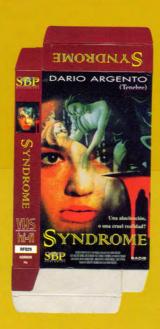


COLECCION

EL AMANTE SBP PRIMER PLANO VIDEO









► AHORA O NUNCA

Come te nessuno mai De Gabriele Muccino, Italia, 1999

► SYNDROME

La Sindrome di Stendhal De Dario Argento, Italia, 1996 ► SILVIA PRIETO

De Martín Rejtman, Argentina, 1999

► AFTER LIFE - LA VIDA DESPUES DE LA MUERTE

Wandafuru raifu

De Kore-Eda Hirokazu, Japón, 1998

UNA PELICULAS \$ 19,90
DOS PELICULAS \$ 34,90
TRES PELICULAS \$ 47,90
CUATRO PELICULAS \$ 59,90

+ GASTOS DE ENVIO EN CASO DE COMPRA POR CORREO COMPRA DIRECTA EN AYACUCHO 516, CAPITAL FEDERAL

INFORMES TELEFONO 4373-1669 E-MAIL AMANTECINE@INTERLINK.COM.AR

EDITORIAL

Estrenos 2

- 2 El empleo del tiempo
- 6 Entrevista a Laurent Cantet
- 8 El Hombre Araña
- 12 Stan Lee
- 14 Sam Raimi
- 16 Las películas de Sam Raimi
- 20 La habitación del pánico
- 23 Coronación + entrevista a Caiozzi
- 26 El último beso
- 29 Gabriele Muccino
- 32 A
- 33 Ménage à trois Intimidad
- 34 Apasionados
 El misterio de la libélula
 K-Pax
 Peter Pan, regreso al País de Nunca Jamás
 En defensa del honor
- 36 Cacería
 Showtime
 Noche en la terraza
 Ni vivo... ni muerto
- 37 De uno a diez
- 38 Entrevista a Hugo Santiago
- 44 Billy Wilder
- 50 El progresismo hoy
- 54 Perlongher en Francia

Guía de El Amante 58

- 58 Video 60 Cine en TV
- 64 Picado

las 10 de la mañana ya no tiene partidos para ofrecer? Este número de El Amante se hace entre madrugones, horarios cambiados y requerimientos a los redactores para que entreguen sus notas a tiempo y el diseñador pueda ver Argentina-Nigeria en directo. Pero como todos los argentinos saben, esta vez la vida no se detiene por el campeonato. Y si algo no se detiene por el fútbol, eso es el precio del papel. En el momento en que estamos escribiendo este editorial, no sabemos exactamente cuál será la calidad del papel que el lector va a tener en sus manos cuando nos lea. Así que no estamos seguros de poner la acostumbrada excusa: "el lector comprenderá...", o si seguiremos con el mismo papel, devaluado, con que salimos desde hace algunos meses. Lo que sabemos a ciencia cierta es que los precios aumentan mes a mes y que tenemos la firme determinación de no encarecer más la revista. Cómo conciliar ambos datos de la realidad es algo que ni los enviados del FMI pueden saber.

¿Qué se puede esperar de un mundial que a

Pero *El Amante* no se detiene. El próximo número aparecerá el 1º de julio, con una cobertura especial sobre los documentales argentinos que brillaron en la última edición del Bafici. Ese dossier acompañará la exhibición de los mismos, junto con algunos preestrenos, en el cine Cosmos, del 4 al 10 de julio, en lo que hemos dado en llamar "La semana del documental de *El Amante*". Más información, próximamente en www.elamante.com.

Dejamos para el final una noticia que nos entristece. Falleció Tino de la Fuente, un hombre de una gran bondad, alma pater de nuestra editorial. Sin su generosidad, *El Amante* jamás habría existido. Este número de la revista está dedicado a su memoria.

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, Marta Almeida, y Tino y Norma Postel

Secretaria Aleiandra Chinni

Cadete Gustavo Requena Johnson

Correctora Gabriela Ventureira

Meritorio de corrección Jorge García Traducciones Lisandro de la Fuente

Gente de cierre Mariela Sexer, Natalia Lardiés, Santiago García, Marcelo Panozzo, Diego Trerotola, Javier Porta Fouz.

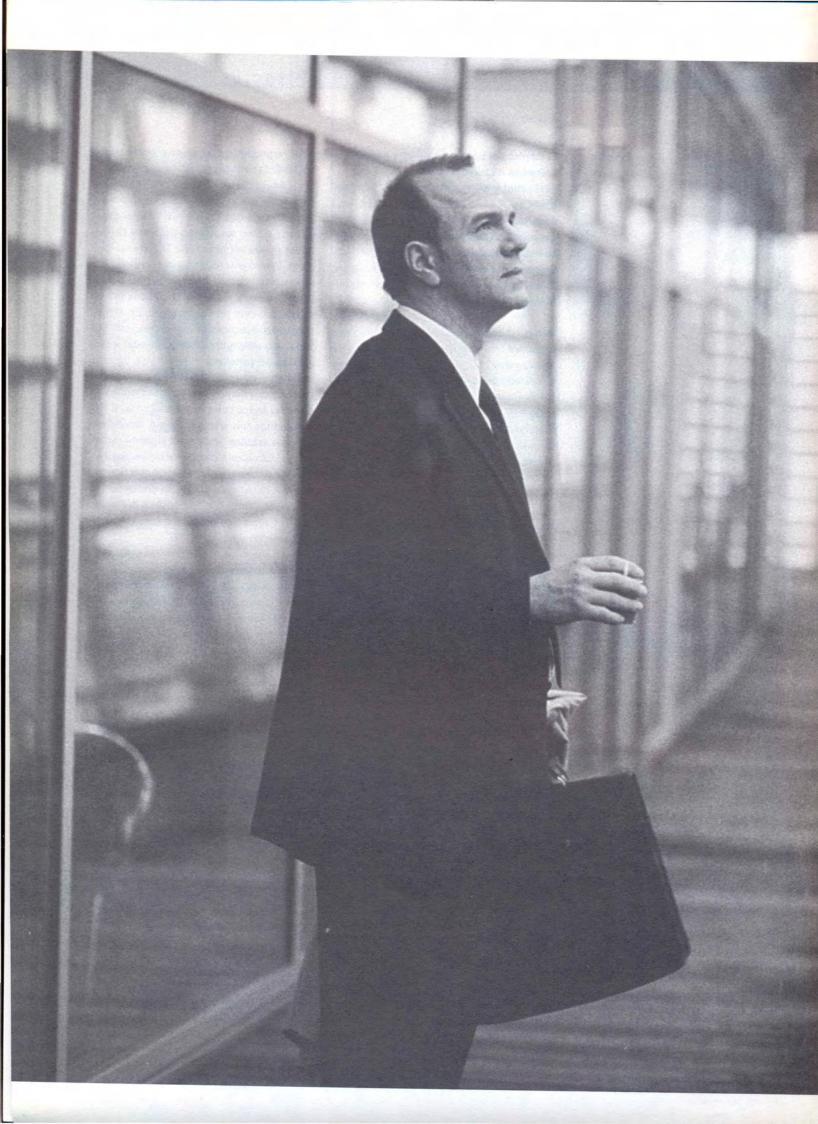
Diseño gráfico Lucas D'Amore Esmeralda 779 6° A (1007) Buenos Aires, Argentina Teléfonos (541) 4326-5090 Fax (541) 4322-7518 E-mail

