1871), Peter Watkins

FEDERICO KARSTULOVICH

Trouble Every Day, Claire Denis
R-Xmas, Abel Ferrara
Los otros, Hugo Santiago
Take Care of My Cat, Jeong Jae-eun
A Place on Earth, Artur Aristakisyan

DIEGO BRODERSEN

The Happiness of the Katakuris, Miike Takashi
En construcción, José Luis Guerin
A Place on Earth, Artur Aristakisyan
Trouble Every Day, Claire Denis
What Time Is It There?, Tsai Ming-liang

EDUARDO ROJAS

What Time Is It There?, Tsai Ming-liang
Flowers of Shanghai, Hou Hsiao-hsien
The Puppetmaster, Hou Hsiao-hsien
A Place on Earth, Artur Aristakisyan
Maria Bethânia del Brasil, Hugo Santiago

MANUEL TRANCON

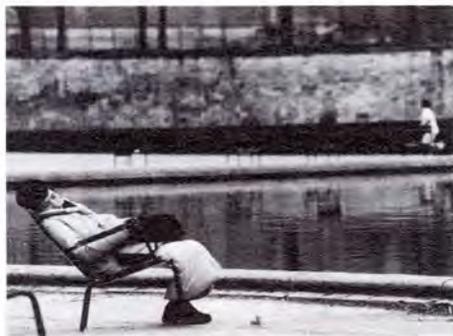
Las veredas de Saturno, Hugo Santiago
Invasión, Hugo Santiago
Maria Bethânia del Brasil, Hugo Santiago
Il mio viaggio in Italia, Martin Scorsese
Millennium Mambo, Hou Hsiao-hsien

MARCELA GAMBERINI

Amour d'enfance, Yves Caumon
Camel(s), Park Ki-yong
En construcción, José Luis Guerin
A Summer at Grandpa's, Hou Hsiao-hsien
What Time Is It There?, Tsai Ming-liang



En construcción



What Time Is It There?

JORGE GARCIA

Où est votre sourire enfoui..., Pedro Costa
En construcción, José Luis Guerin
La Commune (Paris, 1871), Peter Watkins
La nuit du coup d'état, Ginette Lavigne
Sicilia!, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet

DIEGO LERER

Camel(s), Park Ki-yong
Millennium Mambo, Hou Hsiao-hsien
El empleo del tiempo, Laurent Cantet
En construcción, José Luis Guerin
Agitator, Miike Takashi

LOS PREMIOS DEL FESTIVAL

Competencia Largometrajes
 Mejor Película: **Tornado a casa**, de Vincenzo Marra (Italia). Mejor Director: **Michael Gilio**, por *Kwik Stop* (EE.UU.). Mejor Actriz: **Ronit Elkabetz**, por *La mujer de mi vida* (Israel/Francia). Mejor Actor: **Lennie Burmeister**, por *Bungalow* (Alemania). Premio Especial del Jurado: **Tan de repente**, de Diego Lerman (Argentina). Mención del Jurado: **Lavoura Arcaica**, de Luiz Fernando Carvalho (Brasil)

SERGIO WOLF

En construcción, José Luis Guerin
Late Night Talks with Mother, Jan Nemeč
Flowers of Shanghai, Hou Hsiao-hsien
Happy Birthday, Mr. Mograbi, Avi Mograbi
Blind Spot - Hitler's Secretary, Heller y Schmiderer

PAULA FELIX-DIDIER

Ciudad de María, Enrique Bellande
What Time Is It There?, Tsai Ming-liang
Late Night Talks with Mother, Jan Nemeč
En construcción, José Luis Guerin
Happy Birthday, Mr. Mograbi, Avi Mograbi

Lo nuevo de lo nuevo / Italia Cinema

Mejor Película: **Ciudad de María**, de Enrique Bellande. Mención Honoraria: **Late un corazón**, de Raúl Perrone. Mejor Corto: **La sombra**, de Nicolás Tuozzo.

Premio del Público

Tan de repente, de Diego Lerman (Argentina)
Lavoura Arcaica, de Luiz Fernando Carvalho (Brasil)

DIEGO BATLLE

El empleo del tiempo, Laurent Cantet
Startup.com, Chris Hegedus y Jehane Noujaim
En construcción, José Luis Guerin
Late Night Talks with Mother, Jan Nemeč
Take Care of My Cat, Jeong Jae-eun

LAS MAS VOTADAS

En construcción 10
What Time Is It There? 9
Où est votre sourire enfoui: **Cinéastes, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet** 6
The Happiness of the Katakuris
Millennium Mambo
A Place on Earth
Late Night Talks with Mother 4
Sicilia! 4
Take Care of My Cat 4
Amour d'enfance
Bad Guy
Happy Birthday, Mr. Mograbi
Trouble Every Day
Balnearios
Camel(s)
Ciudad de María
El empleo del tiempo
Flowers of Shanghai
Invasión
La Commune (Paris, 1871)
Maria Bethânia del Brasil
Suicide Club

Competencia Cortometrajes

Mejor Cortometraje: **Sobre la tierra**, de María Florencia Alvarez (Argentina). Mejor Director: **Kate Cragg**, por *Shell* (Gran Bretaña)

Premio Signis

6 Mejor Película: **Anyang Orphan**, de Wang Chao (China)
 5 Mención: **Tan de repente**, de Diego Lerman (Argentina)

Premio Fipresci

4 **La mujer de mi vida**, de Dover Kosashvili

Premios del Jurado Joven

3 Mejor Película: **L'uomo in più**, de Paolo Sorrentino (Italia)
 3 Premio Abasto: **Marfa sii banii**, de Cristi Puiu (Rumania)

Premio Kodak (Tratamiento de la imagen)

2 **Lavoura Arcaica**, de Luiz Fernando Carvalho (Brasil)

Premio ADF - Mejor fotografía

2 **Lavoura Arcaica**, fotografía de Walter Carvalho

Subsidios económicos para proyectos de largometrajes

2 Fundación Antorchas: **Sangre**, de Lisandro Alonso (Argentina); **La casa de las bellas durmientes**, de Daniel Rosenfeld (Argentina). Hubert Bals Fund: **Sudeste**, de Eduardo Nunes (Brasil). Göteborg Film Festival Fund: **La perrera**, de Manuel Nieto (Uruguay).

PABLO SCHOLZ

Invasión, Hugo Santiago
Anyang Orphan, Wang Chao
Lavoura Arcaica, Luiz Fernando Carvalho
Millennium Mambo, Hou Hsiao-hsien
Vou para casa, Manoel de Oliveira

HORACIO BERNADES

Millennium Mambo, Hou Hsiao-hsien
What Time Is It There?, Tsai Ming-liang
Happy Birthday, Mr. Mograbi, Avi Mograbi
La mujer de mi vida, Dover Kosashvili
Ciudad de María, Enrique Bellande

Strike a Light es un encantador e inteligente film feminista que concluye con una amenaza: las mujeres heterosexuales terminarán por encontrar en otras mujeres la felicidad. La directora dice que por ahora es tan sólo una advertencia. **por SANTIAGO GARCIA**

ENTREVISTA A GIOVANNA SONNINO

La amenaza lesbiana

***Strike a Light* está basada en un texto real, está escrita como una ficción y filmada como un documental. ¿Es una ficción o es un documental?**

Yo tenía un guión muy preciso, un guión completamente de ficción sin nada de documental. Pero no conseguí ningún apoyo financiero para contarlo de esa manera. Yo trabajaba en la RAI, donde empezaban a usarse cámaras digitales, y se me ocurrió que podía hacer una película con esas cámaras. Mi film anterior lo hice de esa forma y funcionó. A pesar del éxito no pude conseguir dinero para esta nueva película y entonces viajé a Estados Unidos con otra persona para filmar en digital. Estando allá y a partir de un texto escrito por mí filmé solamente a mujeres en primeros planos y con una estética de documental. Las limitaciones económicas me llevaron a esa estética.

Y luego agregaste recursos como la pantalla dividida.

Sí, porque no podía sostener el film sólo con primeros planos.

¿La película está íntegramente filmada en Estados Unidos?

Sí, salvo una pequeña parte rodada en Roma. A Julianne Nicholson, que es la única actriz, la filmé en un día en Roma porque sólo había tenido un día disponible en Nueva York. Con ninguna de las mujeres estuve más de dos o tres días, eso fue el máximo de trabajo. A Julianne la terminé de filmar en mi casa y el cielo que se ve detrás se filmó en Sicilia.

¿Usaron pantalla azul para trabajar el fondo?

No, simplemente el muro blanco de mi casa. Todos los efectos se hicieron en el montaje.



Julianne Nicholson, el único rostro famoso entre las once adorables protagonistas del film

Pero no sólo hay primeros planos, también se ven planos enteros.

Cuando ellas hablan siempre están en primer plano. Luego las filmé sin hablar. Pero cuando hablan, les hice un plano cerrado porque tenían el micrófono pequeño abrochado y no quería que se viera.

¿Usaron ese único micrófono?

Sí, sólo ese.

¿Cuánto costó la película?

La película costó 25 mil dólares.

Todos los textos los escribiste vos. ¿En qué momento ellas los aprendieron?

Cuando llegué a Nueva York, le di una semana antes a cada una la parte que quería que dijera. Pero como no tuvieron tiempo de prepararse, filmábamos

una frase y cortábamos, otra frase y cortábamos. Así filmamos poco a poco todo el texto.

Y sólo una era actriz.

Había una actriz famosa, también una diseñadora, una traductora, una artista plástica. La traductora trabaja subtitulando películas, ella tradujo el texto al inglés. Hay que decir que todo lo que ellas dicen está basado en cosas que me ocurrieron a mí o a mis amigas en Italia, en Sicilia algunos años atrás. Pero yo no quería realizar otro film en italiano porque tenía miedo de no poder venderlo. Entonces le pregunté a la traductora si lo que decía el guión era demasiado italiano. Y ella me dijo que no, que iba perfec-

to. De hecho una de las mujeres es griega, otra es alemana, otra italoargentina, otra japonesa... Pero todas lo leían y sentían que la historia era propia.

Nadie podría imaginar que se originó en Sicilia.

Es que trabajando en la televisión italiana conseguí un entrenamiento muy fuerte. Es muy difícil y se trabaja en condiciones de mucha presión. Uno tiene pocos medios y poco tiempo, entonces hay que inventar cosas todo el tiempo.

Pero cuando uno ve la película, no piensa en las limitaciones de producción.

Lo bueno es que con esta limitación y con esta forma documental aparecen cosas muy bellas que no se habían planeado.

Además de la manera en que se rodó, lo sorprendente es haber reunido en una sola película esa cantidad de material, de experiencias, y que esté tan bien contada.

Es un film muy sincero, cada cosa que aparece tiene como punto de partida algo verdadero, algo sentido.

Es acertada la forma en que se tratan temas muy duros con liviandad, sin solemnidad.

Eso para mí era fundamental. No quería hacerlo pesado, y creo que ese es el motivo por el cual no pude hacerlo en italiano ni conseguir apoyo en mi país. Sólo se apoya aquello que es retórico, dramático. Se piensa que una historia contada de forma ligera no tiene el mismo valor. Sólo se lo permiten a Nanni Moretti.

La película es una advertencia pero también un llamado que encierra una esperanza.

Creo que la película puede mejorar algo las cosas. Yo no me volví lesbiana pero lo he pensado. No hablo de ser lesbiana sino de volverse. ¿Por qué hay tantas personas que tienen que sufrir, ser infelices? ¿Por qué no se comprenden? Al ver la película los hombres quizá comprendan mejor lo que les pasa a las mujeres. Si las mujeres siguen pensando que tienen que someterse para que la pareja funcione, entonces nunca serán felices en esa pareja. Y en esa situación los hombres tampoco se encuentran satisfechos. No es culpa de ellos la situación, sólo siguen la tradición. Pienso que esa cultura tiene que ser abolida, pero no es fácil, por eso pongo las citas misóginas famosas, porque demuestran que la for-

mación cultural existe. Aunque es difícil, creo que el hecho de que los hombres también estén mal significa que se puede probar un cambio.

Pero los hombres están mal de una manera distinta.

Un hombre me dijo en una entrevista que si los hombres habían dicho todas estas cosas a lo largo del tiempo, la película había sido demasiado buena con ellos. Y yo le dije que los hombres ya estaban mal por su cuenta.

La película es claramente feminista y nunca pierde el rumbo.

Es que la película no trata de estar en contra de los hombres.

En Argentina muchos usan el término "feminista" de forma peyorativa.

Sí, en Italia ocurre algo parecido. El movimiento feminista no existe como antes pero todos sus ideales siguen siendo necesarios y la igualdad no se ha conseguido.

¿Cómo recopilaste las frases misóginas y machistas que aparecen en el film?

Encontré un libro norteamericano en el que había miles de esas frases.

Las más terribles son las modernas.

Las que más me impresionan a mí son los proverbios por el peso que significa que se hayan vuelto proverbios. Y es terrible que todo eso se considere normal, que sea aceptado. O el rezo judío que dice: "Gracias, Señor, por no haberme hecho esclavo o mujer".

En el cine argentino el machismo está intacto.

Pasa en muchas cinematografías. En la película mexicana *Y tu mamá también*, el personaje de la mujer es bellissimo, pero muere. Es un personaje hermoso, honesto, vital y me dio rabia que al final de la película tuviera que morir. En el imaginario masculino, cuando la mujer tiene un rol protagónico termina muriendo al final de la historia.

Más allá de los festivales, ¿tenés pensado estrenar la película?

Eso espero pero no es fácil. Es que no es un film documental, no es una verdadera ficción. Yo creo que podría funcionar en una única sala, porque siempre que se proyectó tuvo buena respuesta.

Y tenés el problema de los derechos de las canciones. La banda sonora es muy abundante.



Giovanna Sonnino, directora de *Strike a Light*

Para estrenarse en una sala creo que debería cambiar la banda de sonido. Ya tengo armada una copia con otra banda sonora. Es un pecado, porque la música es muy importante en mi película. La elección de las canciones se basa en mi gusto personal, son mis canciones favoritas.

¿Todas las ideas de montaje son tuyas?

La estructura de pantalla dividida sí, pero en cuanto a los efectos, me senté con el operador y le pregunté qué cosas se podían hacer. Trabajé con dos personas muy talentosas. Cada uno de los efectos de colores en la película está perfecto.

¿Cómo elegiste a las mujeres? ¿Quedaron muchas afuera?

En un principio yo pensaba hacerlo con una sola chica, pero después descubrí muchas chicas que eran buenas y servían también. Y además así funciona mucho mejor.

Son todas adorables.

Sí, lo son. En realidad algunas quedaron afuera, pero no muchas. La mayoría está en la película. Algunas no me sirvieron porque no se diferenciaban mucho de las que ya tenía.

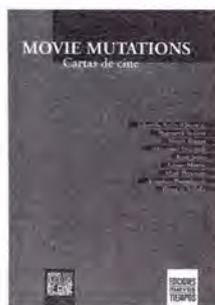
¿Tu próxima película va a seguir la misma línea que *Strike a Light*?

Las ideas de la película sí, porque son las mismas en todos los trabajos que he realizado. Pero en la forma no. He llevado esta estética al extremo y puede volverse en mi contra. Todas las películas que hice difieren entre sí y todas llegan al extremo. En la primera la cámara era fija y era en blanco y negro. En el segundo la protagonista camina todo el tiempo, durante toda la película. Si repito estos recursos, las cosas dejan de funcionar. ▀

ACERCA DE **MOVIE MUTATIONS – CARTAS DE CINE**

Pasiones críticas, amores mutantes

Uno de los libros que se editaron en el festival es esta maravillosa recopilación de cartas entre algunos de nuestros críticos favoritos. Una reacción contra la muerte del cine y una reformulación de los intereses de los amantes del cine. **por EDUARDO A. RUSSO**



IT'S ALIVE! Debe haber sido Jean-Louis Schéfer en su poco releído y fundamental *L'homme ordinaire du cinéma* quien primero resaltó la condición del espectador de cine como una especie de mutante. Un sujeto que en contacto con ese dispositivo se convierte en "un hombre más desconocido", como conviene a ese medio que de acuerdo al Godard de las *Histoire(s) du cinéma* no es ni un arte, ni una técnica, sino un misterio.

Movie Mutations es un libro que tiene que ver con presuntas muertes y revitalizaciones, con extrañas mutaciones en ya raros mutantes. Fue, en primer término, un conjunto de cartas iniciado por Jonathan Rosenbaum. La idea era responder a cierto clima apocalíptico muy fin de siglo: la idea de la "muerte del cine", lanzada en forma temprana por Rossellini hacia 1963 y reforzada por una cinefilia que, asistiendo al ocaso del cine clásico, llegó a sancionar también, para el centenario de la invención Lumière, la extinción de esa relación vital, de pasión crítica y razonada con el cine. De la muerte del cine —que obsesionaba a Godard o Wenders— a la muerte de la cinefilia, como lo condensó en un artículo Susan Sontag: "Decadencia del cine: El amor por las películas como forma de arte se ha convertido en un pasatiempo obsoleto (ay, por los días de Jean-Luc Godard)". Aunque el tono crepuscular de Sontag no descartaba la posibilidad de sostener una revitalización a través de "una nueva clase de amor por el cine", su pesimismo la mantenía en el plano de la más amarga elegía. Ante la sospechosa defunción,

Rosenbaum ideó, junto con Adrian Martin, el cruce internacional que inició desde Chicago. Luego siguieron Martin en Melbourne, Kent Jones en Nueva York, Alexander Horwath en Viena y Nicole Brenez en París. La primera serie de las *Movie Mutations* se publicó en 1997 en *Trafic*, con el aporte final de su editor Raymond Bellour. Ese intercambio fue para los cinéfilos una excepcional corriente de aire fresco, que contribuyó decisivamente a abrir nuevas preguntas sobre el cine, la crítica y los espectadores. Además de desalojar la pátina de cinismo y los nubarrones de pesimismo tan al uso de la crítica mediática y universitaria, daban las mejores razones para pensar que el cine está vivo, si bien en acelerada transformación. Además, las cartas dejaban entrever algo nuevo en la crítica de cine, avistando un futuro en espacios distintos y con una organización inédita.