Correspondencia a

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





L'emploi du temps

FRANCIA

2001, 132

Laurent Cantet

GUION Robin Campillo, Laurent Cantet

FOTOGRAFIA Pierre Milon MONTAIR Robin Campillo

MUSICA Jocelyn Pook

VESTUARIO Elisabeth Mehu

INTERPRETES Aurélien Recoing, Karin Viard, Serge Livrozet,

Jean-Pierre Mangeot, Monique Mangeot, Nicolas

Kalsch, Marie Cantet, Félix Cantet

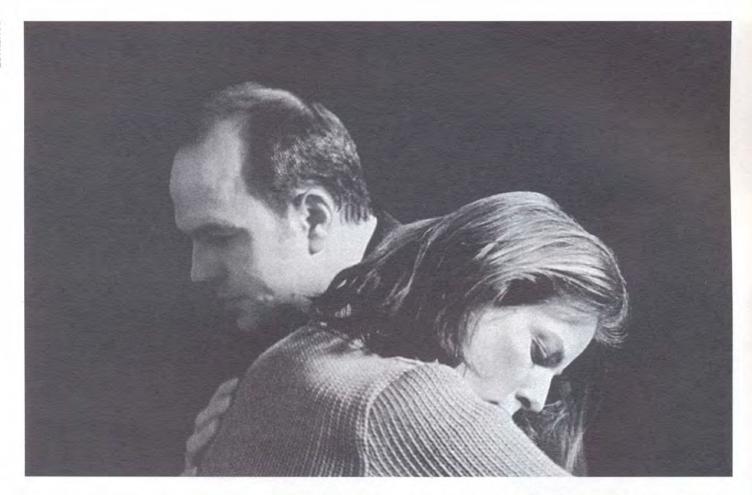
El hombre que miente

por JAVIER PORTA FOUZ

Algunos trabajos, como escribir esta nota, suponen una organización del tiempo en función de terminar antes de cierto plazo, pero nada me indica que debo hacerlo en un horario y no en otro, o que no puedo interrumpir la escritura cientos de veces por las razones (o las sinrazones) más diversas. Otros trabajos implican una mayor organización del tiempo, y dentro de estos hay algunos que.por suerte tienen horarios diferentes para cada día (la docencia en determinados niveles es así). Pero hay otros trabajos que implican una rutina mucho más rígida, son los trabajos que emplean gente para que cumpla -con mayor o menor justificación- siempre los mismos horarios. La vida de la persona gira (o sería mejor decir que se detiene) en torno a esos horarios con alto grado de inexorabilidad. Vincent es/era un hombre de negocios. Sus rutinas son/eran inexorables, aunque como ocupa/ocupaba un alto cargo seguramente

a veces tiene/tenía que trabajar día y noche

y otras puede/podía quedarse remoloneando en la cama. Vincent es el protagonista de El empleo del tiempo, pero nosotros lo conocemos cuando ya no es más un hombre de negocios. Vincent ha provocado una grieta en su tiempo, lo echaron del trabajo por querer estar demasiado tiempo dentro de su auto, lo que ocasionaba que no llegara -a tiempo- a sus visitas comerciales y tardara más de lo estipulado por la empresa (ente que organiza los tiempos de mucha gente). Sin trabajo, ahora Vincent decide invertir su nuevo tiempo en mentir y ocultar (ocultar su pasado próximo para vivir un presente ficcional). Le oculta a toda su familia que ha sido despedido y además, con el sabor de no decir la verdad que se le hace adicción, se anima con una mentira mayor que echa a rodar su futuro cercano: dice que está por conseguir un nuevo trabajo, para la ONU en Ginebra. Vincent se enreda cada vez más y magnifica sus mentiras porque su entorno (mujer, hi-





jos, padre y madre) actúa como si el mundo fuera normal, regular, y se mantienen en una actitud de pasividad extrema frente a todo. La que a veces se mueve es su mujer, pero solamente sabe ofenderse. Y su padre, con gélida cara de pingüino y perfil recortado maliciosamente por la cámara, que actúa para reforzar la pasividad general. Vincent no quiere hacer otra cosa que seguir mintiendo, pero por otro lado está rodeado de sordos que sólo escuchan lo que quieren.

Vincent está atrapado en su vida y quiere cambiar sus circunstancias y hacer lo que él quiera (por ejemplo, ni siquiera ocuparse de gestionar el seguro de desempleo), o lo que de él derive, pero no está preparado para la deriva, ni para querer nada: su no-deseo es polimorfo. Es un hombre gris, alguien que nunca se preparó para salir de su adormecimiento. Está, como decía Pink Floyd, confortablemente adormecido, aunque él quiera creer que está incómodo y que esa supuesta incomodidad lo hará moverse -principio básico de la mente económica liberal- hacia algún costado. La película que lo contiene (que lo deja hacer, en una apuesta maestra y malvada de Cantet) tampoco se moverá para otro lado que no sea para adelante, acá no hay giros ni tuercas que retorcer y, como en La caída del Halcón Negro de Ridley Scott, se concluye en un solo movimiento.

En algún momento, quizás, a Vincent algo le moleste un poco y se rebele, pero su re-

beldía será infructífera porque no tiene la menor idea de contra qué se está rebelando. Porque no puede verse desde afuera, es un ser consciente pero inconsciente de su existir. No importa tanto que sea inconsciente para sí en el sentido de pertenecer a una clase social determinada (clase en sí v clase para sí, Marx); el problema está en que Vincent vive siempre en un nivel nulo de autoconciencia, es un tipo que se cruza de piernas -de brazos- pero jamás pensó en cómo cruzarse (jamás podría cruzar o cambiar de vereda, su ínfimo movimiento está destinado al fracaso). Cuando quiere rebelarse (¿tendrá 40 años?), todo el ejercicio que no le hizo hacer a su cerebro le jugará en contra y hará que no pueda encarar sus problemas y sus deseos. Es que nunca destruyó sus coordenadas, ni siquiera mentalmente, por eso cuando quiere tirarlas lo único que logra es reemplazar un trabajo que odia (un simulacro de vida) por un simulacro del trabajo que odia (sigue escribiendo en la agenda con ínfulas de persona importante, le gusta llegar a grandes trancos a una empresa en la que no tiene nada que hacer, lee un libro sobre "asistencia" para Africa, le gusta usar su sobretodo como signo antes que como abrigo). Vincent es un hombre del mundo empresario que luego de ser rechazado por ese mundo se convence de que es él quien lo rechaza, pero termina claudicando en todos los frentes: tiene que volver a las empresas y seguir con su falso amor por su





familia. Y bajo la ley de su padre, más sombrío que él (y sombreado e iluminado en ese sentido).

Vincent es una víctima de su familia y de su medio social, y también de su incapacidad para ser autoconsciente. Pero Vincent es una de esas víctimas peligrosas, y además es un cobarde y un inconsciente a otro nivel: no se anima a decirle a su familia que está verdaderamente harto de ellos, es que ni siquiera él lo sabe. Es un hombre gris (y) oscuro, y alguien que hace mal. Por otro lado, su familia es autodestructiva, excepto el hijo mayor que se rebela al final y lo encara y no lo quiere perdonar; pero para suavizar eso estará la madre y su ánimo de recomponer las cosas aunque haciéndose la ofendida (el ofendido se irrita para no cambiar nada porque nunca dará un paso al frente, ni siquiera al costado).

Vincent es un monstruo y Cantet (Recursos humanos, ahora cambia de departamento y va al sector de "ejecutivos de ventas" de la empresa) hizo una película sobre un monstruo, que en una primera visión pueden -película y monstruo- agarrar al espectador emocionalmente y destruirlo (a pesar de que este quiera recomponer los pedazos filosos y dañinos de las peligrosas relaciones familiares, y la lectura de que Vincent quiere a su mujer pero no sabe decírselo seguramente será profusa). Cantet también hizo una película sobre una clase de hombre que es plaga y la plagó de detalles pequeños que no se remarcan, lo que lleva a que las implicancias lúdicas y/o intelectuales de su cine alcancen un grado de complejidad que no poseía Recursos humanos. Cantet afloja la tensión narrativa, descomprime laxamente el tiempo cinematográfico y empieza a jugar con los detalles, toma un objeto, como el sobretodo de Vincent, y lo hace jugar en la escala social. Cuando Vincent es echado de la empresa en la que se camufla con los empleados que ingresan, su sobretodo tiene una mancha, un fuerte descenso en este tipo de elementos de significación jerárquica. Pero cuando llega a lo de su amigo Nono -la única persona a la que Vincent quiere y no quiere hacer malel sobretodo impacta, marca la pertenencia al grupo de los que dan la mano de manera calculada "empresarialmente", para lograr

una efectividad y una afectividad casi tan sinceras como la firma "manuscrita" de las cartas de las AFJP (de hecho, en algunas materias de estudio y/o seminarios y/o encuentros de negocios se enseña a dar la mano, y debe haber alguna consideración sobre las implicancias psicológicas de las firmas manuscritas por impresora).