CRONICAS, BIOGRAFIAS, CONFESIONES.

Hubo un lejano punto de partida para *Movie Mutations* en forma de libro. Hacia 1980, Rosenbaum publicó una maravilla titulada *Moving Places – A Life at the Movies*, mezcla de autobiografía, ensayo histórico, crítica y análisis cinematográfico en un relato que abarcaba desde su infancia durante los 40 en Alabama, hasta el fenómeno neoyorquino del cine de culto en los 70. Pocas veces antes un crítico atendió a tantas determinaciones cruzadas, a la complejidad con que se ligan la estética y lo social, lo artístico y lo político, lo más íntimamente singular y lo colectivo en



Cassavetes, Ferrara y Assayas, tres de los sospechosos de siempre para el gang de *Movie Mutations*

el hecho de ver y entender el cine. El antecedente más cercano de la perspectiva rosenbaumiana es el mentado por Godard cuando emitió su conocida sentencia: "él es como Bazin". Jocosamente, JR afirma respecto de la "conspiración" lanzada por *Movie Mutations* que fue precisamente esa función movilizadora de voluntades, esa vocación por *abrir el juego* propia de Bazin la que lo llevó a promover el proyecto, aunque se lo pueda comparar con un Mabuse generoso. *Movie Mutations. Cartas de cine*, con su título a dos lenguas y su edición argentina, suma a la original una ronda de cartas escritas este mismo año por algunos de los mutantes de entonces (Martin, Brenez, Rosenbaum) más otros en cuya formación han intervenido ideas y el espíritu de aquellos textos: Mark Peranson y Fiona Villella. Aportes decisivos, no sólo porque pertenecen a la joven crítica (justo o casi 30 años, respectivamente) sino porque están desarrollando un excepcional trabajo como editores de las publicaciones *Cinema Scope* (Canadá) y la australiana *Senses of Cinema*. Esta vez el instigador fue Quintín, que en el Bafici 2001 reunió en Buenos Aires a tres mutantes (JR, AM, NB) para una mesa redonda. La serie cierra de modo provisorio, ya que el libro es, en su estructura abierta, el informe de un proceso en marcha. En 2003, el British Film Institute publicará un volumen sobre el tema, editado por Rosenbaum y Martin, en el que intervendrán más voces y se discutirán más ideas extendiendo la red ya tendida. El estilo de estas cartas de cine es rico en contamina-

ciones entre lo "alto" y lo "bajo", entre las consideraciones de extrema gravedad y la acotación traviesa, los conceptos teóricos y las anécdotas autobiográficas. Sus interlocutores abarcan un amplio arco, desde el impulso inconfundible de JR y las acotaciones de Jones y su reflexión sobre lo pop, pasando por Martin y Villella, en su lucha por generar un espacio de discusión seria y no necesariamente de claustros en relación con el cine en el ámbito australiano, las peripecias como críticos y programadores de Horwath y Peranson, la brecha increíble abierta por Brenez en la universidad y la Cinemateca Francesa, las puntuaciones y hasta las reservas de Bellour y la aguda incitación de Quintín. Atravesan a este librito, en menos de 100 páginas, algunas de las más brillantes ideas esbozadas sobre lo que estamos viviendo en el cine durante estos últimos años. Es tarea de cada lector conectarla con su propia experiencia y estimular sus propias conclusiones, ya que está precisamente escrito para eso.

MUTANTES DEL MUNDO... Si hay un programa para *Movie Mutations* es el de crecer en red. No obedece a la lógica de grupúsculo liderado por una cabeza, sino que es un intercambio desde el inicio orientado a atender razones y modalidades de contacto con el cine que acaso sean mejor percibidas por otros. La confluencia nació internacional: cuatro lenguas, seis países, con ganas de sumar más (los cinéfilos han tenido desde siempre fenomenales anticuerpos contra los virus nacio-

nales: nunca hubo cinefilias nacionalistas, y de allí el germen de su aspiración –y temprana explosión– global). Rosenbaum y Martin, atentos al desequilibrio inicial, están trabajando para incorporar voces frecuentemente silenciadas por una globalización unidireccional; escriban en griego, en coreano o en farsi, es preciso discutir también con quienes en Atenas, Seúl o Teherán intentan hoy capturar con palabras eso que se piensa en el cine. Traducción mediante, todos tienen en común una confianza en los poderes de la imagen, la impresión de que está casi todo por aprender, y que el cine no es sólo una reserva de material ilustrativo de problemas generados en otros ámbitos, o de elementos probatorios en una querrela en marcha. Se trata de pensar qué hacemos buena parte de nuestra vida pegados a una pantalla, y por qué eso es parte de lo que somos. Qué lugar ocupa en nuestra experiencia esta maquinaria que se hace inseparable de nuestro mundo y sin la cual seríamos muy diferentes. La crítica como intervención sobre un *cine en el mundo*. En la serie 2002 insisten traumáticamente dos temas: los atentados del 11 de septiembre y la crisis argentina. Lejos de las caricaturas de sus detractores –tanto desde el mercado mediático como desde la academia– la recurrencia demuestra cómo la cinefilia es una militancia que responde a la verdad de su deseo y a una dinámica de resistencia, no a los imperativos de un poder. Se trata de entender a la crítica no como un discurso sobre el cine, sino *del cine*, lo que implica una forma concreta de *intervención*. Y es esa fuerza la que le da chances de ampliar la mirada aun en contextos opuestos o hasta funestos, sin subordinarse a la lógica de la mercancía, sin ceder a la tentación de la ironía, ni regodearse en las penumbras de un pesimismo terminal o explicarlo todo desde alguna disciplina. Siempre se insiste, y es cierto, en la condición solitaria de los cinéfilos. Estas cartas de cine se afirman en algo no menos verdadero: esa dimensión social que los hace curiosos seres gregarios con posibilidades de cambiar, si no el mundo, al menos unas cuantas formas de ver y mejor pensar el cine como parte decisiva del mundo que habitamos. ■

VIDAS PRIVADAS

ARGENTINA

2001, 90'

DIRECCION Fito Páez
GUION Alan Pauls y Fito Páez
FOTOGRAFIA Andrés Mazzon
MONTAJE Fernando Pardo
MUSICA Fito Páez y Gerardo Gandini
VESTUARIO Ana Markarián
INTERPRETES Cecilia Roth, Gael García Bernal, Luis Ziembroski, Chunchuna Villafañe, Lito Cruz, Carola Reyna, Dolores Fonzi, Héctor Alterio, Luis Machín.

El vicio como virtud

por SERGIO WOLF

Antes que nada, una pregunta: ¿cómo y cuándo advertimos que estamos ante un cineasta? Y de esa pregunta podemos extraer otra: ¿qué opciones tiene alguien que nunca fue pero desea convertirse en cineasta? La primera respuesta podría ser que no todo el que filma es un cineasta, así como no todos los que filman eventos sociales son documentalistas, ni todos los que pintan paredes son artistas plásticos, porque esa frontera se traza al examinar la clase de relación con los materiales, ya que la noción de creador puede englobar a la de trabajador pero los términos no son permutables. La segunda respuesta es que todos tienen el derecho de elegir ese cruce de umbrales sin que eso los obligue a pagar peaje por la elección. Así, más allá de su habitual megalomanía —que en este caso, inicialmente, lo llevó a fijarse honorarios exorbitantes para un director primerizo—, Fito Páez no tenía margen para que se lo dejara salir indemne. Si hacía el film que suele esperarse de lo que genéricamente hablando convenimos en denominar como “un film de músico de rock” (como la *True Stories* de David Byrne, por mencionar un caso), la sanción iba a caer recriminándole esa continuidad; si en vez de eso hace un film de aliento trágico y gran pretensión como *Vidas privadas*, la sanción se agiganta porque osa incurrir en terrenos presuntamente ajenos a él, algo que no se exige a otras personas que hacen películas sobre temas afines y se instalan con gozo

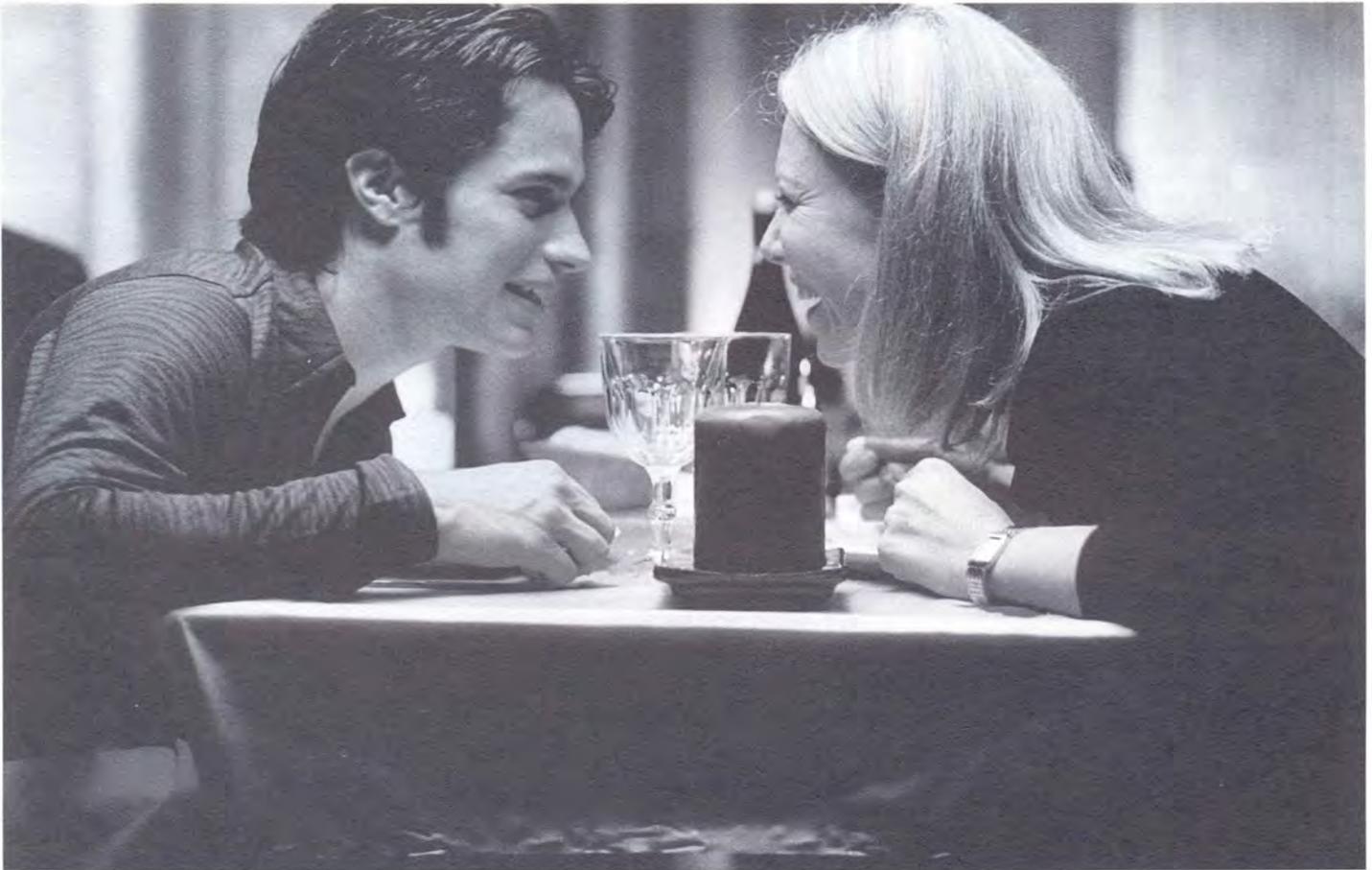
en el ridículo, pero cuya pereza es perdonada porque tienen (vaya uno a saber qué quiere decir) “oficio cinematográfico”. Es indudable que *Vidas privadas* no exuda “oficio cinematográfico”, más allá de que no haya saltos de continuidad en la luz, ni en el vestuario, ni en el eje de miradas, ni en el comportamiento de los personajes. Ahora bien, ¿se condena a otros films nativos cuando hay saltos de continuidad, o cuando convierten los diálogos en plano-contraplano en una monomanía?

Vidas privadas es un proyecto tan inocultablemente fallido como absolutamente atractivo, pero no por las razones que se argumentan. Notoriamente fallido, no porque Páez haya optado por narrar una ficción que se desprende de los efectos de la dictadura incursionando en una zona incómoda y viscosa, sino porque el film padece la representación que los actores hacen de sus personajes, donde la gradación nunca se materializa. Y no se materializa porque todos actúan como si conocieran el desenlace de lo que se investiga negando la propuesta de base, la investigación única bifurcada que hacen tanto la protagonista Carmen (Roth) como su hermana Ana (Fonzi), el médico de la familia (Ziembroski) y el *partner* Gustavo (García Bernal). Notoriamente fallido, podría decirse, pero no por los desajustes de registro de los actores (Ziembroski, Fonzi) sino por los desniveles dramáticos. Porque es en el espesor dramático donde el film no consigue estar a la al-



tura de sus materiales y sostener ese hilván que evolucione y al mismo tiempo mantenga un tono. La crispación que pedía su universo tortuoso y lúbrico está lejos de apoderarse de una puesta en escena que acumula escenas en vez de jerarquizarlas, y que adopta las decisiones más inconvenientes en el último tramo, cuando precipita, en lugar de construir con cuidado, las revelaciones y fatalidades de un epílogo elíptico. Epílogo que en vez de propiciar las conjeturas del espectador, en vez de conmiarlo a retornar al film una vez concluido —así como el sonido del presente rebota hacia el pasado en la percepción de su protagonista—, aborta toda tensión dramática y trunca el aliento trágico que sobrevolaba las ideas matrices del film.

Todas esas precariedades alcanzarían para justificar un naufragio, de no existir otras escenas como la del reingreso de Carmen y el descubrimiento de Ana en la habitación donde se precipitó la tragedia, ese es-



pacio oscuro y supuestamente vacío pero habitado por un pasado que sólo existe para la hermana mayor y que parece emerger como personaje, ante sus ojos y los del espectador. Ese momento es revelador porque escenifica la idea de los personajes en la oscuridad, a tientas, procurando aferrar el tiempo, la inmaterialidad de los recuerdos de la hermana mayor y el primer encuentro de la hermana menor con una historia retaceada. No es que una escena lograda exculpe los problemas y torpezas del film, sino que justamente esa escena planteaba una gran complejidad y creo que revela más sobre el director que otras (como los relatos del médico) que podrían suponerse menos dificultosas y que sin embargo terminaron siendo desvaídas y prosaicas. Y es justamente esa escena la que abre la discusión porque demuestra que las presuntas incapacidades de Páez como director son más un efecto de la música de Páez, de las (desafortunadas)

declaraciones públicas de Páez, de los vociferados exilios (voluntarios) de Páez, y no de la película que filmó Páez. Película que el propio Páez no ha podido manejar por la dimensión que los materiales exigían, pero donde se intuyen ideas cinematográficas que tenía todo el derecho y todo en sus manos para profundizar y construir con ellas un gran film.

Tenía entre manos, más que una historia, un mundo urdido por él mismo y por Alan Pauls, coguionista elegido (o elector) quizás en virtud de la afinidad de sus textos con el universo que pueblan estos pobres seres tan marcados por el destino como carentes de destino. Porque el mundo de *Vidas privadas* conecta con las persistencias de la narrativa de Pauls: la vivencia emocional a través de pulsiones ajenas, la anormalidad enmascarada como una enfermedad de corrosión y manifestación progresivas, el intento por constreñir lo indomitable y la verdad como resultado de un tejido de subjetividades

son los atributos que aportaban las zonas más inquietantes de sus guiones para *Los enemigos* y *El censor*, pero también de sus novelas, tanto de *El pudor del pornógrafo* como de *El coloquio* o *Wasabi*.