En Recursos humanos, los objetos estaban investidos de significados muy pesados ya antes de empezar la película: las máquinas y su enorme, tensa ligazón con los operarios. Cantet podía jugar menos, más preocupado por ajustar significados que por incomodar. Recursos humanos era una película que permitía el llanto en determinados momentos y autorizaba, casi de manera programática, cierta catarsis. El empleo del tiempo no tiene ese plan, es fría y árida, terrible y anticatártica. A diferencia de la emoción que Recursos podía concentrar en algún momento especial y predeterminado, El empleo puede destruir y debilitar al audioespectador en cualquier punto de su desarrollo, sólo hace falta que el ocupante de la butaca -la experiencia es en el cinecaiga en la cuenta de que el trabajo "empresario" de Vincent (y de tantos otros) era tan inútil y yermo como su deambular haciendo que trabaja.

Cantet toma la posta que había dejado Todd Haynes en Safe (1995) y hace otro film-ensayo sobre el malestar. En Safe Carol White (Julianne Moore) sufría lo urbano, y aquí Vincent (Aurélien Recoing), empleando la ilusión de su tiempo, sufre y hace sufrir. El empleo del tiempo genera un malestar en el espectador, al que deja siempre en un lugar incómodo, porque los momentos para reírse son también bastante tétricos y patéticos, como ocurría en La Ciénaga, una película con la que El empleo tiene más de un punto en común, como cifrarse por completo en cada secuencia (aunque en realidad estas dos películas son casi una secuencia enorme hecha en formato de repetición de motivos). Y si La Ciénaga estaba hecha en círculos que no conducen a ninguna parte, El empleo es un trayecto en línea recta que tampoco llega a ningún lado. Cantet va desplegando la cantidad de acciones horripilantes que hace Vincent y lo hace sosteniendo cada plano, sosteniendo la mirada de su protagonista, sin ahorrar sinceridad en sus ojos acuosos, lo que hace que descubramos que detrás de sus mentiras a repetición sólo hay un vacío enorme. El ojo es la ventana del alma, decía Leo Da Vinci, quien agregaba que el ojo captaba diez cualidades de los objetos: "luz y oscuridad -la primera sirve para descubrir las otras nueve y la segunda para ocultarlas-, el color y la sustancia, la forma y posición, la distancia y cercanía, el movimiento y el reposo". De esos pares, Vincent sólo puede captar un elemento de cada uno: oscuridad, sustancia, posición, distancia, reposo (quietud absurda porque no para de moverse). Vincent es una máquina de correr, de exigirse no decepcionar; la sombría, masculina y lechuzona figura del padre es de un peso demoledor. Un padre-abuelo constituido como punto de partida de un mundo familiar que es puro chantaje: mientras le hace un cheque a Vincent (en una puesta de luces brillante y maligna), su nieto menor le pide plata; él le dice que esa plata, si se la da a su padre, también se la está dando a él, y después compra un beso del nene (esto es igual a darle plata a un chico si se saca buenas notas en el colegio, para homologar el estudio al trabajo, con el énfasis en que algo que no gusta puede dar dinero, con lo cual los mundos del trabajo y del estudio se revisten de sentidos negativos y se los excluye del goce, del jugar por jugar). Y Vincent sólo logra captar la atención de su hijo mayor cuando le da una cantidad de dinero "excesiva para un chico", según su esposa.

El empleo del tiempo, película de combate, termina con la cara de Vincent durante una entrevista para un nuevo trabajo empresario (en la que el encargado de la entrevista dice algo así como "dar y recibir de una compañía"). El plano se va cerrando sobre Vincent y otros sonidos tapan las voces, pero se escucha que Vincent dice "no me da miedo", una sucesión de palabras que indican que de su estúpida, dañina e inútil seudorrebelión sólo quedó como resultado un cadáver normalizado, al que nada le da miedo. Sólo los vivos —su hijo mayor, las nuevas generaciones, los que miran renovados— experimentan temor.

El hombre que discute

El director de *Recursos humanos* y *El empleo del tiempo* estuvo en Buenos Aires para presentar su segunda película, que fue la apertura del último festival porteño, en el cual dos años atrás ganó el premio mayor con su ópera prima. **por JAVIER PORTA FOUZ**



Si hiciéramos una división de las entrevistas en cuatro tipos, uno sería el de la mayoría de las futbolísticas (en las que la respuesta ya está en la pregunta); otro sería el de las entrevistas promedio, donde el entrevistado responde lo que uno medianamente supone que va a contestar; otras serían aquellas en las que el entrevistado sorprende; y por último habría otras en las que el entrevistado no está de acuerdo con casi ninguna de las preguntas. Esta con Cantet se ubica afortunadamente en la última categoría. Entre las cosas sobre las que LC no quiso explayarse demasiado fueron cuestiones sobre ideología y/o política. De ideología no quiso saber nada y de la política dijo que su relación con el tema era más bien individual. Se definió como no cinéfilo y tampoco quiso hablar mucho sobre cine dirigido por otras personas, pero nombró a Rossellini por "esta mezcla de lo social y de lo íntimo que me interesa muchísimo".

Usted dijo en una entrevista que *El empleo del tiempo* es una película sobre el trabajo. En *Recursos humanos* el tema central era la pérdida del trabajo, pero en *El empleo* me parece que hay una línea que va por debajo del relato central y emerge al final, y que el film termina siendo acerca de la progresiva locura de un hombre.

Las dos películas hablan sobre el mundo del trabajo, del mismo tema, pero cada una impone su propia forma. Lo que me interesaba era seguir a un hombre, no su locura porque no creo que esté loco, sino que la película muestra la mirada subjetiva que él tiene del mundo. Creo que más que un loco es como un guionista que está escribiendo el guión de su propia vida

y que encuentra placer en ir creando poco a poco su guión y su vida.

Bueno, cambiemos la palabra "locura". Ciertamente me parece que es un mitómano.

No lo creo. Creo que es un creador, alguien que inventa espontáneamente y su obra de arte es su vida. La historia se va complicando a medida que él va inventando este guión y lo va llevando a crear otras historias, pero creo que nunca pierde la primera lucidez, nunca pierde pie, aunque tambalea. Tiene un problema existencial que yo creo compartir con él aun cuando no llego tan lejos como él en lo que creé. En todos los debates que hubo sobre la película mucha gente se identificó y me dijo "es lo que me pasó a mí" o "es lo que me pasó con mi marido". No creo que sean locos, creo que se identifican con eso. La película no juzga al personaje. Pienso que la mirada del espectador tampoco es una mirada de juez. Puede sentir simpatía, empatía o hasta lo puede sacar de quicio un poco, pero después, en la escena siguiente, hay algo que equilibra un poco las cosas. Por lo menos delante mío ningún espectador lo condenó.

En Recursos había un acercamiento mayor a los personajes. En El empleo es cierto que usted no juzga, pero tal vez no juzgue porque su mirada está mucho más alejada. Me parece que se nota en la cantidad de planos generales, no había tantos en Recursos.

Pero hay muchos primeros planos de Vincent en el auto e hicimos que trabajara mucho con su rostro, que se transfigurara. Lo que me interesaba era mostrar al personaje que está alejado de su mundo, del entorno, entonces por ahí el hecho de mostrar a ese personaje encerrado en el



auto, alejado de todos, genera un poco la necesidad de mostrar más planos generales para mostrar la distancia entre él y el entorno. *Recursos humanos* realmente se filmó en la fábrica, el ambiente de la fábrica, la gente trabajando, los ruidos, o sea que estábamos metidos un poco en el ambiente, en ese entorno.