En *Vidas privadas* se busca materializar un mundo que expone su cara cristalina sólo para dejar entrever la pura anormalidad. Ese mundo suponía un film que trabajara sobre esa duplicidad, que fuera esbozando y demoliendo a su paso lo que sembraba, que insinuara una obra mientras edificaba otra, que ahogara toda belleza hasta convertirla en deformidad. Deformidad como sinónimo de disociación, porque Carmen insiste en cumplir un recorrido que marca la fatalidad en el tránsito entre el espacio familiar (reconocible y vulgar) y el espacio de las citas (irreconocible y anónimo), como un modo de abandonar las buenas maneras de la cultura de la alta burguesía. Y al persistir en esos hábitos que no hacen más que confrontarla consigo misma, termina siendo la investigadora de su propia genealogía y arrastrando a toda su genealogía hacia la deformidad, convirtiendo a su madre y a su hermana en mutantes que sobrevivieron a una catástrofe. Pero hablar de esto es hablar de ideas cinematográficas y es más cómodo y menos trabajoso pedir que todos nos quedemos en un lugar sin movernos, congelados, y que la dictadura sólo pueda ser narrada a través de los sobrevivientes de los centros de exterminio, o por aquellos que pueden acreditar su "oficio". ■

A LA IZQUIERDA DEL PADRE

Lavoura Arcaica

BRASIL

2001, 171'

DIRECCION Luiz Fernando Carvalho
PRODUCCION Luiz Fernando Carvalho
GUION Luiz Fernando Carvalho,
basado en el libro de Raduan Nassar
FOTOGRAFIA Walter Carvalho
MUSICA Marco Antônio Guimarães
MONTAJE Luiz Fernando Carvalho
DIRECCION DE ARTE Yurika Yamasaki
INTERPRETES Selton Mello, Raul Cortez, Juliana Carneiro de Cunha,
Simone Spoladore.



Tarkovskianas brasileiras

en contra EDUARDO ROJAS

A la derecha se sienta, es lógico, Pedro, que además es el hijo mayor. A la izquierda sucesivamente André, el conflictivo, y al fondo y a la ultrazquierda el menor, Lula. Con tal nombre era de esperar que el padre, al centro, se llamara Fernando Henrique, pero no, es un campesino árabe que da consejos a su familia. Un padre que da consejos y no es capaz de resolver los conflictos de ubicación que genera su numerosa prole, más que padre es un mediador. André es un desubicado, desea tanto sentarse a la diestra del padre como a su hermana Ana, una odalisca brasileña que baila como una Shakira que buscara a su Antonio.

André es además epiléptico y onanista. Lo sabremos en la primera escena, su cuerpo convulso perdido entre luces y sombras, el sonido de un tren que contribuye y/o confunde a los sacudones de André. Los tantos bien repartidos, esta escena está cuidadosamente planificada como para que nadie discuta su ubicación: un plano para el Tarkovski de la primera escena de *La zona*, otro para el Sokurov de *Madre e hijo*, ambos a la derecha artística de Carvalho, ambos poetas de inasible y hermética belleza que, mujer al fin, nos acepta o rechaza sin motivo aparente; así, un día el mundo de ambos directores rusos se ilumina para nosotros y al siguiente se oscurece y nos rechaza, pero siempre deja abierta la puerta de la comprensión a través de la belleza, forma de conocimiento que está más allá de la ra-

zón. La poesía sucede, no es un a priori que se busque con filtros fotográficos ni manerismos visuales o verbales.

De allí en más todo tiene el mismo –discordante– tono. Una voz en off, elegíaca y redundante, lleva el peso del relato imponiéndole un tono bíblico (en versión del pastor Giménez) y trascendental. El incesto ronda ostentoso por la casa (entre la madre querendona y el hijo, entre los hermanos). El padre, el último en enterarse, sigue con sus sermones. André se masturba cada vez que se saca los zapatos o viceversa, y son muchas, sin que sepamos si se trata de un acto fetichista o un problema que un buen podólogo podría resolver. Luego concreta con Ana (sobre un lecho de paja. Me pongo psicoanalítico ¿No será sólo una fantasía onanista?) y –pájaro que comió voló– huye del hogar paterno. Hay nubes traslúcidas iluminadas por el sol, campos de verde subtropical, prostitutas generosas, mucha voz en off y muchas discusiones, todas en un tono exasperado y sin matices que hace eternas las tres horas del metraje. Hay también varias líneas de relato que no parecen tener conexión. ¿Cuál es la historia? ¿Ganar la derecha del viejo? ¿Ocupar su lugar? ¿Curtir con la hermana? ¿Irse de la casa en donde siempre hay comida calentita? (y una hermana también). En todo caso en su afán iconoclasta Carvalho desmiente también aquello de que quien se va sin que lo echen,

vuelve sin que lo llamen. Pedro va a buscar a André, que al retornar inicia a Lula en el onanismo, Lula persigue a Ana, el viejo se entera y arde Brasil, a la derecha y a la izquierda del padre y señor nuestro. Algunos lo llaman tragedia.

A esta altura me perdí y sospecho que soy yo el que no entendió nada. Como el relato está organizado en raccontos volvamos entonces a la primera escena, que generó dudas en muchos críticos: ¿André sufre un ataque de epilepsia o se está masturbando? A mi entender las posibilidades son tres: Sufre un ataque de epilepsia.

Se está masturbando.

Se está masturbando mientras sufre un ataque de epilepsia, lo que a la vez abre dos posibilidades:

1a) Hay una relación causa-efecto entre la práctica onanista y la enfermedad neurológica.

1b) Se trata de una terapia antiepiléptica de origen afrobrasileño.

Intento resolver esta duda acudiendo a los recuerdos de mi lejana adolescencia. En aquella época teníamos una certeza y un mito. La certeza era que la práctica onanista sistemática y reiterada producía:

1.1a) Demencia senil precoz.

1.1b) Crecimiento de vello en la palma de las manos.

El mito por su parte decía que, en las mujeres, la ingesta de Coca-Cola potenciada con Geniol producía:

1.2a) Efectos alucinógenos.



Aluvión sensorial

a favor GUSTAVO NORIEGA

1.2b) Convulsiones epilépticas.

1.2c) Finalmente ¡aleluya! Las chicas se dejaban.

Las abundantes pilosidades que crecieron por entonces en muchas palmas dan cuenta del fraude de aquella mitología bonaerense (vaya en descargo de nuestra generación que –al menos en mi pueblo– tomábamos Bidú y no Coca-Cola, y que la farmacia de mi padre –tal vez para preservar la virtud de las chicas– sólo vendía Geniol bajo receta archivada).

Hoy escribo –a mano limpia– estos recuerdos y verifico que a Ana y André nunca se los ve tomar gaseosas de ningún tipo ni tampoco aspirinas, por lo que deduzco que la epilepsia era genuina y lo otro también. Descubro además que el camino era diferente al que intentáramos ayer: ¡puñetera suerte la de André! Apenas bastaban unos pocos estertores y luego sacarse los zapatos.

Es tarde y desde el cuarto de mi hijo el de quince llega un rumor de extrañas convulsiones, supongo que serán de risa –está mirando TV–; si se prolongan hasta hacer sospechar alguna patología (Dios no lo quiera), ya sé qué remedio aconsejarle. ■

La propuesta de *A la izquierda del padre* es tan extrema que puede generar reacciones muy adversas, como la socarrona de Eduardo Rojas en estas mismas páginas.

Por el contrario, yo pienso que es una película que debe tomarse en serio. Por empezar, se trata de una verdadera sorpresa. Lejos del pintoresquismo for export, de ese medio tono agradable que parece ser la marca del cine industrial brasileño; lejos también del producto de origen televisivo, algo que viene a cuento a raíz del currículum del realizador debutante Luiz Fernando Carvalho, director de telenovelas para Rede Globo; lejos, en definitiva, de cualquier presunción previa, *A la izquierda del hijo* es un producto notablemente personal y arriesgado. Es verdad que algunos grandes nombres de resonancias rusas (desde Tarkovski hasta Sokurov pasando por Dostoievski) vienen a la mente a lo largo de sus tres horas. Pero esas “influencias”, llamémoslas, están notablemente procesadas generando una experiencia absolutamente novedosa y de una intensidad notable. *A la izquierda del padre* no se rinde ante ningún molde previo.

En primer lugar, más fuerte incluso que las imágenes retorcidas al estilo *Madre e hijo*, lo que llama la atención es la literalidad de los diálogos. No es una falla en el sentido de que el director buscó cierto naturalismo pero fracasó en su concreción, demostrando los orígenes literarios del proyecto (se trata de la adaptación de una novela del

brasileño de origen libanés Raduan Nassar). Por el contrario, Carvalho apuesta fuerte en contra del naturalismo, y la recompensa, si uno se entrega al sonido de las palabras y su cadencia literaria, es grande. Hay una apuesta fuerte desde las palabras para despegarse del realismo verbal, demostrando en el cambio que la voz humana es parte de la materia cinematográfica.

El segundo punto atractivo de la película está relacionado con la fuerte sensualidad de las imágenes (acompañadas por la música árabe de las fiestas familiares). No me refiero solamente a la sensualidad de la hermana, sino a la capacidad de transmitir en imágenes toda la experiencia sensitiva, particularmente la táctil, como el enterrar los pies en la tierra, o las manos en la masa al hacer el pan.

Toda esta furiosa batería sensorial que se despliega con una llamativa convicción durante casi tres horas está en perfecta consonancia con su tema: la rebelión de los hijos frente a los padres, la liberación de trabas, la renuncia a las tradiciones, el despertar de la sensualidad, el ahogo del amor paterno. De la misma manera en que el personaje principal desata una andanada parricida, arrastrando a su amada hermana en el intento, el propio director ha hecho tabla rasa con lo que está bien visto y previsto por sus antecesores cinematográficos. Se propuso una obra solemne, gigantesca, importante. Curiosamente, sobrevivió con creces a un intento tan audaz. ■

El estreno de *Montecristo* es el punto de partida para escribir también sobre la novela de Alejandro Dumas y, por el mismo precio, hacer una crítica de *La máquina del tiempo*, basada en el libro de H. G. Wells. Y hablar bien de todos.

El triunfo de la libertad

por SANTIAGO GARCIA



Edmundo Dantés recibe la educación del abad Faria y el viajero del tiempo corre por su vida

A Alejandro Dumas le hubiera bastado con escribir *Los tres mosqueteros* (1844) para pasar a la historia de la literatura. Pero no, escribió mucho más; de hecho *Los tres mosqueteros* terminaría siendo una trilogía completada con *Veinte años después* (1845) y *El vizconde Bragelonne* (1848) (cuya segunda parte es la famosísima *El hombre de la máscara de hierro*). Tan célebre como esos libros es, sin duda, *El conde de Montecristo* (1845). La historia de Edmundo Dantés es popularmente conocida desde hace más de cien años y su origen folletinesco influyó en muchos relatos de aventuras del siglo XIX y en todos los medios populares del siglo XX.

EL CONDE DE MONTECRISTO. *El conde de Montecristo* fue publicada poco tiempo después de ocurridos los acontecimientos que se narran en ella. Su estructura encaja dentro de lo que se denomina novela histórica de aventuras. No es secundario su valor político, y de hecho los bonapartistas y los antibonapartistas tienen mucho que ver en el destino de Dantés, pero a más de 150 años de su publicación, el aspecto político de la novela constituye sólo uno de los ingredientes de un libro que ha perdurado por muchos motivos. Edmundo Dantés es un joven marino que lo tiene todo y todo le es arrebatado por una traición que lo dejará recluido en soledad en el Castillo de If durante años. Allí obtendrá una educación (el azar lo conecta con otro prisionero, el

abad Faria) y descubrirá el secreto que lo hará millonario al escapar y lo convertirá en el conde de Montecristo. Esa fortuna la usará con un único objetivo: la venganza; no una venganza simple y directa (en la película hay un gran chiste al respecto), sino el entramado más extraordinario, complejo y perfecto que alguien pueda imaginar. Pero lo que pocos saben es que al mismo tiempo que el conde busca la destrucción de sus enemigos, busca también la felicidad de sus amigos. Algunos de los mejores pasajes del libro son aquellos donde, con la siempre compleja estructura con la que se maneja Montecristo, obsequia a sus viejos amigos las más sorprendentes salvaciones y ayudas. Pocos libros son más emocionantes en ese sentido, sobre todo cuando el deseo de hacer el bien a una familia entra en conflicto con el deseo de hacer el mal a otra. En las adaptaciones cinematográficas suelen quedar afuera muchos personajes de la novela, en especial los que pertenecen a la segunda generación, como Valentina, hija de Villefort, y la joven amazona Eugenia, hija de Danglars. Alberto, hijo de Fernando Mondego, también es un personaje que suele perderse en el camino, pero aquí, gracias a una idea sorprendente, tiene un peso distinto en la historia. En esta versión hay muchas cosas inventadas, y aunque la perfección de la novela no pueda, por razones prácticas, trasladarse intacta a otro medio, todas las nuevas ideas son realmente interesantes.

En el libro *The Romance of Adventure: The Genre of Historical Adventure Movies*, Brian Taves explica las diferencias entre el cine de aventuras y los otros géneros que incluyen la aventura como un ingrediente. De muchos ejemplos elige *Robin Hood* y *El conde de Montecristo* como dos exponentes de la aventura pura. Ambos personajes interesaron al director Kevin Reynolds y en ambos casos demostró la comprensión del género. El personaje más alterado con respecto a la novela original es Fernando Mondego, quien se casa con Mercedes luego de que ella cree que Edmundo ha muerto. Pero la concepción de ese personaje resulta acertada para el cine, y en la última escena tiene una reivindicación brillante. Cuando decide volver para matar o morir en duelo con Dantés, Mondego se inscribe en la tradición más perfecta del villano que, como es común en el género cinematográfico (no en el literario), tiene un origen de clase alta. Recomendando leer el libro y disfrutar de las disparatadas variantes que introduce esta adaptación. La reacción más natural será enojarse, pero yo sugiero ser comprensivos y disfrutar de la lectura que hace Kevin Reynolds de uno de los mejores libros de todos los tiempos.

LA MAQUINA DEL TIEMPO. *La máquina del tiempo* (Estados Unidos, 2002, dirigida por Simon Wells) es una versión libre de la novela de H. G. Wells. El cine adaptó cuatro relatos del autor: el ya mencionado, más *El hombre invisible*, *La isla del Dr. Moreau* y *La guerra de los mundos*. Esta nueva versión dirigida por el bisnieto de Wells (disparatada idea de marketing) respeta muy poco el original; sólo quedan la máquina, el amigo que relata la historia, una mujer en el futuro y, por supuesto, los morlocks y los elois. Pero la sencillez estructural del libro (no así su contenido), expresada por la ausencia de villanos y de motivaciones personales o justificaciones para crear la máquina, aquí se vuelve más estándar. No obstante, de esa destrucción surge algo nuevo: un film de aventuras pequeño, directo y muy divertido, que bien podría llamarse *Una posible variante de la máquina del tiempo*. (Raro es que lo dirija un familiar, pero eso poco importa.) El lugar privilegiado que ocupa la muerte se contradice con el texto del escritor y también con la falta de solemnidad con que Wells abordaba ese tema. El mismo decía que la muerte les preocupaba más a los jóvenes. Por eso la película, destinada quizás a un público joven, posee ese aditamento. Sin llegar nunca a la muy fiel y muy bella versión de 1960 dirigida por George Pal, el film logra algunos momentos de belleza aunque el centro sea siempre la aventura.

CADA CUAL A SU MEDIO. Estas dos adaptaciones de clásicos ya conocidos por el cine tienen en común la falta de temor a cambiarlo todo. Esto ya ha ocurrido en otros casos, lo importante es que esta vez se construye algo en su lugar. Algo que sólo pertenece al cine y que las novelas no tenían. Son adaptaciones *antiquité* en las que los realizadores se arriesgan al desastre, buscan hacer otra cosa a partir una obra literaria, saben que no están escribiendo una novela sino haciendo una película. Es cierto que *Montecristo* es más rigurosa, más intensa y tiene mucha más coherencia, pero *La máquina del tiempo* no comete otro pecado que el de partir de un lugar famoso para convertirse en algo distinto. Como inspector de relatos decimonónicos de aventuras, ciencia ficción y otros géneros populares, debo decir que me gustan los dos libros, me gustan las dos películas y que espero que cada nueva adaptación de estos u otros libros tengan siempre la libertad de crear algo nuevo. No todas serán buenas, algunas confundirán a espectadores de muchas generaciones y otras serán brillantes. Pero, a priori, la falta de respeto en las adaptaciones no es un defecto; al contrario, es una expresión de libertad. ■

MONTECRISTO

The Count of Monte Cristo

ESTADOS UNIDOS

2002, 131'

DIRECCION Kevin Reynolds
PRODUCCION Jonathan Glickman, Gary Barber, Roger Birnbaum
GUIÓN Jay Wolpert, basado en *El conde de Montecristo* de Alejandro Dumas
FOTOGRAFIA Tim Wooster, Andrew Dunn
MUSICA Ed Shearmur
MONTAJE Stephen Semel, Christopher Womack
DIRECCION ARTISTICA Mark Geraghty
INTERPRETES Jim Caviezel, Guy Pearce, Dagnara Dominczyk, Richard Harris, Luis Guzmán, Michael Wincott, Albie Woodington, James Frain, Henry Cavill, Alex Norton.