Vincent habla del placer que le proporciona viajar en auto y por esa cuasi obsesión pierde el trabajo. ¿Qué significa viajar en auto? ¿Tiene un sentido especial? Kiarostami valora mucho ver el mundo en auto y en Harry, un amigo que te quiere bien el personaje también tiene algo especial con su auto. ¿Es un simple dato o los autos significan algo en este contexto?

En primer lugar, el auto era como una burbuja en la que se podía aislar, era como su espacio de libertad. Es una burbuja pero a la vez es transparente, le permite ser espectador y no ser actor.

Hay algo central en sus dos películas: el hombre no puede vivir sin su trabajo, o mejor dicho, no puede vivir sin una vida pública y social muy fuerte. Sus películas van a contrapelo de la tendencia que se ve muchas veces en el cine actual, que es trabajar en la casa. Los hombres de sus películas son seres sociales muy dependientes de "socializar". Me parece que su mirada sobre el trabajo no se corresponde con la idea del trabajo en el hogar.

Vincent en particular pasa más tiempo mintiendo que trabajando. Mentir es un empleo de tiempo completo. No es el trabajo el que rechaza, porque mentir ya se convierte en un trabajo para él. Lo que rechaza es esa relación de asalariado, ese juego social, esa actuación que tenemos que representar cuando estamos en un contexto de trabajo.

¿Alguna vez va a hacer una película sobre otro modelo de trabajo que no sea el de la empresa?

Creo que, por un lado, la empresa representa algo muy fuerte, que implica el hecho de estar totalmente convencido de lo que uno hace, el rendimiento, estar implicado, que son presencias muy fuertes en una persona. Por otro lado, está el manejo del tiempo. Cuando uno es independiente, trabaja en su casa, ya sea periodista o director de cine. Uno sabe que puede tomarse un día sin trabajar y al otro día trabajar el doble. Pero en una fábrica o en una empresa eso es imposible.

En Recursos el hijo, por un momento, se enfrenta a la empresa, pero después sabemos que va a seguir trabajando en el ambiente empresario. En El empleo, durante siete meses, Vincent rechaza la idea de volver a trabajar en una empresa pero al final vemos que va a seguir trabajando en ese sistema. ¿Esto significa que el individuo no puede salir de ese lugar? Además, está la secuencia en la que Vincent se integra a un grupo de empleados que entra a trabajar...

La película se pensó desde un principio como una tentativa de evasión imposible. El final es muy abrupto: el salto entre todo lo que quiso hacer y tener que volver a todo aquello de lo que quiso huir. Por un lado el trabajo y por el otro es como una victoria del padre, que es quien le consiguió el trabajo que no quería hacer.

Sus películas se concentran en uno o dos personajes y la relación padre-hijo está presente en las dos, pero veo un cambio: en *Recursos* eran más amables, en *El empleo* los protagonistas son más oscuros. ¿Esto fue planeado o fue surgiendo? ¿Cómo es su sistema de trabajo?

Es importante para mí dar espacio a los personajes, que la línea narrativa sea lo suficientemente pequeña y permita que los personajes vayan desarrollándose y ver cómo evolucionan dentro de la película. Desde el principio la intención fue mostrar algo muy borroso, algo que no se podía captar y que quizás era tan subjetivo, tan inestable, que a la siguiente secuencia se contradecía, entonces no había una línea que mantener. A menudo los guiones son demasiado pícaros, demasiado inteligentes. Una línea dramática puede afectar y reducir la complejidad de la vida, de lo humano. Esto de hacer una película con esta visión es una apuesta, un desafío, porque desde el principio yo sé adónde voy pero no lo saben ni los actores ni los productores, la gente que tiene que poner el dinero. Esto de que la historia sea tan vaga no los tranquiliza ni tampoco me tranquiliza a mí.

En Recursos hay un guión con más estructura y en El empleo hay una mayor sensación de deriva. Me parece que su cine se abre más y se vuelve mucho más ambiguo, y a mí me parece mucho mejor. ¿Cómo va a seguir?

Creo que no hay que categorizar las películas, no creo que una sea mejor que otra sino que cada película, la forma de cada película se adaptó a su tema. Lo trivial de *Recursos humanos* era tan necesario como lo oscuro y lo no definido de *El empleo del tiempo*. Voy a seguir con este método de trabajo, escribir un poco al principio, trabajar con actores no profesionales, ensayar y después considerar todo lo que surja de esos ensayos. Creo que voy a estar siempre muy cerca de lo real.

EL HOMBRE ARAÑA

Spider-Man

ESTADOS UNIDOS

2002, 121'

DIRECCION Sam Raimi

PRODUCCION Laura Ziskin, lan Bryce

GUION David Koepp

basado en el cómic de Stan Lee y Steve Ditko

FOTOGRAFIA Don Burgess MUSICA Danny Elfman

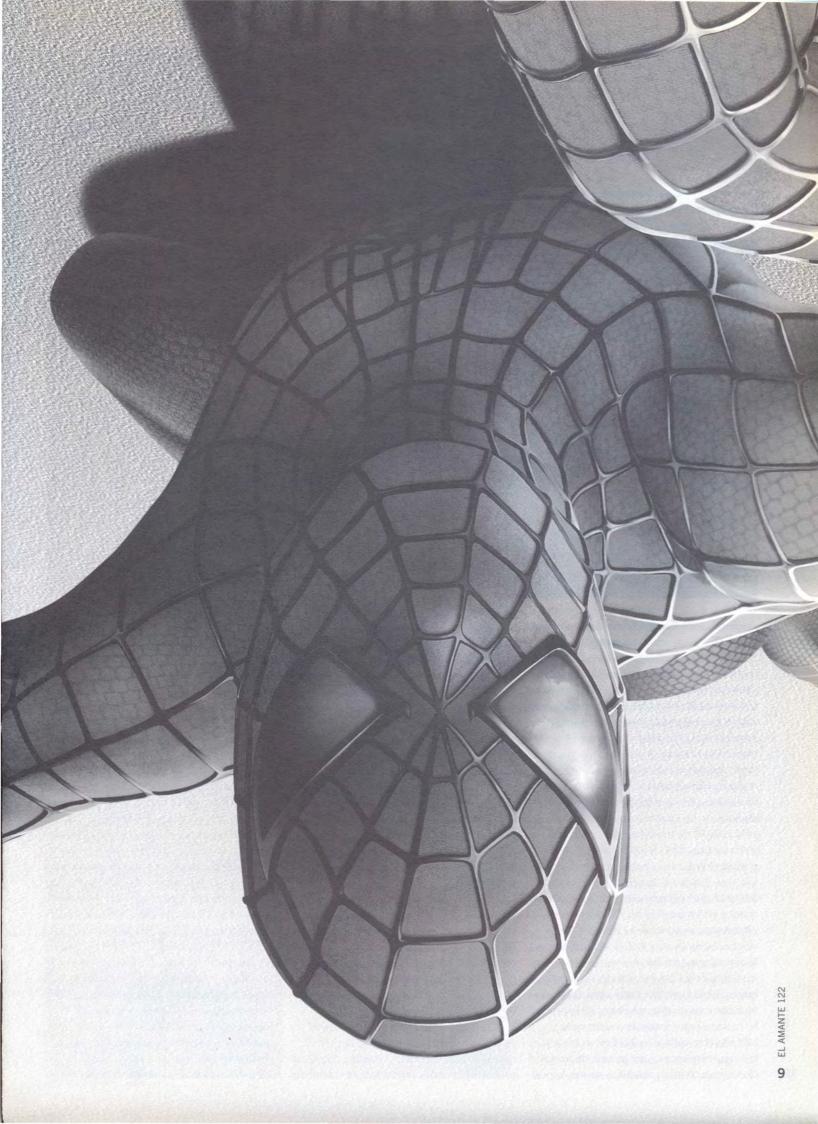
MONTAJE Arthur Coburn, Bob Murawski

INTERPRETES Tobey Maguire, Willem Dafoe, Kirsten Dunst, James

Franco, Cliff Robertson, J. K. Simmons, Rosemary Harris.