Tiempo de revancha

Kevin Reynolds vuelve a destacarse en una gran producción que lo conecta directamente con sus dos films más famosos: *Waterworld* y *Robin Hood, príncipe de los ladrones*. Pero *Montecristo* es la película de aventuras más clásica que ha filmado. Ser clásico en el cine de hoy es una forma de resultar novedoso y esta película lo demuestra. En sus anteriores films de aventuras, de los cuales el más fallido es *Rapa Nui*, se advertía cierto temor a un exceso de clasicismo que les quitaba algo de encanto. Acá la propia historia en la que se basa parece indicar el camino a seguir y, a juzgar por el resultado, demuestra que el camino era el correcto. Clásica es la puesta en escena de Reynolds y sus decisiones estéticas son inobjetables. Sabe que no puede adaptar la novela página por página, y se sirve de un lenguaje veloz y un uso impecable de la elipsis para contar la historia de forma fluida. Con tiempo suficiente para dar lugar a la emoción y la aventura y evitando vicios y perezas de muchos films actuales. Tanto es así que uno quisiera tener una hora más de película. Además, esa narración ágil y concentrada que emparenta al film directamente con el cine clásico se ve fortalecida por el excelente trabajo de los actores. Jim Caviezel es el mejor *Montecristo* que ha ofrecido el cine. Es un joven de mirada iluminada y ambiciones nobles, en la primera parte, y un oscuro personaje de mirada fría y gestos mínimos, en la segunda. El actor tiene el talento y el estilo sobrio de los grandes intérpretes del cine clásico. Dagma-

ra Dominczyk encarna con contenida intensidad a Mercedes, la amada de Dantés, y logra hacernos sentir todo el sufrimiento de su personaje. La pareja protagónica es una de las claves del triunfo del clasicismo. Pero el acierto final del film reside en su comprensión de la adaptación cinematográfica. El error de adaptar literalmente un libro como el de Dumas es que la historia se vuelve inevitablemente caótica pues la película no puede durar lo que requeriría una traslación fiel y completa. Entonces el film toma la mejor decisión: funciona por analogía. La riqueza de *Montecristo* se muestra en una escena inventada y genial, un resumen perfecto de lo expresado en el libro a lo largo de muchos capítulos. La bondad del conde (olvidada siempre en todas las versiones) se percibe en sus acciones generosas y justas. Los cambios introducidos logran centralizar las acciones y hasta el *comic relief* es medido, exacto y funcional. Líneas de diálogos puramente cinematográficas reemplazan a las expresiones que se utilizan en el libro. Los conflictos se ajustan en muchos aspectos a la época actual. Esto quizá permita que en el futuro la película se vea no sólo como una gran adaptación, sino también como un retrato de la época en la que fue realizada. Aunque la figura del director desaparece en una puesta de escena invisible, no hay duda de que este *Montecristo* posee personalidad y estilo. Es funcional de punta a punta, y todo está al servicio de una empresa noble: contar una gran historia. ■

El día que apagaron la luz

Los mundos que crea el cine han puesto a Sandra Gugliotta en un estado de efervescencia y gratitud que poco y nada tiene que ver con eso que pasa en Argentina ahora mismo, con eso que, además, dice su película que pasa en Argentina ahora mismo. *Un día de suerte* es un film que hace un par de años dejó registrado un momento del país que, por árido y por interminable, le da a la película una actualidad extraordinaria, anticipatoria casi. Ella tiende a decir que no era necesario ser vidente para haber escrito y filmado, hace dos, tres años, una historia protagonizada por jóvenes de una Buenos Aires crispada, sin esperanzas, con las calles llenas de gente protestando y con la idea fija de salir de acá en avión. En 2002 Gugliotta pasó por el Festival de Berlín, por el de Toulouse y por el de Buenos Aires, once días estos últimos en los que anudó invitaciones para otros festivales y en los que se encontró con productores interesados en un nuevo guión; once días en los que se galvanizó de una efervescencia y de una gratitud que todavía le duran. "Yo creo que de los programadores que había en el festival de Buenos Aires se interesaron casi todos en la película -dice-. Esa es una de las cosas que me alegran mucho de haber estado en el festival. Además, la reunión que se organizó con productores europeos, aunque un poco caótica, fue fantástica: me parece genial que vengan tipos de afuera, productores, a buscar proyectos. Si vos estás yendo a festivales a laburar, el hecho de poder hacer ese mismo laburo en el barrio del Abasto, cerca de tu casa, me parece buenísimo."

¿Cómo está tu relación con la película ahora que ya se mostró acá, que se está por estrenar, que no es más "la película argentina que ganó un premio en Berlín"?

La verdad es que cuando se mostró acá en el festival, en ese primer día con el público, la pasé muy mal.

¿Por qué?

Porque tengo mucho miedo. Soy una persona con sentimientos casi fóbicos, aunque no en la vida cotidiana. Pero es-

Su película *Un día de suerte* sorprende por llevar a la pantalla una Buenos Aires parecida a la de hace dos meses pero filmada hace casi dos años. La directora sostiene que le hubiese gustado mucho poder decir: "Esta película envejeció". **por MARCELO PANOZZO**

trenar me daba mucho miedo. Es más, pensé en no ir. El lunes 13 es el preestreno para mis amigos y conocidos y también fantaseé con no ir. Hasta que me dije: no, no puede ser que no vaya a saludar a mis amigos. Tengo que luchar con ese pánico, con ese miedo. Una vez que pasó, me sentí más fuerte, y cada persona que me dice que le gustó me hace sentir un poquito mejor. Pero lo que de verdad me tiene contenta, independientemente de lo que me pase con mis fobias, es poder estrenar. Me parece algo increíble. Es culminar sanamente lo que empezamos. Me parece lo más y me parece que es mucho en este país. Acá todo es mucho, demasiado.

Me acuerdo que cuando volviste de Berlín no veías que hubiese condiciones para estrenar...

Es que no las hay. Pero además en aquel momento estaba todo más desarmado y en el camino fueron apareciendo cosas. Estamos trabajando todos en un perpetuo día a día, en un vértigo; me parece que no hay posibilidad de proyectar. Este trabajo es diario y esforzado, hecho por muy poca gente y durante muchas horas por día, y se lleva adelante en medio de ese cóctel de vértigo-emoción-angustia de no saber qué va a pasar la semana que viene.

Vos decías recién que condiciones no hay, cosa que es verdad, pero a la vez la película reclama un estreno urgente, ¿o no?

Eso pensamos hace dos años (*se ríe*). Es como una desgracia. El otro día fui a la Secretaría de Cultura y me atendieron en medio de un corte de luz. Y un par de días antes se había cortado la luz en toda la zona del INCAA. En la película los cortes de luz son un tema central, y la



Directora Sandra Gugliotta (arriba) y protagonista viajera Valentina Bassi

UN DIA DE SUERTE

ARGENTINA
2002, 94'

DIRECCION Sandra Gugliotta
 PRODUCCION Marcelo Schapces
 GUION Sandra Gugliotta, con Marcelo Schapces y Julio Cardoso
 FOTOGRAFIA Alberto Ianuzzi
 MUSICA Diego Frenkel y Sebastián Schachtel
 MONTAJE Alejo Flah
 DIRECCION DE ARTE Fabiana Piotti
 INTERPRETES Valentina Bassi, Fernán Mirás, Dario Vittori, Damián De Santo, Lola Berthet.

gente me dice que piensa en la película cada vez que escucha noticias sobre las tarifas de la luz, porque la empresa amenaza con que no va a haber luz, y seguramente van a llegar los problemas con la luz este invierno. Y no sé qué pasa, pero estamos todo el tiempo nadando en unos temas que son los mismos pero que se van agravando.

Hubiese sido agradable que la película se quedara vieja...

Sí, hubiese sido mejor para todos, en nuestra vida personal, poder decir "esta película envejeció", y no "cada vez está más nueva".

¿Cómo nació esta historia, con cortes de luz y protagonistas que se quieren ir de Argentina?

Empezó, en efecto, como la historia de alguien que se quiere ir, de la chica que se quiere ir, y mi sueño era llegar a contar qué pasa cuando llega. En una de las primeras versiones ella terminaba en Roma trabajando de camarera, como la mayoría de las personas que se van afuera. Yo viví en Madrid y no trabajé de camarera porque era muy torpe, pero mis amigas laburaban de eso.

¿Empezaste a escribir cuando ya habías vuelto?

Después. Eso fue hace unos cuatro años. Pero la fui cambiando mucho. Se fue alargando. Después usé lo del corte de luz para introducir algunas cosas sociales que no sabía bien de qué manera encuadrar, cómo enmarcarlas. Y además me divertía que hubiera un evento social en la película. No quiero decir que esto es bueno ni que es malo, pero me parece que es algo que mucho no hacemos, pensar en nuestros propios eventos. Después el personaje de Valentina Bassi empezó a tener una identidad cada vez más clara, con su barrio, con sus amigos, con sus raíces italianas. Y al final seguí la "línea italiana", definiendo

una cosa cada vez más cercana a la identidad: la clase social, el tipo de trabajos que hace, la cultura, la memoria, los orígenes.

¿Rodaste las partes de la gente en la calle durante el corte?

No, no, nada es documental. Está reproducido. Hay una confusión con eso. La película no tiene nada de documental. Lo hicimos con mucha gente en la calle y con una directora de extras. Cuando fue aquel gran corte de luz, en febrero del 99, me parecía increíble lo que pasaba. Ese es el barrio de mis viejos, y circulaba mucho por ahí. Como imagen era muy fuerte, esa imagen de la calle a oscuras, las fogatas, la gente y los helicópteros... Y el sonido era fuerte también: en la oscuridad se escuchaban el sonido de las cacerolas, el sonido de los helicópteros, el sonido del fuego, las sirenas de policía. Era... caos. Y nunca pude salir con una cámara en esos días. Después de que pasó, empecé a investigar, a ir al barrio y hablar con la gente, y a ver cómo se habían organizado. Me parecían muy interesantes esas formas de organización barrial que habían aparecido, esa voluntad de volver a hablar unos con otros. Esas estructuras barriales de toda la vida (clubes, sociedades de fomento) volvían a funcionar como lugares de encuentro y de discusión. Para mí eso había sido muy interesante. Pero a la hora de filmar, se hizo reproduciendo lo que había en los videos de la tele y sacando cosas de la investigación que yo había hecho. Era un riesgo terrible, no teníamos un mango y nos cercaba la posibilidad del ridículo: si llegaba a salir mal iba a ser un disparate. Si faltaba alguna dificultad para sumarle al hecho de hacer una película en Argentina y en Italia y con poquísima plata, apareció la decisión de hacer tomas con multitudes en las calles. No faltaba nada. **A**

La película de Gugliotta, inicialmente declamatoria y un poco torpe, avanza incontinentemente a través de sus propios defectos. El motor de esa marcha tiene que ver con una cierta frescura y verdad que aflora en los personajes y en las situaciones. Al referirme a su valor de verdad no apunto a las imágenes casi premonitorias de gente en la calle enarbolando cacerolas como medio de protesta ante una injusticia insostenible, ni a la documentación del exilio cada vez más frecuente por parte de nuestra juventud. Haber tomado estas dos cuestiones como materia cinematográfica hace un par de años es sin duda un mérito. Pero si *Un día de suerte* se quedara en un prenociario del 2002, su gracia sería efímera. Lo potente de la película reside en los tiempos muertos de esos cuatro amigos jóvenes que sobreviven en una Argentina moribunda, en el deseo italiano casi abstracto de Elsa (Valentina Bassi), que tiene que ponerle nombre de varón a un afán migratorio incontinente, en la ansiedad hiperquinética del buscavidas que tanto puede vender drogas como reducir electrodomésticos; en fin, en el deambular sin rumbo de los jóvenes que pueden ir de la Patagonia a Sicilia buscando algo sólido, algo que no corra peligro de desaparecer de un momento a otro como la energía eléctrica de Edesur. Ese avance de la película desde la impostación a la verdad se puede visualizar a través de la actuación de Valentina Bassi. El comienzo la presenta como una chica que reparte volantes en la calle a punto de reventar: su actuación crispada está varios grados de artificio por encima del naturalismo que pretende la cámara, que la sigue por la calle con alguna pretensión documental. Pero poco a poco, la chica se acomoda y su rostro límpido, confundido y sin esperanzas, va ganando terreno a la sobreactuación. Como aquel simpático minidealer mencionado anteriormente, su amiga Laura (Lola Berthet) aporta espontaneidad. Y ni qué hablar del mejor actor que ha dado la televisión de los últimos años, Damián De Santo, cuyo paréntesis imitando al Papa es uno de los momentos más felices de una película feliz y triste a la vez. **Gustavo Noriega**

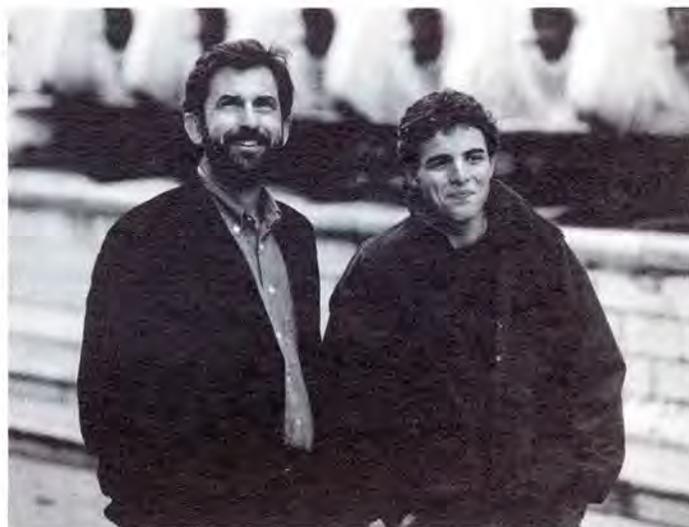
LA HABITACION DEL HIJO

La stanza del figlio

ITALIA

2001, 95'

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



Ragazzo fortunato

por JAVIER PORTA FOUZ

Luego de la polémica que generó en *EA 116*, se estrenó *La habitación del hijo*. Este texto de un morettiano ubica la película en la filmografía previa del director sin renunciar, en absoluto, a la polémica.

I. Es falso que *La habitación del hijo* sea una absoluta novedad o un punto de inflexión extraño en el cine de Nanni Moretti. Ya en *Basta de sermones* (1985) había trabajado sobre el dolor del desmembramiento familiar y la muerte (de la madre, en ese caso). Giulio, el cura interpretado por Moretti en esa película, no era exactamente igual a ese personaje que los que circunscriben al flaco italiano a sus diarios personales –*Caro diario* (1994) y *Aprile* (1998)– esperaban ver en *La habitación del hijo*. Por un lado, Giulio era un fanático del calzado –obsesión que se manifiesta en casi todas las películas de Moretti y también en *La habitación del hijo*– pero, por el otro, era un ser propenso a enojarse con facilidad, característica que desaparece casi totalmente en este nuevo film. Pero el bajar las furias y los enojos ya estaba en *Aprile*, en el deambular de Nanni al lado del agua luego de nacer su hijo; cuando bailaba, grabador y nene en manos, *Ragazzo fortunato* de Jovanotti, en un momento luminoso y feliz; y en el final. *La habitación del hijo* continúa y problematiza ese camino de la felicidad posible de *Aprile*, la celebración de la vida y del deporte de *Basta de sermones* y *Palombella rossa* (1989), y elimina las referencias políticas y baja la in-

tensidad de los picos emocionales con un cine austero y prolijo, como en *Basta de sermones*. Una aclaración: para encontrar la a veces mentada “desprolijidad” del estilo de Moretti hay que remontarse hasta *Io sono un autarchico* (1976) y *Ecce Bombo* (1978). Ya en *Sogni di oro* (1981) la estética morettiana se volvía más estable y cuidada, y siguió así. Por su parte, la narración errática y digresiva continúa en *La habitación del hijo*, con fragmentos antes que con una organización lineal del relato (las situaciones de la película son pequeñas viñetas antes que una concatenación unidireccional de eventos).

II. También es falso hablar, para defender a Moretti, de la madurez cinematográfica de *La habitación del hijo*. La muletilla de la madurez es uno de esos atajos destinados a ejercer una actitud paternalista sobre todos aquellos que todavía no habrían llegado a ese momento tan valorado. ¿Qué es esa madurez de la que a veces habla la crítica cinematográfica? ¿Ese estado en el que uno no tiene idea de lo que sucede en el presente, porque se dedica a adorar y a dorar un pasado que siempre fue mejor, y que coincide con su propia juventud? ¿O un cine chato, impersonal y “serio”? Paso,

y Moretti pasa también. Nanni no hizo una película “madura”, como *Jackie Brown* tampoco era la “madurez” de Tarantino. *La habitación del hijo* es, en todo caso, tan adolescente y joven como toda su obra. Esto significa que Nanni se sigue preguntando por las pérdidas terribles y los momentos de felicidad (cantar en un auto), cómo se sienten –en extremo– en el presente, y cómo pueden mostrarse de forma austera y contenida, con la cámara casi siempre en el trípode y con un irrenunciable punto de vista normal que huye de los picados y los contrapicados (las respuestas a la interrogación por la escritura cinematográfica de la que se ocupaba literalmente en *Aprile*). La interrogación desesperada –que alguien no grite no significa que no esté desgarrándose por dentro– por la muerte, y la hermosa lucha cotidiana por la racionalidad cuando todo indica otra cosa, son componentes adolescentes y jóvenes, inscriptos en una mirada todavía maravillada por el mar, una mirada nunca cansada, siempre dispuesta a mirarse a sí misma. En el ego de Moretti se dan cita la alegría de quererse a sí mismo, de querer ganar en política y en todos los juegos, de querer tener a su lado a todos los que lo quieren, y de hacer buenas películas. Giovanni, el personaje de *La habitación del hijo*, y Giovanni “Nanni” Moretti siguen peleando con el mundo, convencidos también de que la vida es bella aunque casi todo el tiempo duela terriblemente. No hay contradicción sino complejidad. No hay “madurez” sino preguntas constantes en una playa. ■

HEDWIG AND THE ANGRY INCH

ESTADOS UNIDOS
2001, 95'

DIRECCION John Cameron Mitchell
PRODUCCION Pamela Koffler, Katie Roumel, Christine Vachon
GUIÓN John Cameron Mitchell y Stephen Trask
MUSICA Stephen Trask
MONTAJE Andrew Marcus
FOTOGRAFIA Frank G. DeMarco
DIRECCION ARTISTICA Nancey Pankiw
INTERPRETES John Cameron Mitchell, Michael Pitt, Miriam Shor, Stephen Trask, Rob Campbell, Michael Aranov.