El mundo al revés

por MARCELO PANOZZO









Quise escribir sobre El Hombre Araña desde el momento exacto en que terminé de ver la película por primera vez. No fue hace mucho (¿un mes atrás?, ¿un mes y medio?), pero las películas tienen sus tiempos, y al haber estado cuatro semanas reclamando espacio para cubrir un estreno, al haber participado activamente en la discusión del tema en la reunión de sumario de la revista (¡sí, escribamos sobre Stan Lee!; ¡sí, escribamos sobre Sam Raimi!) y tras haber intercambiando una serie de e-mails sobre la cobertura en sí misma (aunque no necesariamente sobre la película en sí misma), terminé transformado en el defensor total de El Hombre Araña o en un rompepelotas consumado (o en las dos cosas a la vez). Salí de ver la película en estado de felicidad total y hasta ensayé una primera defensa en los pasillos del Abasto: alguien objetaba las secuencias del Hombre Araña volando sobre Nueva York, sosteniendo que le costó acostumbrarse al ritmo y también a la textura de las escenas, a lo que contesté que era lógico, porque, entre otras cosas, éramos nosotros los que, a lo largo de la película, teníamos que aprender a verlo volar. Más adelante volví a ver El Hombre Araña y me tragó otra vez más ese mundo de revelaciones y maravillas, y mientras no veo la película me encuentro pensando muy seguido en que a) me gustaría ver El Hombre Araña otra vez y b) tengo que escribir la crítica para El Amante. Cuando estos pensamientos devienen abstracciones (parecidas a las que produce Kevin Costner en Enamorado, cuando tiene que lanzar una bola curva y "apaga" todo lo que hay a su alrededor), sucede lo siguiente: la opción a) se transforma un lugar mullido y agradable, y su sola existencia me hace sentir seguro, mientras que la b) es, ay, todo aquello que debí hacer y no hice, es como un examen perpetuo para el que, consciente y templado, no estudié ni voy a estudiar nunca, pero que igual me hace sufrir. Ver la película 40 veces más me puede convertir en un hombre de bien, tierno, gracioso y solidario. Escribir sobre la película... no sé, no me parece tan buena idea. Tengo cosas para decir que son poco más que obvias (razonables, en el mejor de los casos: se trataría sólo de destacar el desempeño de un grupo de personas buenas y generosas que hicieron un trabajo excelente) y hasta hace un rato, no más, hubiese preferido no tener que ponerlas por escrito. Pero la cosa empeoró de un momento a otro: sonó el purr que indica la llegada de nuevos mails, chequeé el Inbox y había cinco mensajes, todos remitidos por miembros

de la redacción de El Amante. El subject de cuatro de ellos era la palabra "¡Divertido!" (así, entre signos de admiración), el subject del quinto rezaba "El Hombre Araña". Abrí justo ese (obviamente) y leí lo siguiente: "Ufffffff... bodrio, quiero ver qué cazzo inventan para convertirla en algo". No sé bien si ese mail fue una bendición o una desgracia (me inclino más bien por esto último). Por lo pronto, estoy obligado a dejar de lado las cavilaciones: no me gusta hacer esto, pero no puedo olvidar el momento en el que el tío Ben le dijo a Peter Parker eso de "un gran poder implica una gran responsabilidad". No tengo un gran poder, pero sí una pequeña, modesta responsabilidad: sin inventar nada, poner por escrito algunas razones en las que quede claro que El Hombre Araña es algo más que algo. Ahí vamos...

■ Primero y principal: no hay nada que inventar, todo está inventado (al menos en el terreno transitado por El Hombre Araña de Sam Raimi). El director no busca ir más allá de los materiales que tiene a disposición, en un gesto que está lejos de la prudencia y bien cerca de la celebración. Ese es un gran mérito de una película: presenta un héroe posible viviendo en una versión hiperrealista del mundo real. La casita en Queens, el







amor platónico en la puerta de al lado, los tíos buenazos, terminar el colegio y las ganas de irse a la gran ciudad, un lugar cuyo perfil, que ya no es el que era, se recorta contra el horizonte. La gran ciudad no es Gótica ni Metrópolis, se llama Manhattan, y es un sitio que, descartando por la fuerza el cinismo de proporciones olímpicas de los años 80 y la apatía y el egoísmo que sellaron buena parte de los 90, evidentemente sí estaba necesitando otro héroe.

Marvel Comics en general y Stan Lee (muy) en particular nos hicieron crecer con este tipo de héroes. Nos obligaron a preguntarnos cómo actuaríamos nosotros mismos si, de la noche a la mañana, obtuviésemos superpoderes. Y, además, decretaron lo siguiente: el superhéroe no nace, se hace. Descartada la opción del enmascarado como aristócrata (en sus excitantes sabores fromanother-planet, wagneriano o gótico), Marvel/Lee redondearon una buena cantidad de relatos cuyo núcleo duro está hecho con el subgénero más apasionante y emotivo de los relatos de acción: la educación del héroe. Así, el camino hacia el buen uso del poder puede estar lleno de errores, agachadas, rebeldía y confusión. Un gran poder implica una gran responsabilidad, sí, pero el mundo

entero ya sabe que entender esa frase puede llevar mucho (demasiado) tiempo y exigirles a millones de personas un importante gasto de (con perdón del lugar común, acertado para el caso) sangre, sudor y lágrimas.

Tobey Maguire. Nadie mejor que él para el papel de Peter Parker. Su adolescente nerd, bondadoso y algo frustrado, tiene demasiado para aprender y, evidentemente, no puede con todo (al menos en esta primera parte). En ese punto es obvia pero graciosa y efectiva la escena del encierro en ese cuarto tan smells like teen spirit, en la que intenta dominar un fluido blanquecino que le sale del cuerpo y que se llama... telaraña. Una vez que deja de chocarse contra las paredes, una vez que aprende a volar, balanceándose entre los rascacielos, Peter Parker pone los pies sobre la tierra y no tiene más que abrir la boca para volver a ser un chico común y corriente: aun cuando tiene la máscara puesta, de ahí atrás sale esa voz de resfriado eterno que nos lleva a imaginar a Peter/Tobey corriendo a tomarse un Redoxón apenas el director diga "corte".

■ Kirsten Dunst. Es el punto exacto en el que el innegable clasicismo de la película se toca con esa pátina retro que proviene del cómic y que Raimi decidió conservar casi intacta (la versión descontrolada de esta operación es aportada por el editor del *Daily Bugle*). Es, además, el más singular, el más cierto y el más arrebatador "objeto de interés romántico" que haya tenido jamás un superhéroe en la pantalla. Hay un momento en el que, tras haberle dado un inquietante beso invertido al Hombre Araña, ella mira el cielo de la noche y de la lluvia. Ese momento es único de verdad.

■ El villano Green Goblin, festival de la exageración *camp* presidido por Willem Dafoe, casi una burla al modelo gótico del mal como contracara del bien. Aquí el villano y el héroe están ocupados siendo la contracara de sí mismos, intentando que los gestos logren trasponer las máscaras.

■ El final. El Hombre Araña contiene la mejor transición hacia una segunda parte que Hollywood haya entregado en mucho tiempo. Porque promete que lo que se viene es la educación del villano y porque deja en claro que un superhéroe enamorado no tiene opciones: debe sufrir. El imperio contraataca ya nos dio una lección: tenemos que saber esperar la segunda parte de las aventuras del amable vecino Hombre Araña. Lo mejor está todavía por-venir.

■ En las antípodas del e-mail mencionado más arriba y titulado "El Hombre Araña", el crítico Charles Taylor escribió en la publicación web (obvio) llamada Salon, una crítica titulada "Spider-Man as Everyman", en la que comenzaba diciendo: "Lo que garantiza la unidad de la película es su espíritu, dulce y modesto".

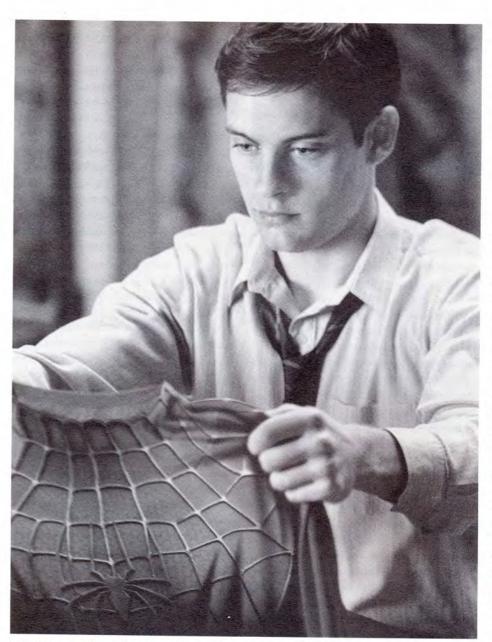
■ En su reseña para el semanario neoyorquino Village Voice, el crítico de cine J. Hoberman decía: "En 1965 El Hombre Araña rankeaba, junto al Che Guevara y Bob Dylan, en el poll de popularidad realizado en las universidades por la revista Esquire. El Hombre Araña 2002 es del tipo sensible... quizá demasiado para ganarles a los fanáticos endurecidos de Eminem y American Pie". ¿Ganar? ¿Ganar qué? En recaudaciones El Hombre Araña se impuso cómodamente, y eso sólo me importa en la medida en que hay algo en la película de Sam Raimi que merece ser visto por la mayor cantidad de gente posible. Ese algo (que es mucho más que "algo") fue sintetizado, mucho tiempo antes del 11-S, por un crítico de rock que hablaba de una obra en teoría muy distinta a esta película. En el booklet de Sound of Water, disco editado por el trío Saint Etienne a comienzos de 2000, Simon Reynolds escribía algo parecido a lo siguiente: "Todo el mundo espera paradigmas musicales completamente nuevos. Una posible brisa fresca podría involucrar el fin de la francamente decrépita idea de la experimentación y la vanguardia como algo necesariamente difícil, desagradable y áspero. Y Saint Etienne entendió que el encanto y la gracia son la nueva vanguardia". A



Stan Lee creó una galería de personajes única, poblada por héroes reales, que vivían y trabajaban en ciudades perfectamente reconocibles. El mundo que el señor Lee inventó es desaforado y monstruoso... como el mundo. **por LEONARDO M. D'ESPOSITO**

SOBRE LA HISTORIETA

La revolución del general Lee



Tobey Maguire, un Peter Parker inmejorable, demudado ante el milagro del traje nuevo

Aunque no muchos lo conozcan en nuestro país, Stan Lee es uno de los íconos más importantes de la cultura popular de la segunda mitad del siglo XX. Es el primer autor reconocible con nombre y apellido en el abigarrado y casi anónimo campo de las revistas de historietas (o comic-books, como refieren los estadounidenses). Más aun: impuso un sello autoral al siempre al borde del ridículo campo de los superhéroes y creó un universo de una complejidad extraordinaria.

A principios de los 60, cuando comenzó a dedicarse al género, muchas cosas pasaban en el mundo. Una de ellas era la efervescencia social y política que no sólo tenía a Londres como epicentro, sino también a Estados Unidos. Mientras la idea de la familia feliz comenzaba a colapsar y la gente empezaba a desconfiar de la búsqueda de comunistas debajo del colchón, las inocentes historias de invencibles luchadores contra el crimen dejaban de ser rentables. Lee, aliado con el dibujante Jack Kirby, creó una galería de personajes que mostrarían el costado monstruoso o freak de estos señores de trajes demasiado ceñidos.

ALGUNOS INVENTOS DE MR. LEE

■ Steve Rogers era un soldado cobarde. Lo usaron en un experimento y se convirtió en el poderoso Capitán América, combatiendo a los nazis durante la Segunda Guerra Mundial. Quedó congelado en un iceberg casi veinte años. Cuando despierta, sigue tratando de ser un héroe, pero los jóvenes lo ven como un anacronismo reaccionario. Es un tipo amargado, atrapado en una época que odia y condenado a ser "de los buenos".







Eterna sonrisa de New York: el excepcional señor Lee y sus superhéroes, maravillosamente ordinarios

■ Thor es hijo de Odín y se enamora de una mortal. El padre le prohíbe casarse. El hermano conspira para sacarle los privilegios principescos. Thor encima ve que los mortales son débiles y abusan de sus poderes.

Reed Richards -El Hombre Elástico- está casado con Sue Storm -la Chica Invisible-, tiene por cuñado a Johnny Storm -La Antorcha Humana- y también vive con su amigo Ben Grimm –El Hombre de Piedra en el Edificio Baxter, de Maniatan (marca de Lee: todo tiene nombre, todo es identificable)-. Los 4 Fantásticos parecen una familia. Cuando ella queda embarazada, toman a una reemplazante que atrae a Reed. Cuando el nene nace, un villano lo transforma en un monstruo y Reed lo convierte en un vegetal. Divorcio, claro.

■ Bruce Banner desarrolla armas para el Ejército de Estados Unidos. Una descarga de rayos gamma lo transforma, cuando se enoja, en un monstruoso y torpe gigante verde, Hulk. Banner y Hulk se odian mutuamente; el padre de la novia de Banner es un general que quiere matar a Hulk (además de aplastar a los rojos, los "charlies" y cualquier "enemigo de la libertad"), mientras el segundo del general pretende a la chica. Hulk sólo quiere vivir en paz y Banner sólo quiere curarse. Ninguno de los dos quiere ser un héroe.

EL METODO LEE. Los héroes de Lee lo son por pura casualidad, y sus poderes son más una molestia que una ventaja. El mundo donde viven sus aventuras no está poblado de ciudades arquetípicas como Metrópolis o Ciudad Gótica: es en el aquí y ahora del lector. Pocos de estos señores esconden su personalidad heroica -caso claro de Los 4 Fantásticos-, o se abstraen de los problemas de su tiempo. Tony Stark / El Hombre de Hierro se encuentra en un momento atrapado en Vietnam; Los 4 tratan de salvar gente inocente de la toma de Saigón; El Hombre Araña se pliega a las protestas contra la guerra en los campus. Lee sabía que su público no eran los niños (aunque sus historias estaban llenas de acción y colores, además de los maravillosos diseños de Kirby) sino esos adolescentes que les hacían un lugar en sus estudios a estos personajes llenos de contradicciones y problemas. Lee -paralelamente a Héctor Germán Oesterheld en Argentina, lo cual habla de un signo de los tiempostomaba la aventura y le incorporaba el drama humano que le faltaba y el marco histórico -que en los 40 sólo aparecía en el esfuerzo de la propaganda- para cuestionarlo desde la fantasía más desaforada.

Los personajes de Lee, por lo tanto, eran seres humanos. Incluso es difícil hablar de malos y buenos: hay muchos (La Viuda Negra -una espía disidente rusa y ladrona-, Hércules -el mismísimo semidiós griego- o El Motociclista Fantasma -condenado al infierno y a ser un alma en pena- están a medio camino entre el heroísmo y la villanía). Hasta los héroes luchan entre sí: egoísmos, celos, incluso el sexo son motivos para peleas titánicas. La moralina está fuera, no el mensaje muchas veces político o moral. El sexo, en los personajes de Lee, es un caso claro de su método: los héroes se casan, forman pareja, se separan, se pelean. Tratan siempre de llevar una vida normal, aunque eso es imposible.

MAS GRANDE E IGUAL QUE LA VIDA. Las historietas de Lee no empezaban y terminaban en un solo número, sino que continuaban en el siguiente o se bifurcaban en otros títulos de la Marvel Comics, la empresa de tercera que Lee llevó a primera. Y creó personajes para decir cosas concretas de los problemas de su tiempo (desde los segregados X-Men hasta el primer superhéroe negro, de nombre -créase o no- Black Panther). En los 70, el éxito era abrumador, y sus historias, cada vez más amargas. En los 80 el género tuvo un eclipse, aunque hubo algunas obras mayores (Dark Night Returns, de Fran Miller; la sensacional Watchmen, parodia-homenaje-reflexión sobre el tema) que sólo fueron posibles gracias a la revolución de Lee.