¿Cómo puede ser que no quieras amarme?

por MARCELO PANOZZO

Una de las canciones interpretadas en la película *Hedwig and the Angry Inch* se llama *Origin of Love*. La canción cuenta el origen del amor de la siguiente manera: en el comienzo de los tiempos las personas tenían dos pares de brazos y dos de piernas y también dos caras en una misma, enorme cabeza. Existían tres sexos: en uno, los dos cuerpos de esa misma persona eran (o lucían como) hombres; en el otro, como mujeres; mientras que el tercero era como "un tenedor superpuesto sobre una cuchara", parte hijo y parte hija. La canción dice que los dioses se asustaron de tanta fuerza, y fue Zeus el que, usando rayos como tijeras, dividió a las personas en dos. "Puedo jurar por tu expresión / que el dolor en tu alma / es como el dolor en la mía. / Un dolor que abre una línea recta, / a través del corazón, / a la que llamamos amor", dice el tema, ubicando el origen del amor en el recorrido de esas dos partes separadas que no pueden sino buscarse.

Hedwig and the Angry Inch es una obra de teatro off-Broadway que llegó al cine adaptada, dirigida e interpretada por John Cameron Mitchell, autor del texto original y dueño indiscutido del papel de Hedwig. ¿Quién es Hedwig? Es cantante de rock, usa pelucas rubias, se viste como mujer y toca con su banda en una cadena de locales de comida de EE.UU. muy tipo Rodizio. Hedwig nació Hansel en Berlín, el mismo día que se levantó el Muro, hijo de una mujer alemana y de un soldado norteamericano. Creció en Alemania del Este, escuchando glam rock por las emisoras de radio del ejército de Estados

Unidos, y dejó de ser Hansel para convertirse en Hedwig cuando un oficial yanqui le ofreció casamiento, su madre le legó su nombre y un médico le practicó una operación de cambio de sexo que salió mal. Hansel/Hedwig perdió cinco de las seis pulgadas de su pene, y ahí abajo quedó la "pulgada furiosa", justo en el lugar en el que "mi pija solía estar y en el que mi vagina nunca estuvo".

Esta es la base de la película, a la que puede sumarse una subtrama protagonizada por una megaestrella de rock, un chico llamado Tommy Gnosis que saltó a la fama cantando las canciones que compuso junto a Hedwig durante un breve período de romance y revelaciones. Hedwig realiza su *Tour Rodizio* tocando en las mismas ciudades que Gnosis visita con su gira de shows en estadios, y lleva adelante un juicio para conseguir que la estrella le pague derechos de autor.

De algún modo, entonces, esta podría ser una película partida en dos: por un lado, la historia de un hombre/mujer en busca de su identidad; por el otro, una fábula que desafía los naufragios previos producidos en el arriesgado cruce de los géneros cine y rock. Pero la operación (divina) que lleva adelante John Cameron Mitchell como guionista, intérprete y director consiste en volver a poner juntas a esas dos partes largamente separadas.

Hedwig and the Angry Inch es una película que, entre su *multilayer* de texturas (que llega a incluir preciosas secuencias animadas a cargo de Emily Hubley, hija de los legendarios animadores experimentales John y

Faith Hubley), deja un lugar central e inmaculado para la herencia del glam rock y su voluntad de borrar la división entre los sexos y volver a dibujarla (a delinearla, mejor) en el lugar menos pensado. Si hubo un tiempo en el que la música popular ofreció la posibilidad de buscar, diseñar y mostrar al mundo una axiomática identidad, proceso que podía llevarse adelante a través del más sofisticado grado de artificio, fue a comienzos de la década del 70. Y por eso T. Rex, David Bowie, Lou Reed o los New York Dolls son visitados con nostalgia y con esperanza por Mitchell/Hedwig como señales en el camino hacia la otra mitad.

Cada cambio en el humor de Hedwig, cada nueva revelación en la historia, cada pérdida y cada hallazgo tienen en la película un tema original (de los compuestos por el propio Mitchell y por Stephen Trask) que no sólo hace su aparición con alta gracia, empujando el relato hacia la singularidad y la frescura, sino que además conmueve e inquieta más que cualquier canción rock de los últimos años. Pero para finalizar hay que aclarar que tanta maravilla de imagen y sonido llegó sólo a dos salas porteñas y en video, en una maniobra de mutilación que hasta parece un mal chiste. Si se toma la decisión de lanzar un film como este con dos copias en beta, no es posible que una de ellas caiga en un cine como el Lorca, un lugar donde la calidad de proyección es directamente abyecta. Ni Hedwig ni (mucho menos) su pulgada rabiosa se merecen algo así. ■

EL REY ESCORPION

The Scorpion King

ESTADOS UNIDOS, 2002, DIRIGIDA POR Chuck Russell, CON The Rock, Steven Brand, Kelly Hu, Michael Clarke Duncan.



Supuesta precuela de *La momia* y *La momia regresa*. Película grandota pero chiquita, que combina el peplum con los films de *Conan, el bárbaro* y algunos elementos más clásicos en la estructura narrativa. Buenas ideas y una historia muy simple hacen de este film una rareza simpática que merece ser tratada con respeto. Gran parte de los participantes del film son luchadores profesionales y hasta se escuchan algunos acordes de la música que The Rock usa cuando sale a luchar al cuadrilátero. **Santiago García**

PAN Y ROSAS

Bread and Roses

REINO UNIDO-FRANCIA-ALEMANIA, 2000, DIRIGIDA POR Ken Loach, CON Pilar Padilla, Adrien Brody, Elpidia Carrillo.

Hay un par de momentos intensos en *Pan y rosas*, y se deben a las magnéticas actuaciones de Adrien Brody y Elpidia Carrillo. El resto es cine de Ken Loach, que se vuelve cada vez más reiterativo en su chatura, exhibiéndose como una manera de aproximarse a la realidad totalmente inconsciente de lo que sucede en la realidad del cine. El comienzo de *Pan y rosas* hace recordar, por oposición, lo buena que es *La promesa* de los hermanos Dardenne. Luego la cosa se centra en la lucha de los trabajadores de limpieza contra la empresa que

los contrata y el edificio en donde laburan. La torpeza de Loach para pontificar sobre el mundo (ya exhibida sin matices en otros films) hace que muchas veces su postura ideológica se vuelva un absurdo. Y sus concepciones al mercado hacen que se vuelva un director absolutamente irresponsable, como en el momento en el que una trabajadora le roba a otro. Cada uno puede filmar lo que quiera, pero ese momento, que es de fuerte conflicto y fuerte dolor, es coronado por Loach con un chiste en el que se ríe del trabajador robado. Un verdadero asco. **Javier Porta Fouz**

TODAS LAS AZAFATAS VAN AL CIELO

ARGENTINA, 2001, DIRIGIDA POR Daniel Burman, CON Alfredo Casero, Ingrid Rubio, Emilio Dissi.

El cielo puede seguir esperando. El vuelo de Burman es ambicioso pero no logra despegar. Empeñado en agradar a todo el mundo, construye una historia tan liviana y carente de compromiso con cada una de sus líneas narrativas que se precipita desde la altura que pretendió lograr. Su modelo, mal asimilado, parece ser el de la comedia americana de los 80 pero sus resultados lo acercan peligrosamente al subielismo. La peor caída es la de Casero, imposible protagonista, cuyo humor solitario y dadaísta parecía brotar del inconsciente más oscuro de la Argentina canalla de los 90. Su coqueteo con la autodestrucción lo ha llevado a esta versión pasteurizada y televisiva de sí mismo. Una lástima. **Eduardo Rojas**

TITUS

ESTADOS UNIDOS-ITALIA, 1999, DIRIGIDA POR Julie Taymor, CON Anthony Hopkins, Jessica Lange, Alan Cumming, Harry J. Lennix, Jonathan Rhys-Meyers.

Basta de Shakespeare. Basta de decir que Shakespeare es cada vez más actual. Basta de estas películas en cuyas críticas parece obligatorio escribir bardo + puesta. La Taymor, que hizo *El rey león* (un Disney shakespeareano) en Broadway, hace una mezcla del Greena-

way de *La tempestad* con la horripilancia grandota de esos musicales teatrales. Llena la pantalla de anacronismos (¡uh, qué osadía!) como micrófonos y autos, acumula elementos estéticos del fascismo pero no toca las situaciones originales, aunque una y otra vez se revelen como insostenibles (pero ya saben... este tipo inglés es cada vez más actual y funciona siempre). Los actores están en un registro que altera los nervios, en especial Alan Cumming y Jonathan Rhys-Meyers, quien luego de *Velvet Goldmine* se ha vuelto intolerable, y Anthony Hopkins es el único que entendió que hacer Shakespeare en el cine no es un campeonato de vedettismo. Si uno aguanta las dos horas cuarenta, podrá ver un plano final que es la cumbre de la fealdad y la pelotudez cinematográfica. **JPF**

KATE & LEOPOLD

ESTADOS UNIDOS, 2001, DIRIGIDA POR James Mangold, CON Meg Ryan, Hugh Jackman, Liev Schreiber.



Mientras Meg Ryan tiene un pasado en la comedia romántica, el clinteastwoodiano Hugh Jackman tiene futuro como una buena promesa australiana, apto para trabajar en vertientes no payasescas del género. Mangold dirige estas dos horas sobre el enamoramiento de hombre de 1876 y chica de 2001 con un nivel de gracia aceptable pero no suficiente. La cuestión temporal se desaprovecha bastante y lo mismo hubiera sido presentar un personaje caballeroso. **JPF**

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

Videoteca no convencional desde 1986

PICCADILLY
CINERAMA
VIDEOS-DVD

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

Novedades
Ultraviolencia
Europeas
Argentinas
Nouvelle Vague
Por
Orientales
Musicales
Picarescas
Expresionismo
Trash
Incorrectas

DE UNO A DIEZ

LOS ESTRENOS DEL MES SEGUN LOS CRITICOS

	MARCELO PANOZZO EL AMANTE	JORGE BELAUNZARAN 3 PUNTOS	MARIA NUÑEZ SIN CORTES	MARTIN PEREZ PAGINA 12	GUSTAVO J. CASTAGNA EL AMANTE	DIEGO LERER CLARIN	PABLO SCHOLZ CLARIN	MOIRA SOTO FM LA ISLA	SANTIAGO GARCIA EL AMANTE	GUSTAVO NORIEGA EL AMANTE	
HERMANO	10	9	8	6	7	8	7	10	10		8,3
ITALIANO PARA PRINCIPIANTES			9		7	6	8	7			7,4
DESPERTANDO A LA VIDA	8	7		8	5	8	7		8	8	7,4
INTIMIDAD	7	8	10	7	5	8	6				7,3
A LA IZQUIERDA DEL PADRE	6		7				8			8	7,3
EL PRECIO DEL SILENCIO		7		8	6	7	6	8		7	7,0
STORYTELLING		8		7	4	8	8				7,0
LA HABITACION DEL HIJO	6	6	8		4	9	9	8		5	6,9
PAN Y ROSAS		8	7				6	5			6,5
TITUS	5						7				6,0
ATANDO CABOS		4	9			4	6				5,8
MONTECRISTO		5	5				4		9		5,8
LA MAQUINA DEL TIEMPO				5			4		8		5,7
EN DEFENSA DEL HONOR		7					4				5,5
EL REY ESCORPION			5				4		6		5,0
KATE & LEOPOLD			6				5	3			4,7
VIDAS PRIVADAS		4	3	6		3	3	7		3	4,1

¡SI!

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

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

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

TIPO DE SUSCRIPCION

- ARGENTINA: \$ 70
- MERCOSUR: US\$ 55
- RESTO DE AMERICA: US\$ 75
- RESTO DEL MUNDO: US\$ 95

REGALO

- LIBRO MARTIN SCORSESE
- LIBRO WIM WENDERS

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

APELLIDO Y NOMBRE

CALLE

NUMERO

PISO

DPTO.

COD. POSTAL

TELEFONO

CALLE LATERAL 1

CALLE LATERAL 2

LOCALIDAD

PROVINCIA

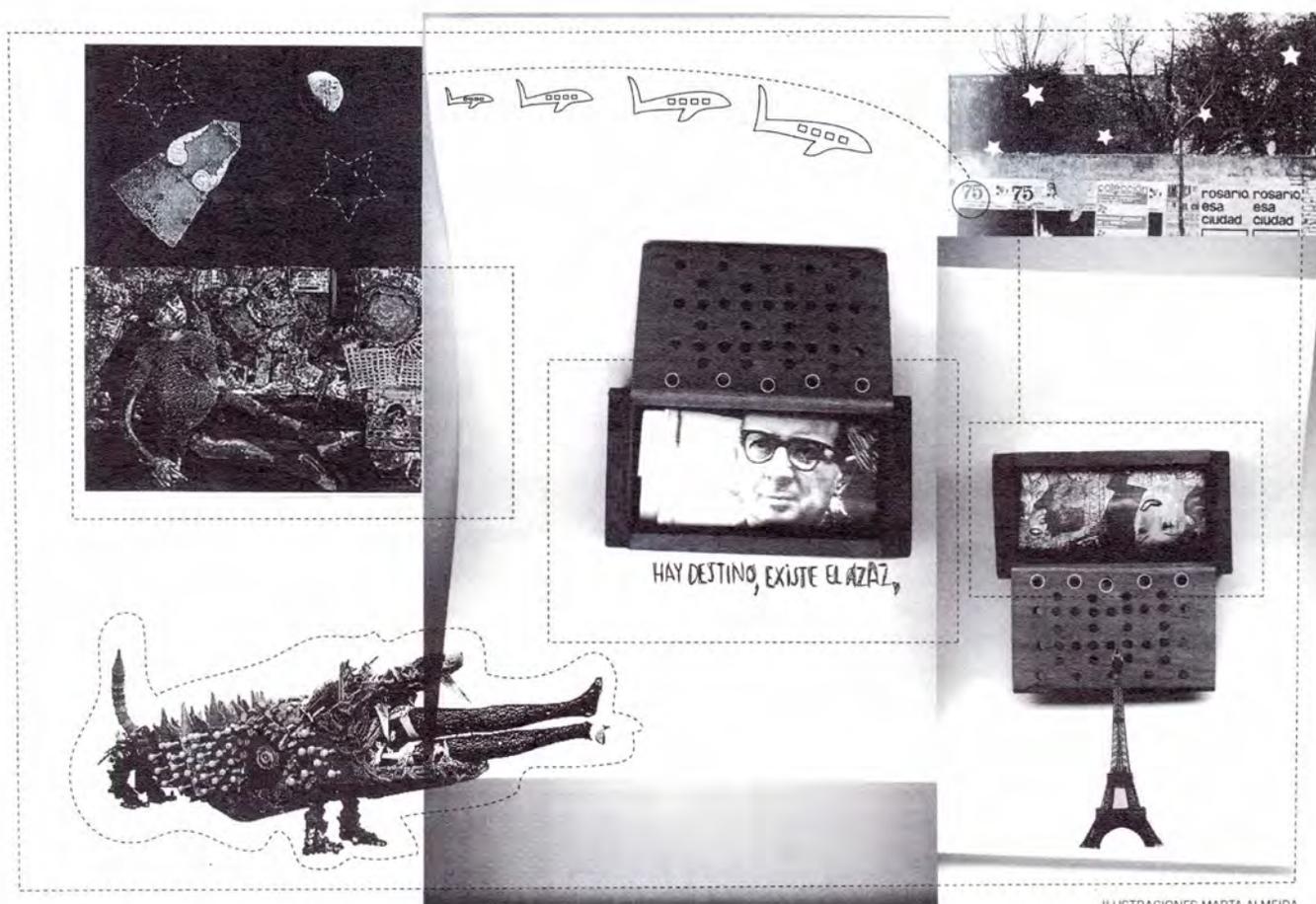
PAIS

Esta nota fue pedida con insistencia por la dirección del Centro Cultural Recoleta, con motivo de una próxima muestra de la obra del pintor. Una vez entregada, fue unánimemente rechazada por la dirección, los curadores, expertos y familiares.

por **TOMAS ABRAHAM**

EL **AMANTV**

El prudente Berni



ILUSTRACIONES MARTA ALMEIDA

Berni ha encarado de modo preciso lo que significa ser un artista en Argentina. Lo ha hecho sin pelos en la lengua. Con muchos menos pelos que los que aparecen en su pintura. El arte pictórico siempre es ornamental, pero la escritura, al menos en Berni, no quiere decir más que lo que dice. No hace más que lo que aconseja: hablar de pintura de un modo simple. Berni insiste en sus escritos en que el hecho de ser pintor, o artista, en Argentina, inclina casi por inercia a querer ser reconocido por los centros culturales del primer mundo. La felicidad del artista argentino no está colmada sin un aplauso extranjero, sin el brillo de la otra luz, la verdaderamente importante, la de las galerías de ultramar, la de los museos prestigiosos de Europa y Estados Unidos. No se puede decir que Berni no haya conseguido algo de ese fulgor. Obtuvo el premio de grabado de la Bienal de Venecia. Desde entonces consiguió fama internacional. Pero esta excepción no hace más que confirmar la regla. No fue fácil obtener tal distinción. Hacer lobby no es una tarea sólo vigente desde que se puso de moda la palabra, es una labor conocida hace tiempo. Tampoco fue una decisión sencilla ser enviado a Venecia junto con otros pintores más jóvenes para representar al arte argentino. Había que

convencer a más de un funcionario y a más de un crítico de arte.

Pero ganó, y ahí vemos la foto de Antonio Berni de riguroso traje gris extendiendo su mano a otro señor trajeado que lo felicita y le sonríe. Es una ceremonia con un protocolo no muy diferente a la entrega de un diploma a un ingeniero en una escuela naval; de hecho entre el público sentado en un parque de la ciudad, vemos las gorras con visera y escudo de representantes militares, y un rostro de una persona sentada en la primera fila que asoma justo en el hueco que dejan los dos brazos encontrados de Berni y el funcionario. Es un rostro conocido, si no es el auténtico al menos es idéntico al del señor Agnelli, el coloso de la Fiat. Mientras se dan la mano, otro señor trajeado en un costado está por leer el nombre del galardonado con la próxima distinción. ¡Cuántos trajes oscuros se usaban en aquella época! ¡Cuántas corbatas al tono!

Alla XXXI esposizione biennale internazionale d'arte il premio del Ministero della Pubblica Istruzione riservato ad un incisore o disegnatore straniero è stato assegnato a ANTONIO BERNI.

Venecia, 16 de junio de 1962.

¿Qué hubiera pasado con Berni y su pintura si la rueda de la fortuna no lo hubiera condecorado en Venecia? Es una pregunta ociosa. Un filósofo romano seguramente se haría una fiesta especulativa con este tipo de interrogantes. "Hay destino, existe el azar, filosofemos", decía Séneca.

No sabemos qué hubiera pasado en la vida del pintor no sólo porque no somos sabios romanos sino porque ya pasó lo que tuvo que pasar: Berni es Berni. Y Berni fue premiado en el extranjero.

¿Por qué nos dice entonces que los artistas nacionales siempre sueñan con viajar en majestuosas naves transatlánticas del arte y no son más que polizones circunstanciales? Berni advierte e ironiza. Nos dice que es estúpido correr a presentarse y brindar con delgadas copas con galeristas de Nueva York de visita en nuestra ciudad. Los pintores creen que con palabras y almuerzos, amabilidades y afecto, podrán exhibir sus obras en la gran ciudad del norte. Berni sabe de negocios, e informa que el *business* no está en promocionar lo nuestro sino en ubicar pintura mediocre que sobra en las galerías neoyorquinas en el mercado local, esnobismo mediante.

Las ideas de Berni son sugerentes en un medio como el nuestro, en el que la cultura siempre tuvo que ver con damas de sociedad, financistas fruncidos y aristocratismos de vestidor. Es cierto que Berni arremete con más encono contra este tipo de liturgia alta y lo hace menos respecto de protecciones y difusiones de capillas y sectas militantes. No es objetivo ni ecuánime, es político. No sólo la rancia estirpe ha tenido sus circuitos paquetes bien custodiados, lo ha tenido también la izquierda cultural. Berni, claro está —es conocido el tema—, fue afín a la ideología de esta última, pero ha sido también un librepensador y, sobre todo, un libre pintor.

Berni decidió pintar en Argentina y pintar a la Argentina. Oscilaciones geográficas que tenía desde joven podían haberlo establecido en otras ciudades, principalmente en París. Pero volvió, y es esta una decisión que no está hecha para el aplauso. No es volver según Gardel. Ni tampoco un retorno meditado según un calendario patriótico. Volvió para pintar, porque su pintura necesitaba sustancia, y su íntimo sentir le exigió residir en Argentina para que su pintura no fuera sólo decorativa.

Dijo que un pintor como él, formado en estas tierras, pierde si se instala en el extranjero. Será presa de lo que llama modernidad repetitiva de las ciudades del primer mundo. Pero su viaje a los santuarios del arte no fueron vanos. Ir a París era un sueño mil y una veces soñado. Todo lo ansiado e imaginado desde la ciudad de Rosario fue realidad en París. De ninguna manera Berni sintió desencanto alguno, decepción ninguna. París le confirmaba el atraso cultural que se vivía en Argentina. Lo dice así: al llegar a París me di cuenta de que estábamos atrasados cuarenta años respecto de lo que se hacía en arte en el mundo.

No hay progreso en la historia del arte, ya sabemos. Picasso no es mejor que Velázquez, pero, a pesar de esto, hay atraso. ¿En qué consiste? En copiar un prestigio ya caduco e ignorar uno nuevo que se está gestando. Cuando Berni zarpa para Europa, en Argentina, nos dice, sólo podía hablarse de Quirós y de Fader. Es sorprendente que dos pintores, de manera especial Fader, que es un genio de la pintura argentina, que vivió aislado y con permanentes problemas de subsistencia, haya sido un mandarín cul- ▶

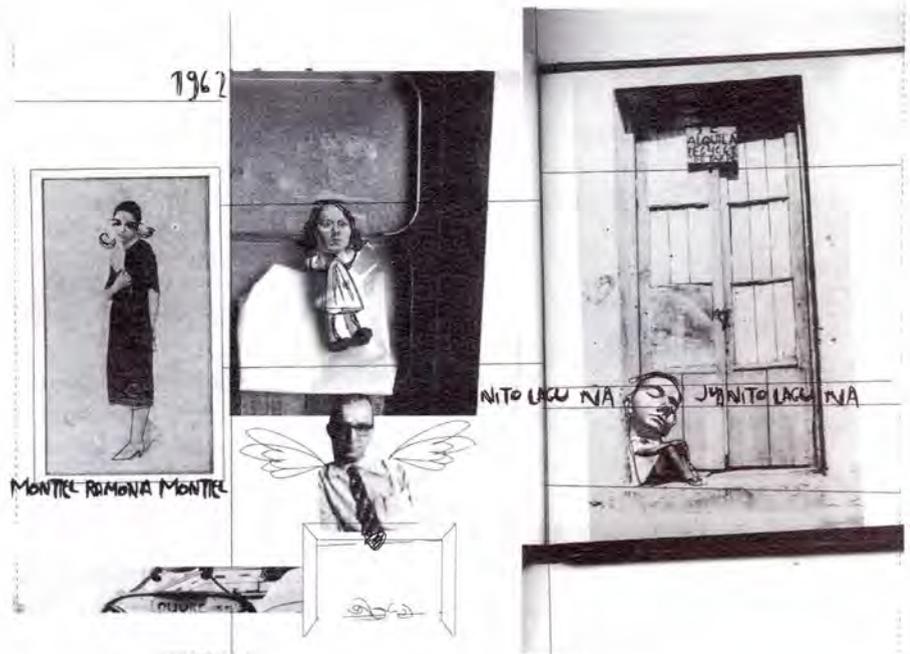
tural que cerraba el camino, o al menos el oído, de los que querían hablar de las nuevas generaciones de pintores.

Pero no olvidemos que en los años veinte el impresionismo que en Europa era historia, en nuestro país podía ser a lo sumo una vanguardia recién comestible y de muy lenta digestión. Todavía se criticaba a Fader y se lo acusaba de ser un bocetista y de no terminar con prolijidad sus cuadros.

La marca y la forma de pintar de aquella época existe en Berni. Son bellas sus pinturas de los años veinte, *El galpón, Alamos, Paisaje de Córdoba, Puerto*. Son una muestra de versatilidad y de su polimorfismo artístico. Decíamos que Berni volvió a la Argentina después de conocer las mutaciones artísticas europeas. Y su retorno a la placidez de Rosario, a la vida chica, lo decidió a quedarse. Era un hombre de horizontes, lo señala en sus notas, usaba sus ojos para ver alejarse los barcos por el Paraná, y también para medir los imposibles cielos de la pampa. Quería estar acá. Trabajó en un diario con Rodolfo Puiggrós. Se convierte en fotógrafo. Su misión era sacar fotos de prostitutas. Visita diferentes quilombos. Hay fotos maravillosas, especialmente de las que debían ser putas un poco más finas. Una mujer frente a un espejo con su rostro de perfil empolvándose la mejilla oculta y su espalda desnuda y dos nalgas divinas en el ojo de la cámara. Parece la foto de una princesa en su tocador real. A Berni, quizá como a todo pintor, le gustaba mirar. Buscaba con sus ojos las cosas y la gente como lo hace un cazador. Y como arma de caza, red de encierro, una sencilla cámara fotográfica. La usaba en los prostíbulos, la usó en los montes de Santiago del Estero.

Berni tenía un taller en París. Por las fotos, parece un reducto no muy grande y modesto en una calle marginal. Decir taller en París no significa necesariamente un lujo, significa galponcito. Ni significa bohemia. Menos en Berni, que era un hombre con pocos prejuicios y sí firmes prudencias. Le era ajeno el mundo excesivo de algunos artistas que frecuentaba en París estimulado por vino, morfina, cocaína. No lo necesitaba, pero lo acompañaba.

Decía conocer sus límites, es decir, saber hasta dónde podía, y lo que es más importante, aquello que quería. Quizás el único exceso que se permitió —llamarlo exceso es



un equívoco demasiado largo de aclarar— es la pasión sexual. Le gustaban las hembras, además de las mujeres.

El mundo que gira alrededor del arte también fue materia de reflexión para Berni. Pero Berni no era un finoli. Empleo el anacronismo “finoli” para designar a quien desprecia a los marchands y al mundo del dinero porque considera que el arte es espíritu y el vil metal lo ensucia, lo hace plebeyo, prosaico y vulgar. Finoli es lo que Hannah Arendt llama filisteo, el hombre de espíritu cuya ambición es vivir de rentas o subsidios para mejor perorar en el Parnaso, hábitat en el que sólo existe el trueque de bellezas.

Tampoco era un maldito, no quemaba sus pinturas para que el “mercado” no le degradara el arte, ni se cortaba las orejas o se quedaba desmayado en vapores de ajeno. Basta mirar sus fotografías para ver a un señor que puede ser empleado de un banco o agente de seguros.

En sus fotos de joven vemos a un tímido hijo de inmigrantes italianos pidiendo permiso a su jefe para hacer un mandado. Berni parecía un hombre medio de clase media. A pesar de este anonimato físico, tenía sus cosas singulares que decir respecto del complejo mundo del arte. Escuchemos sus palabras configuradas por su gran capacidad de síntesis: “Al igual que las grandes organizaciones financieras de circuito cerrado, el mercado del arte, en un alto nivel, se desenvuelve dentro de una red hermética de gente de fortuna, coleccionistas y traficantes de cuadros, comunicados entre ellos directa o indirectamente a través de grandes galerías internacionales”.

Lo que le inspira este mundo no da lugar a equívocos, aunque reconoce que el galerista cumple una función intermediaria decisiva,

además de una tarea importante en la promoción de una corriente estética o en la valoración de una personalidad.

Dicho esto, parecería que todo está bien, que hay cosas buenas y malas, pero hay que salir de este laberinto de matices. El ícono de la balanza nos hace pensar que hay galeristas buenos y malos, que no existen los santos remedios para las profesiones, ni siquiera para las artísticas. Pero de tanto comprender corremos el riesgo de transformarnos en uno de los monstruos que Berni fabricaba, el monstruo del “sí, pero...” o el monstruo del “no es tan así”, nos convertimos en uno de los monstruos del pragmatismo y del realismo: el monstruo adversativo.

Berni es frontal. Cuando escribe sobre pintura tiene la sencillez del que sabe. Medita sobre el mundo con la resignación del rebelde. Admite la existencia del pesado muro de la opinión pública para que no se le caiga encima y lo deje sepultado, y solo. No quiere estar solo, desea mostrar su pintura, también que se la compren. Pero estas gratificaciones se pueden dar por añadidura, o no darse. Si se las busca se cae en el pozo, el pozo de la desafectación, el de la caída de la intensidad, el secado de la adrenalina.

Pintar lo que se quiere, lo que se ve, no lo que la gente aprecia; seguir al cliente o al crítico es perder la vista, los ojos. Ya no ver es malo para un pintor.

Pero la gente existe, Berni dice que hay artistas incomprendidos, la gente no los entiende porque no sabe descifrar a quien le grita las verdades. Esto no es sólo culpa o incapacidad de la gente. El grito es inarticulado. Es, a lo sumo, una invitación al aquellarre. Un aullido es un clamor instintivo, ya sea de hambre, de furia o de orgasmo, pero no permite la reciprocidad. Y la entrega del arte ne-

cesita del prójimo, no como el pastor, para salvar el alma, sino para seguir pintando. Por eso el artista debe articular su entrega, hacerla legible, figurable, comestible. Berni evoca al pintor Greco, a quien describe como un arquetipo argentino de mentalidad ególatra, desbordante, fantasiosa, anárquica y dolorosa, que aún joven terminó en suicidio. Lo define como un caso de extrema vanguardia.

Qué raro e interesante es este concepto de Berni: ¡extrema vanguardia! Uno de los rasgos de este extremismo es la desubicación del artista respecto de su dimensión local que lo lleva a utopías sacrificiales. El iluminado es poseído por la fe –la creencia– en el efecto purificador del holocausto de la obra creada. El artista de extrema vanguardia crea un lenguaje radical que deshace todos los códigos existentes. La obra creada es única. Brilla sola. Y muere sola.

Parece que Berni no estudió semiótica, porque si lo hubiera hecho, si estuviera al tanto de la prédica de los suplementos culturales y de las revistas literarias, estaría enterado de que el lenguaje del arte se hace contra el sentido común, el lugar común, el lenguaje ordinario, contra las convenciones y los contratos idiomáticos, y que la incompreensión del público puede ser una muestra –según las teorías de la estética de la recepción– de que algo valioso se está gestando. Y esta experiencia la vivió el mismo Berni aunque no haya estudiado semiótica, nos dice que supo en carne propia que las nuevas corrientes del arte una vez pasado un cuarto de hora van a dormir a la oscuridad fría de los depósitos, “como mis *Monstruos* en el Di Tella”.

Pero Berni no es hombre que pueda sobrevivir en esquemas. La oscuridad no le parece un valor en sí, la ve como síntoma que

emerge de una mecánica psíquica de ambiciones, esta vez sí, oscuras, surgidas de atávicas frustraciones inmigratorias.

Esta relación que establece Berni entre extrema vanguardia, inmigración y frustración no es poca tela para meditar, quizá demasiada. Lo voy a resumir a mi modo, con el riesgo de traicionar el mensaje del maestro. Se me ocurre, para dar un ejemplo aclaratorio de lo que dice Berni, que sí, es cierto que, como se comenta, Buenos Aires es una ciudad en la que escriben cientos, hasta miles de poetas. Es permanente la admiración que produce la vocación poética no sólo en esta ciudad sino en el país entero. Cientos de revistas de poesía, poemas que descienden como la lluvia en Londres, obligan a preguntarse a qué se debe tamaña fertilidad. He llegado a una sola respuesta: la cantidad de poetas que existe en nuestro medio está en directa proporción con lo mal que se escribe en prosa.

Cuando la prosa es inabordable –género que de inmediato desnuda los defectos, y exige también de inmediato la pericia en las frases– entonces qué mejor que escribir poesía, ya que con la sola mención del género ya se está en un lugar. ¿Cuál? Precisamente, el de la poesía.

Es una salida típicamente argentina a una dolorosa dificultad, ya nos viene de Perón que declaró la guerra a los alemanes después de que estos se rindieran; o de nuestros actuales gobernantes, que decidieron no pagar la deuda externa una vez que no nos prestan más un cobre.