Su universo se hizo cada vez más complejo, y el contraste entre los elementos superheroicos -con todo lo que de paródico tienen- y la construcción psicológica de los personajes tiene mucho que ver con el cine que se hacía en esos años (Pakula, Ritt, Altman y compañía). Sin embargo, no es un revisionista: Lee buceaba en el conflicto que es para una persona ser excepcional, y en la responsabilidad que entraña el poder (eso es lo que se resume en la frase fetiche de la película El Hombre Araña, que un gran poder acarrea una gran responsabilidad). El mundo desaforado, circense y monstruoso de Lee no es otro que nuestro propio mundo, donde los conflictos del alma y de la sociedad adquieren proporciones gigantescas. Lo suficiente como para que podamos verlos sin perder el encantamiento de una buena historia más grande que la vida. A



Hechizado





Renovó el cine de terror,
deformó el western y se acercó
al cómic con honestidad y con
respeto, pero sin abandonar
nunca su clásico tono juguetón
e irreverente. La llegada de
El Hombre Araña nos recordó
que Sam Raimi era uno de
nuestros directores preferidos.
Aquí tiene lo que se merece.

por DIEGO BROSERSEN

La de los ochenta fue la década en la cual Hollywood decidió finalmente dejar de asustar a sus espectadores. Al menos de una manera frontal y clásica. Por supuesto, hubo Freddies, Jasons y Chuckies para rato; de hecho, varios de estos personajes de la era del plástico siguen vivitos y coleando, los dos primeros amagando a enfrentarse bajo un mismo título en cualquier momento. Pero más allá de los campamentos juveniles y las fiestas de graduación sangrientas que inundaron las pantallas de cine y las cintas de VHS, el ciclo más vital del horror fílmico, iniciado unos veinticinco años antes en los lóbregos lotes de la casa Hammer, llegaba a su fin, reemplazado súbitamente por la parodia poco sofisticada y la autorreferencia ad infinitum. Eventualmente, con las consabidas excepciones al paso, las raíces de un género noble y venerable parecieron agotarse. De pronto ya no era posible asustarse, apenas simular hacerlo.

En mi memoria siempre aparecerán juntas la primera visión de *Thriller* en el programa de Johnny Allon y la proyección posterior de *Cuentos de terror* en *Viaje a lo inesperado*, un sábado de 1983, hace mucho, mucho tiempo. Remembranza entrañable. Experiencia perturbadora. Sigo creyendo que el de John Landis y Michael Jackson es uno de los mejores videoclips de la historia. Sin embargo, la voz de Vincent Price rapeando sobre el ritmo coreografiado por los muer-

tos-vivos de Romero siempre me pareció un mojón que marcaba claramente el final de una época. Un ícono de otros tiempos cedía su clara modulación de ultratumba para celebrar la defunción de un modo perimido de hacer el terror.

NECROLOGICA. Inevitablemente llegó el turno para que otros tomaran la posta, el momento para que manos vírgenes amasaran la materia de la que están hechas los miedos más profundos y artesanal, amorosamente, transfiguraran sus eternas variantes en algo novedoso. La breve era de la prótesis y el látex había comenzado, los dioses digitales aún no habían despertado de su sueño, y varios jóvenes cultores del legado de H. G. Lewis comenzaban a plasmar en imágenes sus pesadillas más salvajes. Uno de ellos, de nombre Sam Raimi, ampliaba a 35 milímetros los 16 originales y presentaba en el Festival de Cannes de 1982 su ópera prima, financiada por amigos, familiares y su propio bolsillo y filmada durante el transcurso de los tres años anteriores (uno de los primeros puntos de contacto con Peter Jackson, quien haría lo mismo cinco años más tarde con Mal gusto).

The Evil Dead, the Ultimate Experience in Grueling Horror, conocida por aquí con el mucho más sencillo mote de Diabólico, atrapó a los franceses en su red disparata-

da de gore más slapstick más velocidad enloquecedora, una historia simple muy rica en estilo que el mismo Raimi definió alguna vez como "Los Tres Chiflados van al infierno": cinco amigos deciden pasar el fin de semana en una cabaña y descubren un ejemplar del Libro de los muertos (el famoso Necronomicon, que merced al arte persuasivo de Lovecraft sigue acercando a nuestra Biblioteca Nacional a más de un desprevenido). El drama (es una forma de decir) ulterior tiene como héroe total y absoluto al actor Bruce Campbell, amigo de la infancia de Raimi, a quien puede atisbarse brevemente presentando la secuencia de catch de El Hombre Araña. El solito deberá enfrentarse a partir de allí, en este y en los otros dos capítulos que conforman la trilogía diabólica (Noche alucinante y El ejército de las tinieblas), a sus ex amistades ahora transformadas en desaforados no-muertos, al famoso vejador arbóreo, a su propia mano poseída por una voluntad propia, y a todo un ejército de esqueletos medievales y harryhauseanos, entre otras delicias por el estilo. En este trío de fantasía y terror arrolladores, Raimi desarrolla y dispone en bandeja de plata varias de las constantes de su cine en estado puro, sin injerencias ajenas -llámense económicas- y sin otro sentido que el de la celebración más absurda y lúdica del disparate. Los famosos planos subjetivos del ser diabólico, en principio obligatorios ante la falta de presupuesto para moldear un monstruo creíble, se convirtieron en una de sus marcas de fábrica, a punto tal que en El gran salto, el film de sus amigos los hermanos Coen en donde participó como director de la segunda unidad, sus secuencias son perfectamente reconocibles del resto y, según las malas lenguas, las mejores de toda la película. Desgraciadamente Sam Raimi sólo regresó al horror en una sola oportunidad, la reciente Premonición, pero su paso por otros territorios ha dejado marcas indelebles (con una sola salvedad que otra firma intentará rescatar en estas mismas páginas: la insípida y poco inspirada incursión en el cine romántico y depor-



Con saco y corbata y flequillo reglamentarios, Sam Raimi dirige secuencias de *El Hombre Araña*

tivo llamada *Enamorado*, donde no sólo resulta imposible reconocerlo detrás de la historia sino que esa misma invisibilidad le cede el lugar a la obviedad y a un mal llamado clasicismo).

CLASICO Y POSMODERNO. A riesgo de ser tildado de oportunista, Rápida y mortal podría definirse como un neowestern feminista en el cual el eje no está puesto en la reconstrucción de un código y un espacio reconocibles sino en la deformación sistemática de ambos con medios estrictamente cinematográficos, en particular el montaje. El uso ampuloso del zoom, los planos en escorzo y la proliferación de planos temporalmente brevísimos, motivo de valoración crítica en sus trabajos anteriores, le dieron al film mala fama. Probablemente se trate de su película menos comprendida, subvalorada desde el momento mismo del estreno, justamente por ser la más cercana en esencia a la trilogía diabólica pero al mismo tiempo perteneciente a un género "intocable" como el western.

En más de una oportunidad Raimi demostró poseer un saludable eclecticismo a la hora de enfrentar nuevos proyectos. El caso de *Un plan simple* es sintomático de una idea sobre la "madurez cinematográfica" que Javier Porta Fouz expresó a la perfección en el número anterior de esta revista. Se dijo en su momento que marcaba un gi-

ro en su carrera, que ahora sí el hombre se tomaba las cosas en serio, que había dejado atrás las bobadas propias de la adolescencia. En lo personal, y más allá de que *Un plan simple* me sigue pareciendo una muy buena película (aquí los caminos se bifurcan, Javier), celebro de todo corazón que este film haya sido apenas uno más entre otros y no la conversión definitiva de Raimi a un cine más "importante" o "maduro".