Es el coraje del pirata que abandona su nave para evitar el abordaje. Por eso hay tantos poetas, porque son extrema vanguardia, y lo son porque no saben escribir en frases continuas, de ahí que las parten y se elevan. No sé si con estas cuestiones de piratas, Pe-

rón, deudas y poetas, despejo la maleza del problema de la relación entre la extrema vanguardia y los consumidores de cultura, espero que sí; al menos quisiera favorecer la comprensión de la posición de Berni que dice “extrema vanguardia” porque se refiere a un tipo de extremistas por convicción que están cargados de idealismo o de lo que llama “espontáneo heroísmo”. Este género de artistas está predispuesto a las teorizaciones potenciadas –que Berni sentencia como “sin fundamento”–, al izquierdismo infantilista, al revolucionarismo de capilla, la libre sexología, o la exploración de lo exótico por lo exótico. En realidad lo que digo de la entidad llamada poeta no es muy diferente de aquello que dice Berni sobre los artistas modernos. Dice que en la actualidad cualquiera se improvisa pintor a condición de tener algo de temple y buenas amistades. Que en las grandes ciudades flota una población de hombres sin orientación ni destino para quienes el pintar resulta una justificación fácil y provechosa de la vida.

Pero dejemos este tono de preceptor de liceo. Decía que Berni es un ser prudente, un conservador en el sentido de que puede llegar a pensar que siempre hay algo bueno para conservar, que no hay que desmerecer la vida y las cosas por el simple ejercicio del desprecio. De todos modos eso tampoco lo conforma, él también es un innovador, pero no por eso deja de llevar su contabilidad. Me refiero a que sabe que ciertas palabras tienen su costo existencial, y que cualquier costo no tiene, a veces, sentido pagar. Berni no parece ser Fausto.

Nuevamente me veo obligado a evocar, o a suponer, que en el dominio del amor y el sexo, Berni sí estaba dispuesto a inversiones de alto riesgo, pero no tanto en otros terrenos. ▶



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

Debe ser por estos frenos y estas riendas que nos dice que debe haber una necesaria relación, aunque sea mínima, entre el espíritu creador, la realidad social y la vida cotidiana del ciudadano medio. ¿Con qué fin? Para poder subsistir, agrega.

Hemos amarrado al menos una nave: sobrevivir, subsistir, vivir. Berni quiere vivir, no es una decisión natural. No creo estar diciendo una obviedad. Al menos no es un problema banal para filósofos. Camus comenzaba de este modo su filosofar. Siguiendo el clima de los rebeldes metafísicos –Kierkegaard, Dostoievski, Nietzsche–, Camus decía que vivir era una elección, al igual que el suicidio. No creía en la fuerza irrevocable del instinto de conservación. Romántico, estimaba que había un camino moral específicamente humano en cuestionar la fuerza del instinto de vida.

Berni sugiere –recordemos que hablamos de una labor para sobrevivir– que el creador debe calcular el peso mental de la mayoría silenciosa, con su sensibilidad masificada y su particular estilo de vida, cuyas bases ideológicas –completa– son sólidamente afirmadas por los medios masivos de comunicación.

Operar radicalmente y de frente contra el gusto y las costumbres de la mayoría o contra los que oficiosa u oficialmente los fomentan, es golpearse la cabeza contra un muro de cemento.

Berni dice que la cultura, al igual que la política, es el arte de lo posible, y que este posible no es el mismo en Nueva York, París y Buenos Aires.

Una tras otra, concluye, las obras vanguardistas mueren por asfixia provocada por el entorno o por un voluntario suicidio.

Por si alguien no entendió aún, por si hay alguien en la sala que es cabeza dura, Berni nos da una imagen clara y distinta de su

pensamiento, tan clara como la que rodea a la yema del huevo.

Nos dice que en Argentina nos encontramos en la etapa del huevo y no del pollo. Si del huevo queremos obtener un pollito, se le debe someter una cantidad de días al calor moderado de una incubadora o de una gallina clueca. Tratar de acelerar la gestación llevándolo a mayores temperaturas, producirá un huevo duro, y nada más.

Berni ha visto con ojos precisos cierto ambiente de nuestra colonia artística. Sus características sobresalen en un medio en el que los prestigios se combinan con el dinero como lo es el de la pintura. En la literatura los dineros están casi ausentes y la lucha por el prestigio se dirime en formas prácticamente puras. Las envidias revolotean desnudas.

Nos habla de un ambiente versallesco en el que se despliega la galantería de la tilingada oscura y el pituquismo intelectual de la calle Florida. Berni es ocurrente con sus imágenes literarias. Denuncia el espíritu mundano y pedante de la clase que compra cuadros y que alaba las filigranas decorativas de los mimados artistas bombones.

Estaba irritado por la moda que privilegiaba el arte abstracto, el tachismo, las propuestas cinemáticas, los happenings, y que despreciaba por candorosa y rústica la pintura realista. Hasta la nueva figuración le parecía a Berni un modo de conceder y maquillar, por lo tanto de debilitar, la fuerza de la presencia humana y de lo que la rodea.

Para Berni el cuerpo humano es lo que puede conmover al mundo. En esto el realismo le parecía irremplazable.

Tenía una actitud crítica frente a la teoría del diseño industrial y su práctica aplicada a los objetos de consumo masivo. Rechazaba la posición de los artistas que decían que

se debe abandonar el mundo poblado de fantasmas de la imaginación para preocuparse por rodear al hombre de cosas reales. Este llamado a lo concreto y lo útil de parte de las nuevas formas de un arte combinado con la industria, este llamado a mantener una relación directa con las cosas en lugar de una relación ficticia, disgusta a Berni no sólo porque se niega el valor mercantil de lo ofrecido en nombre de una nueva entidad estética llamada diseño, sino porque ve que es inevitable que se recree un nuevo campo de ficción, pero esta vez sin ideal. Creo que vale la pena detenerse un momento en esta idea de una ficción con ideal y otra sin ideal. No porque en la frase que sigue surja un concepto definitivo o una nueva idea ampliatoria de Berni. La deja picando, como juguete de Diónisos.

¿Cuál puede ser un ideal de la ficción? Ninguno, por supuesto, no se trata de Un Ideal, sino de la virtualidad, una zona de misterio, el punto imposible que se crea desde el momento en que el pintor se enfrenta a su tela y el escritor a su espacio vacío.

El arte nada tiene que ver con la religión pero sí con los aleteos de la divinidad. Una divinidad atea y huérfana como lo son las infinitas formas del animismo. El arte es una religión inútil, no es el opio del pueblo sino del artista y, a lo sumo, de su espectador.

La ficción con ideal remite a una inutilidad. La diferencia entre un puente hecho por un ingeniero y el que se propone un artista, reside en que en el último caso no es conveniente cruzarlo. Hay algo de locura en el arte, algo mal hecho, un malentendido, una tarea absurda.

Que un hombre dedique su vida a dibujar en medio de hombres que hacen cosas reales para necesidades reales, no sólo nos habla de la pureza espiritual y de la nutrición

El C.I.C en Canal (á)

*Historias y anécdotas
de nuestro cine
contadas por
sus protagonistas*

**ENCUENTROS
de Cine**

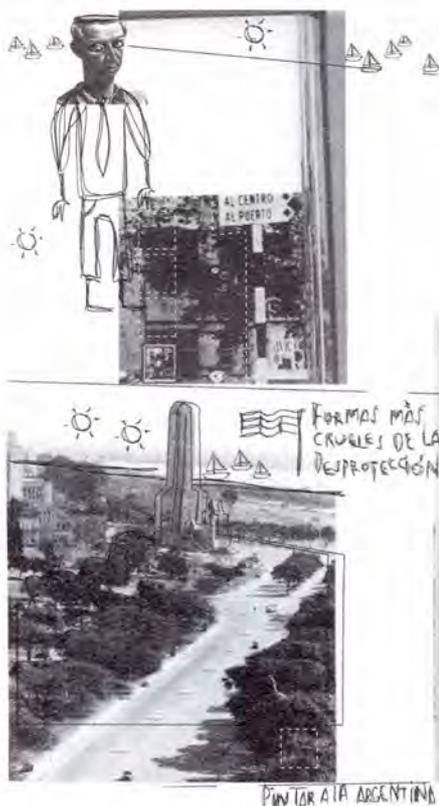
Idea y Producción general
Marcelo Trotta - Vivian Imar

*Todos los
Jueves 20.00 hs.
y Domingos 14.00 hs.*

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

encuentrosdecine@cinecic.com.ar

www.cinecic.com.ar



sublime del alma, sino de un gasto excesivo, un lujo existencial, una piel que muta, un sobrante, una fiesta, un derroche. La necesidad de expresarse es un misterio. Los arcanos explicativos se enredan rápidamente. El deseo de un nuevo nacimiento, la creación de un cuerpo otro que haga circular nuestro nombre, siempre las palabras se detienen ante algo inefable. Pero la pulsión de inventar nos conecta con el mundo de un modo que nada tiene que ver con hacer cosas atractivas y armónicas para seducir al cliente.

La forma en el arte no es diseño, es un trabajo con la materia que interpela al prójimo. Sin esta interpelación del pintor, el escritor y el músico, a su receptor, sin esta provocación o desafío, nada distinguiría la labor artística de cualquier otra tarea instrumental o comunicativa.

Está de más decir, espero, que un objeto para uso doméstico, privado o público, que provoque al consumidor, que lo pierda en los gestos y lo inhabilite para una resolución rápida, tiene escasas posibilidades de aceptación.

Más cercanos al arte están los *gadgets*, lo están por su inutilidad, pero no despegan de una obligada comicidad.

Hablar de arte es impúdico. La figura del artista da lugar a todo tipo de fatuidades. Berni es el primero en desconfiar de la capacidad de crear. La palabra "creador" es la que autoriza las obscenidades del corazón. La estética de opereta.

Berni dice que era más auténtico el artista que se creía un imitador de su modelo y no

un creador que se coloca a sí mismo como la finalidad más importante de la obra.

Este exhibicionismo inventivo del artista está en consonancia con el lenguaje de la crítica. Berni habla de la frase literaria y de la filosofía verbalista aplicada a la pintura. Le ha tocado al mismo Berni ser objeto del culturalismo de la crítica que no puede hablar de él sin emparentarlo con una familia que va de Botticelli a Arroyo, Redcalcati, Klasen, Koss, Foldes, Rancillac, Telemaque, Baj, Kudo, Nikos, Gerchman, Ferro, Klein, Tinguely, y de tanta otra gente que tampoco conozco ni conoceré a menos que me decida a ser un borracho perdido entre un vernissage y otro.

Se me ocurre que es en ese sendero que se dirige la meditación de Berni. Por eso su realismo, o su nuevo realismo como se dispuso a llamarlo, nada tiene que ver con misiones pedagógicas. Las pinturas testimoniales de Berni no se reducen a una preocupación social, no resultan de una decisión programática y racional.

Berni quiere un arte sustancial, se siente incómodo en el lugar del artista. Lugar de prestigio y autoridad en un mundo de espectros y danzas patéticas. En un país como el nuestro donde las formas del sufrimiento humano, las de la pobreza, la miseria, el dolor del hambre, donde las formas más crueles de la desprotección se meten en la privacidad de los protegidos, la belleza está cuestionada.

No duerme tranquila gracias a la distancia y al espacio libre que necesita para ser contemplada. No puede instalarse en una zona sacra como en los países que desplazaron su violencia, racismo y sadismo a otros continentes. Berni inventa a Juanito Laguna en sus paseos en la ciudad. Hoy en día ya ni necesitaría pasear. Junto a Juanito descubre el mundo del desecho útil. La importancia en nuestras sociedades de la basura. La mete en los cuadros.

Descubre la melancolía del kitsch, el adorno cache, los sustitutos de lo imposible de poseer. Mundo de la parodia, de la doble parodia. La primera es la de quien se hace pasar por lo que nunca será. La siguiente es la de quien se apropia de lo vulgar como signo de distinción.

Lo kitsch es expresión de una aristocracia. Una relectura culta. Una risa desde lo alto. Berni inventa a Ramona Montiel y dice que

se inspira en cierto tipo de prostituta. Más bien parece inspirarse en un vasto muestrario de encajes, puntillas, gasas, bordados, servicios de mantelería, cortinados, breteles, fajas, ligas, corpiños, peinetas, que cubren un rostro mal afeitado de mujer.

Juanito Laguna y Ramona Montiel le han hecho un gran favor a Berni. Le han facilitado una identidad. Y le han hecho una linda trampa. La que obliga a destrabar el cepo para mostrar que Berni también viaja por otras imágenes, quizá más bellas, sensuales, emotivas.

Nos preguntábamos al comienzo qué hubiera pasado con Berni sin el premio de Venecia. Agreguemos otro interrogante ficción: ¿qué sería de Berni sin Juanito ni Ramona? En los cabos extremos que podemos recoger de la madeja de su obra y que rodean a los dos personajes están las figuras de los pobres de la Argentina, desde los desocupados, los peones, los hacheros, las familias santiagueñas, hasta las tristes figuras de la pequeña clase media bordando, aprendiendo danza, mirando con ojos tristes por encima de un pulóver de lana gruesa. En el otro extremo la belleza fatal de la mujer deseable. La que está sentada en el Chelsea Hotel, las imponentes tetas erguidas de rubias semidesnudas, las mujeres jóvenes. A medida que Berni envejece, la mujer joven se le mete en la pintura y, quizás, en la vida.

No puedo hablar de erotismo en sus cuadros del setenta, es un porno tácito. Sus mujeres están para ser... amadas, y comidas. Es una invitación de lupanar. No se trata de prostitutas, sino de las formas más incontrolables del deseo. Berni está literalmente caliente. O caliente por no despertar más calentura, como le pasa en la vida a todo hombre en su ocaso.

Su probablemente último cuadro, de 1981, que no tiene título, es el de una enigmática mujer desnuda acostada en la arena de una playa iluminada por la luna llena, a orillas de un mar verde mientras un avión pasa sobre las aguas indiferente a este cuerpo macilento. Debería tener un título, puede ser *Solidad* o *Despedida* o, quizá, *Muerte*. Se llama *Sin título*, la presencia de una mujer casi ausente que no sabemos si mira un recuerdo o si ya se ha ido a no sabemos dónde; esa mujer bella que se va en el avión aunque su cuerpo quede inerte, es Berni, una visión. ■

sábado 11

HECHIZO DEL TIEMPO, *Groundhog Day* (1993, Harold Ramis). Space, 12.35 hs.

TESTIGO EN PELIGRO, *Witness* (1985, Peter Weiss). Cinecanal, 13.05 hs.

BAILARINA EN LA OSCURIDAD, *Dancer in the Dark* (2000, Lars von Trier), con Björk y Catherine Deneuve. Movie City, 14.10 hs.

Como suele ocurrir con muchas películas, en la redacción de *El Amante* se suscitaban fervorosas discusiones entre los que amaban y odiaban este film. Alineado definitivamente en el segundo bando, declaro que se trata de una película abominable, vergonzosamente manipuladora y con un sentimentalismo de cuarta que remite a los peores folletines aunque, con la amplitud de criterio que me caracteriza, invito a los espectadores a que abran su propio juicio. Suerte.

domingo 12

MI VIDA EN ROSA, *Ma vie en rose* (1997, Alain Cavalier). Space, 9 hs.

GOLPES DE MUJER, *Girlfight* (1999, Karyn Kusama). Movie City, 22.30 hs.

JINETES DEL ESPACIO, *Space Cowboys* (2000, Clint Eastwood), con Clint Eastwood y Tommy Lee Jones. HBO, 22 hs.

Rondando los setenta años y sin abandonar nunca el clasicismo narrativo que lo caracteriza, Clint Eastwood rinde aquí un sentido homenaje al cine de ciencia ficción de los cincuenta en un relato plagado de humor y melancolía, en el que un grupo de astronautas retirados es llamado para que intente reparar un vetusto satélite ruso que corre el riesgo de precipitarse a la Tierra y que nadie sabe hoy cómo manejar. Probablemente el film más hawksiano del actor-realizador.

lunes 13

FUEGO CONTRA FUEGO, *Heat* (1995, Michael Mann). Cinemax Este, 10.15 hs.

ARRIBA LAS MANOS, *Rece do gory* (1967, Jerzy Skolimowski). Europa, Europa, 23.30 hs.

ESTADO DE SITIO, *Etat de siège* (1973, Costa-Gavras), con Yves Montand y Renato Salvatori. TV 5 Internacional, 14.15 hs.

El griego Costa-Gavras ha desarrollado –con menor o mayor fortuna– casi toda su obra en el terreno del cine de denuncia. En este caso, basándose en un hecho real –el secuestro de un funcionario norteamericano por parte de los guerrilleros “tupamaros” uruguayos–, construye un excitante

thriller político de creciente y sostenido suspenso que hoy puede aparecer temáticamente fecho pero que, sin embargo, refleja un importante momento de las luchas políticas en América Latina.

martes 14

MAS ALLA DE LA GLORIA, *The Big Red One* (1980, Samuel Fuller). Cinemax Oeste, 13.15 hs.

LA CONVERSACION, *The Conversation* (1974, Francis Coppola). I-Sat, 23 hs.

BARRY LYNDON (1975, Stanley Kubrick), con Ryan O'Neal y Marisa Berenson. Cinemax Oeste, 21 hs.

Con su grandilocuencia y desmesura habituales, Kubrick adapta aquí una novela de William Thackeray que tiene como protagonista a un ambicioso y arribista bribón irlandés. No se pueden discutir la exquisita iluminación de John Alcott, ni la brillantez de la escenografía y el vestuario, como tampoco el cuidado uso de la banda de sonido, pero el film se constituye finalmente en una prolífica serie de bellas estampas, meticulosamente construidas, pero sin vida ni emoción alguna.

miércoles 15

NOSFERATU, *Nosferatu: Phantom der Nacht* (1979, Werner Herzog). Europa, Europa, 22 hs.

DR. AKAGI, *Kenzo Sensei* (1999, Shohei Imamura). I-Sat, 23 hs.

MUERDE LA BALA, *Bite the Bullet* (1975, Richard Brooks), con Gene Hackman y James Coburn. Cinemax Este, 8.45 hs.

Dueño de una filmografía atractiva y despareja, Richard Brooks logra en sus mejores películas brindar interesantes retratos sobre aspectos de la vida y cultura norteamericanas. Este film es una atípica incursión del realizador en el terreno del cine de aventuras, la minuciosa descripción de una carrera de caballos a lo largo de casi mil kilómetros, en una película que aparece como algo estirada, pero que en varios pasajes consigue un auténtico dinamismo y vigor narrativos.

jueves 16

LA ROSA PURPURA DEL CAIRO, *The Purple Rose of Cairo* (1985, Woody Allen). The Film Zone, 20.35 hs.

LA ROSA, *The Rose* (1979, Mark Rydell). Cinecanal, 22 hs.

KRAMPACK (1999, Cesc Gay), con Fernando Rial y Jordi Vilches. Cinemax Oeste, 24 hs.



Son muchos los films que incursionan en el terreno de la adolescencia y las alegrías y sinsabores de la iniciación sexual pero pocos los que alcanzan resultados satisfactorios. Uno de ellos es este, la segunda película del catalán Cesc Gay, un relato de tono agríndice con momentos de rebosante humor pero con varias pinceladas de una recóndita melancolía, que narra las aventuras amorosas de dos amigos durante sus vacaciones. Los jóvenes protagonistas son un portento de gracia y naturalidad.

viernes 17

EL DETECTIVE BARATO, *The Cheap Detective* (1978, Robert Moore). Cinemax Oeste, 13 hs.

EL MUNDO DE SOFIA, *Sofie Verderen* (1999, Eric Gustavson). Movie City, 0.05 hs.

PAJARITO GOMEZ (1963, Rodolfo Kuhn), con Héctor Pellegrini y Beatriz Matar. Space, 9.40 hs.

Película en su momento calificada como "de exhibición no obligatoria" por el INCAA, hoy aparece como el trabajo más interesante y logrado de Rodolfo Kuhn. Dicen las malas lenguas que inspirado en la figura de Palito Ortega (en su momento de apogeo), el film, de un sorprendente y poco transitado humor negro, es una ácida crítica a la manipulación ejercida por los medios, expuesta con una utilización del mismo lenguaje que cuestiona. Su visión hoy puede ser una auténtica sorpresa.

sábado 18

EN LA LINEA DE FUEGO, *In the Line of Fire* (1993, Wolfgang Petersen). Space, 15.30 hs.

EL INFORMANTE, *The Insider* (1999, Michael Mann). HBO Plus, 22 hs.

domingo 19

EL ÚLTIMO VALS, *The Last Waltz* (1978, Martin Scorsese). Cinecanal, 9.05 hs.

EL BUENO, EL MALO Y EL FEÓ, *The Good, the Bad and the Ugly* (1966, Sergio Leone). Space, 12.55 hs.

YO SOY MIS FILMS, *Was ich bin, sind meine Filme* (1979, Christian Weisenborn y Erwin Keusch). Europa, Europa, 0.15 hs.

Werner Herzog es una figura paradigmática dentro del llamado Nuevo Cine Alemán, con una filmografía que –más allá de sus indiscutibles altibajos– aparece como personal y al margen de concesiones comerciales. En este documental, realizado hace más de dos décadas, se alternan escenas de su film

Dos realizadores africanos

Si bien son muchas las cinematografías que por diferentes motivos son poco o nada conocidas en Argentina, una de las que más sufren esa marginación es la africana (salvo una retrospectiva realizada hace tiempo en la Cinemateca y la ocasional exhibición de algún film de ese origen en la extinta sección Contracampo del Festival de Mar del Plata, nunca hubo posibilidades de apreciar en nuestro país a realizadores provenientes de ese continente). De allí que sea un pequeño acontecimiento la exhibición en TV 5 Internacional –dentro del marco del *Cinéma Spécial Cannes*– de un ciclo en el que se proyectarán algunas películas de dos reconocidos realizadores africanos de muy diferente origen. Uno es el egipcio Youssef Chahine, un director veterano, consagrado por buena parte de la crítica europea, y el otro, Idrissa Ouedraogo, un realizador de raza negra, nacido en Burkina Faso, que ha conseguido instalarse en los últimos años como una de las figuras más representativas del cine de África.

Nacido en Alejandría en 1926 en el seno de una familia acomodada, Chahine estudió en un exclusivo colegio católico y luego de un paso por la Universidad de su ciudad natal fue a Estados Unidos donde trabajó como actor durante dos años. Regresó a Egipto en 1948, ingresó en la industria cinematográfica, en la que debutó en 1950, y desarrolló hasta nuestros días una prolífica y ecléctica carrera que mezcla obras comprometidas con la realidad social y política de su país, trabajos comerciales de gran suceso, panfletos pronasseristas y obras de características autobiográficas. Muy apreciado por la crítica francesa –más allá de lo desparejo y desequilibrado de su filmografía–, su perfecto dominio de la técnica cinematográfica y su capacidad para expresarse en términos visuales lo convierten en uno de los más importantes realizadores de su país y del continente. Los films de Youssef Chahine a exhibirse serán:

Gare Centrale (Bab-El-Hadid) (1958), tal vez el clásico del cine egipcio más reconocido a nivel internacional, un film que, según referencias confiables, describe con notable intensidad dramática la represión sexual de la sociedad de su

país dentro del microcosmos de una estación de tren. (22/5, 21.15 hs.)

La mémoire (Hadouta Misrya) (1982) narra la odisea de un actor que tras sufrir un infarto durante un rodaje es trasladado a Londres para ser operado y allí, a través de un juicio imaginario, verá en retrospectiva su vida, la de su familia y la del país a lo largo de tres décadas. (23/5, 21.15 hs.)

Le destin (Al Massir) (1997) es un film de época ambientado en el siglo XII y está centrado en la figura del filósofo Averroes, quien enfrentó a los movimientos integristas de la época, en una obra que no oculta sus paralelos con la historia contemporánea. (14/5, 21.15 hs.)

L'autre (El Akhar) (1999) narra una apasionada historia de amor entre dos jóvenes de distintas clases sociales en el marco de una sociedad desintegrada por la corrupción y la codicia. (19/5, 21.15 hs.) En cuanto a Idrissa Ouedraogo, es hoy uno de los más importantes directores del África negra, con una obra considerable desarrollada a lo largo de las últimas dos décadas. Nacido en Banfora, estudió en Burkina Faso, Kiev y París, donde se diplomó en el IDHEC en 1985. Trabajando en diversos géneros y eludiendo cualquier prejuicio estético, este director ha logrado transmitir –por medio de historias simples y cotidianas– una visión personal de la vida social y política del continente. En este ciclo de verán dos de sus trabajos más importantes:

Tilai (1990) plantea, a través de una historia de incesto, varios de los problemas recurrentes de la sociedad africana, con una soberbia utilización del paisaje y una notable música de Abdullah Ibrahim. (15/5, 21.15 hs.)

Samba Traoré (1992) relata la historia de un muchacho que, tras el robo de una estación de servicio en la que su cómplice resulta muerto, regresa a su aldea con una valija llena de dinero que, antes de ser apresado, destinará a mejorar las condiciones de vida del poblado. (18/5, 21.15 hs.)

Conviene no desaprovechar la oportunidad de ponerse en contacto con dos directores relevantes de una cinematografía prácticamente desconocida entre nosotros.

Stroszek con una entrevista en la que el director habla de sus obsesiones personales y estéticas, su rechazo del psicologismo y su problemática relación con los productores.

lunes 20

LA LEY DE LA FRONTERA (1995, Adolfo Aristarain). The Film Zone, 24 hs.

EXISTENCE: MUNDO VIRTUAL, *eXistenZ* (1999, David Cronenberg). Cinemax Oeste, 20 hs.

LA BAMBA (1987, Luis Valdez), con Lou Diamond Phillips y Esai Morales. HBO, 18.15 hs. *Biopic* basado en la vida de Richie Valens, el cantante de rock latino que fue ídolo de millones de adolescentes, desaparecido prematuramente en un accidente. La película recurre a todos los clisés y lugares comunes de este tipo de films (muchacho pobre con problemas familiares que se convierte inesperadamente en superstar, etc.) aunque la agilidad y el dinamismo de la narración y una muy buena banda de sonido interpretada por el grupo Los Lobos redimen en parte el resultado final.

martes 21

DIARIO PARA MIS PADRES, *Naplo apamnak, an-yamnak* (1990, Marta Meszaros). Europa, Europa, 22 hs.

JUEGO PELIGROSO, *Dangerous Game* (1993, Abel Ferrara). I-Sat, 23 hs.

FIN DE SEMANA DE LOCOS, *Wonder Boys* (1999, Curtis Hanson), con Michael Douglas y Kathleen Turner. HBO, 0.15 hs.

Luego de un promisorio comienzo, deslucido luego por varios films fallidos y sin interés, Curtis Hanson pareció recuperar su mejor forma en *Los Angeles al desnudo*. Este film, con un buen guión de Steve Kloves,

está centrado en un afamado escritor que luego de transcurridos siete años de su última y exitosa novela se encuentra en plena crisis de creatividad. La relación con un estudiante que lo admira modificará sustancialmente su vida. Una aguda comedia negra que satiriza diversos aspectos de la vida cultural yanqui.

miércoles 22

TAXI DRIVER (1976, Martin Scorsese). Cinemax Oeste, 6 hs.

WOYZECK (1978, Werner Herzog). Europa, Europa, 22 hs.

LOS PANDILLEROS, *The Wanderers* (1979, Philip Kaufman), con Ken Wahl y Karen Allen. Film & Arts, 24 hs.

Poco conocido film del director, adaptación de una novela de Richard Price, ambientado en el Bronx en 1963 y centrado en un grupo de jóvenes de diferentes extracciones étnicas. Con una estructura narrativa bastante episódica, el film describe con lucidez las tensiones raciales y sociales del grupo en un relato que fusiona el drama con la comedia, en el que también son aciertos la ajustada recreación de la época y una banda de sonido donde se pueden escuchar grandes hits de esos años.

jueves 23

LAGRIMAS NEGRAS (1998, Ricardo Franco y Fernando Bauluz). Cinemax Este, 22 hs.

PAJARICO (1998, Carlos Saura). Space, 23.50 hs.

GIMME SHELTER (1970, David Maysles, Albert Maysles y Charlotte Zwerin). Cinemax Este, 20.15 hs.

En el último número de *El Amante*, con motivo de la exhibición de una copia restaura-

da de *Gimme Shelter* en el Festival de Mar del Plata, Gustavo Noriega hizo un detallado análisis del film al que nada me queda por agregar. De todos modos, conviene no dejar pasar la oportunidad de ver este atractivo documental que no sólo recrea la música de los Rolling Stones en concierto sino que es también un testimonio de primera mano, que elude la idealización facilista, del final de la década del sesenta.

viernes 24

ASI HABLA EL AMOR, *Minnie and Moskowitz* (1971, John Cassavetes). Cinecanal, 7.30 hs.

SALO O LOS 120 DIAS DE SODOMA, *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975, Pier Paolo Pasolini). Europa, Europa, 1.05 hs.

DOBLE DE CUERPO, *Body Double* (1984, Brian De Palma), con Craig Wasson y Melanie Griffith. Cinemax Este, 22 hs.

El habitual "canibalismo" fílmico de Brian De Palma, que le hace homenajear-parodiar-saquear diversos films (sus preferidos son los de Hitchcock y algunos clásicos del cine de terror) se manifiesta una vez más en esta historia de un actor claustrofóbico que es despedido de su trabajo porque no puede interpretar a un vampiro. Un film que incluye voyeurismo, abundante sangre y el virtuosismo técnico habitual en el director, pero que también evidencia una vez más su esencial vacuidad.

sábado 25

ROPA LIMPIA, NEGOCIOS SUCIOS, *My Beautiful Laundrette* (1985, Stephen Frears). Space, 13.45 hs.

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



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



IL POSTINO S.R.L.

Correo privado y mensajería
RNPS N° 512

Sus piezas viajan siempre con destino certificado
Mensajería rápida
Personal asegurado (ART)

Tel./fax 4866-4440 / 4867-0036

E-mail correo@il-postino.com.ar

Internet www.il-postino.com.ar

Julian Cooper

Documentalista y periodista inglés

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

E-mail julianco@giga.com.ar

4 3 2 2 - 7 5 1 8

4 3 2 6 - 5 0 9 0

ANUNCIE EN

EL AMANTE



Rainer W. Fassbinder

domingo 26

LA NOCHE AMERICANA, *Le nuit américaine* (1973, François Truffaut). Cinemax Oeste, 7.45 hs.

EL TURISTA ACCIDENTAL, *The Accidental Tourist* (1988, Lawrence Kasdan). HBO Plus, 22 hs.

lunes 27

TESORO MIO (1999, Sergio Bellotti). Cinemax Este, 22 hs.

LA TERCERA PARTE DE LA NOCHE, *Trzecia czesc nocy* (1971, Andrei Zulawski). Europa, Europa, 23.50 hs.

martes 28

VESTIDA PARA MATAR, *Dressed to Kill* (1980, Brian De Palma). Space, 22 hs.

MUÑEQUITA DE LUJO, *Breakfast at Tiffany's* (1961, Blake Edwards). I-Sat, 23 hs.

EL COMBATE EN LA ISLA, *Le combat dans l'île* (1961, Alain Cavalier), con Jean-Louis Trintignant y Romy Schneider. TV 5 Internacional, 1.15 hs.

Alain Cavalier, un realizador prácticamente marginal dentro del cine francés, es casi

desconocido en estos lares, por lo que la exhibición de uno de sus films es un pequeño acontecimiento. En este caso, se trata de su ópera prima, la historia de un triángulo pasional que se desarrolla en el marco de los enfrentamientos políticos suscitados por la guerra de Argelia entre sectores colonialistas y partidarios de la liberación. Una buena oportunidad de acercarse a la obra de un director a descubrir.

miércoles 29

BROMA MORTAL, *Penn & Teller Get Killed* (1989, Arthur Penn). Cinemax Este, 11.30 hs.

LA ELECCION, *The Election* (1999, Alexander Payne). Cinecanal, 20.10 hs.

MI ENEMIGO INTIMO, *Mein liebster Feind* (1995, Werner Herzog). Europa, Europa, 22 hs.

Es conocida la tormentosa y problemática relación desarrollada durante muchos años entre el director alemán Werner Herzog y Klaus Kinski, su actor más emblemático, quien interpretó varios personajes memorables de su obra. El film recorre esa relación, no sólo mostrando fragmentos de películas sino recogiendo los testimonios del director y de otros actores que participaron en las mismas, proponiendo así un retrato tan apasionante como contradictorio de Kinski.

jueves 30

AUTOS USADOS, *Used Cars* (1980, Robert Zemeckis). Cinemax Este, 15 hs.

TIERRA Y LIBERTAD, *Land and Freedom* (1995, Ken Loach). I-Sat, 21 hs.

PERDITA DURANGO (1997, Alex de la Iglesia),

con Rosie Pérez y Javier Bardem. Cinemax Oeste, 0.15 hs.

Incursión del promocionado director español en el cine de Hollywood adaptando una novela de Barry Gifford, centrada en un personaje que ya había interpretado Isabella Rossellini en *Corazón salvaje* de David Lynch. El resultado es una película tan ambiciosa como fallida, que no logra casi nunca captar el clima de alucinada violencia del original y en la que tampoco ayudan las interpretaciones de los dos actores principales. Otro film que ratifica que De la Iglesia es un realizador considerablemente inflado.

viernes 31

LA ESTACION DE NUESTRO AMOR, *Le stagioni del nostro amore* (1966, Florestano Vancini). Europa, Europa, 12.15 hs.

ESPLENDOR EN LA HIERBA, *Splendor in the Grass* (1961, Elia Kazan). Cinemax Este, 14.15 hs.

SOLO QUIERO QUE ME AMEN, *Ich will doch nur, dass ihr mich liebt* (1976, Rainer Werner Fassbinder), con Vitus Zeplichal y Elke Eberle. Europa, Europa, 23.30 hs.

La gran mayoría de las películas de Rainer Werner Fassbinder –un realizador prematuramente fallecido cuya obra crece con el paso de los años– son, por una parte, relecturas del melodrama como género y, por la otra, lúcidas y virulentas reflexiones sobre la Alemania del “milagro económico”. En este caso, la historia de un hombre que desea ser querido a cualquier precio y que –con el fin de llamar la atención sobre sí– termina cometiendo un asesinato, es una buena muestra de la aplicación de las dos vertientes señaladas.



Epoca

El hogar
de los clásicos

Más de 1.200 películas subtítuladas.

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

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



modaBA

**El Gobierno de la Ciudad
de Buenos Aires estimula
el diseño, la producción
y la innovación en moda
e indumentaria.**

SECRETARIA DE
DESARROLLO ECONOMICO

gobBsAs