Quizás el hecho de que el realizador se encuentre en este momento en la cresta de la ola genere una corriente revisionista que rescate varios de sus títulos de un inmerecido olvido. Raimi no habrá dirigido Amor a colores pero sí Darkman, film que refleja su acercamiento temprano a los tópicos del cómic y que, más allá de la filiación inevitable con El hombre invisible, rescata la sensibilidad seriamente paródica -o paródicamente seria- de los mejores films de James Whale. Sin la gigantesca parafernalia publicitaria que rodeó el lanzamiento de El Hombre Araña, Darkman lograba, con menos recursos pero la misma honestidad y respeto por el material, exactamente lo mismo: generar una vital empatía con el personaje y emocionar genuinamente sin abandonar el costado juguetón e irreverente de todo el asunto. Conociendo este hecho previo, era evidente para muchos de nosotros que la historia del arácnido justiciero difícilmente pasaría por mejores manos. A



Noble mente



DIABOLICO
The Evil Dead
Estados Unidos, 1982, con Bruce Campbell y Ellen Sandweiss

"Estilo" no es una mala palabra. Como un genial alquimista cinematográfico, Sam Raimi transmuta los bajos recursos y la más zonza de las historias en un torrente creativo difícil de asimilar en una sola visión. Fuerzas diabólicas invisibles se apoderan uno por uno de los ocupantes ocasionales de una cabaña, transformándolos en desaforados zombies y dando inicio a uno de los festivales sangrientos más imaginativos jamás filmados. Fluidos corporales y órganos por doquier, los más estrafalarios desmembramien-

tos y hasta un árbol violador conjugan la cruza de humor y horror del juego propuesto por el realizador. A la pregunta ¿dónde poner la cámara? Raimi responde con miles de posibilidades, sin dar tregua ni respiro durante escasísimos 90 minutos. Bruce Campbell, único sobreviviente y protagonista absoluto de las dos secuelas que seguirían, se roba el show con su capacidad para la comedia física y el espanto. Si Buster Keaton hubiera filmado una película gore, sin dudas sería parecida a esta. Diego Brodersen



LA FIESTA DEL CRIMEN

Crimewave

Estados Unidos, 1985, con Louise Lasser y Paul L. Smith

Cuando Raimi habla sobre esta comedia negra, siempre saca a relucir los conflictos con la productora Embassy Pictures. Seguramente pudo estar más lograda sin las modificaciones exigidas, pero igual tiene más de un acierto, como la gran secuencia final de persecución lunática. Raimi escribió el guión con sus amigos los hermanos Coen, iniciando una relación cinematográfica tan sofisticada como sus filmografías. Raimi y los Coen venían de sus óperas primas exitosas (Diabólico y Simplemente san-

gre, respectivamente) y enlazaron sus obsesiones comunes: personajes con una afectación cool, humor extravagante y una narración veloz donde se mezclan géneros y estilos. Entre la comedia slapstick más física y un policial cartoon, la película resultó un mix extraño de un capítulo de Los Tres Chiflados y La ventana indiscreta. La fiesta del crimen tiene su continuación en El gran salto (The Hudsacker Proxy, 1994), donde los Coen dirigen y Raimi es coguionista. Diego Trerotola



NOCHE ALUCINANTE

Evil Dead II

Estados Unidos, 1987, con Bruce Campbell y Sarah Berry

Una carretera, una pareja en un auto, una casa aparentemente deshabitada, el *Libro de los muertos*, espíritus malignos, una sierra, sangre verde, cadáveres descuartizados, viajes en el tiempo. *Noche alucinante* es una de las películas más delirantes de todos los tiempos, más desmesurada, más alocada. Trabajada en los límites del género de terror, el gore y la comedia, aparece como un film que destila libertad en las elecciones. Evidentemente, Raimi da rienda suelta a sus instintos, a lo que realmente tiene ga-

nas de hacer; no se propone limitaciones genéricas, ni argumentales, ni técnicas. La pura libertad en acción. El desparpajo constante. Raimi juega con toda la pirotecnia y la iconografía del género de terror y nos las ofrece entreveradas con una mirada cómica, irónica tal vez. Una pregunta: ¿me parece a mí o Bruce Campbell, el simpático e invencible protagonista de *Noche alucinante*, tiene todos los tics, las muecas, los gestos de Sheriff Woody, el entrañable personaje de *Toy Story?* Marcela Gamberini



DARKMAN
Estados Unidos, 1990, con Liam Neeson y Frances McDormand

Desde la posteridad, Darkman resulta un documento de la época del cine en que fue realizada. De hecho, en ese momento, Raimi ya estaba consagrado como uno de los exponentes pioneros de la sensibilidad que hubo de llamarse posmodernismo. Su modo de imitar la variante oscura del cómic ochentista era un prodigio de la ironía, pero la fábula del científico convertido en monstruo resultaba igualmente conmovedora. Esa parecía ser su marca personal, lo que distinguía a su estilo del espíritu de la época. Dentro de un film hecho a propósito como el colmo del artificio y de la yuxtaposición de códigos, Peyton Westlake –interpretado por Liam Neeson– lograba hacer creer que su tragedia no tenía antecedentes en el cine ni solución en este mundo. La autoconciencia en la manipulación de los materiales no arruinaba el espectáculo para el gran público. En eso, con sus grandes dotes de imitador, Raimi se parecía más a los maestros del cine clásico que a sus contemporáneos más afines, los hermanos Coen. Silvia Schwarzböck



EL EJERCITO DE LAS TINIEBLAS

Army of Darkness
Estados Unidos, 1993, con Bruce Campbell y Embeth Davidtz

Noriega se preguntaba, al criticar esta película, ¿adónde va el terror?, postulando que, en realidad, ya no era posible y había mutado en humor, más cerca de Los Tres Chiflados que de El exorcista. A la distancia, si bien la abundancia de gags puede agotar, se nota a un verdadero artista que trabaja en un registro propio, donde lo que importa es la locura y la explotación de las posibilidades del vértigo y el cine. Todo es desaforado, gigantesco, desde los gags de golpes y porrazos hasta los bellos efectos especiales de pu-

ra artesanía; desde el brazo motosierra del increíble Bruce Campbell hasta los harryháusicos esqueletos o el libro caníbal. Es un verdadero film sobre la plasticidad y la elasticidad: de los géneros —la comedia, el terror—, de la imagen, de los cuerpos. El efecto es demoledor aunque, como toda demolición, deja un vacío: en este caso el de la empatía con los personajes. En última instancia, lo mejor es pensar que Raimi estaba llevando al extremo su juego combinatorio de velocidades y obsesiones. Leonardo M. D'Espósito



RAPIDA Y MORTAL

The Quick and the Dead Estados Unidos / Japón, 1995, con Sharon Stone y Gene Hackman

Raimi hace un western como si mirara a Peckinpah comiendo espaguetis, pero va más allá (tiene que ir más allá) y, si seguimos con las pastas, esto parece un sorrentino. Raimi minimaliza el western, y por eso estructura la película alrededor de un campeonato de estilizados duelos. La protagonista es Ellen –Sharon S–, que tiene que vengarse de Herodes (Gene H, el malísimo del Oeste en los noventa). En el último número de *El Amante*, Eduardo Rojas abría su nota sobre Hou Hsiao-hsien con un párrafo en el que hablaba de Taiwán como una mujer que era "entregada y conquistada (...) cediendo a sus sucesivos conquistadores o pretendientes", y concluía: "una mujer en suma, casta o meretriz boyando en el mar de la China". *Rápida y mortal* cuenta la historia de una mujer (una persona con cuerpo y cerebro de persona): una heroína de western que se va cabalgando sin rumbo fijo, es decir, que se mueve mucho más allá de estas oposiciones impuestas por quienes miran el mundo con ojos de hombre del pasado antes que con mirada de humano del presente. Javier Porta Fouz



UN PLAN SIMPLE

A Simple Plan

Estados Unidos / Reino Unido / Japón / Alemania / Francia, 1998, con Bill Paxton y Billy Bob Thornton.

¿La película de Raimi que les gusta a los que no les gusta Raimi? ¿La película de Raimi que no les gusta a los que les gusta Raimi? ¿Fargo bien filmada? El estilo caricaturesco y cinético propio del realizador desaparece para dar paso a lo que algunos llaman su film "serio" —lo mismo se dice de Jackson y Criaturas celestiales—, de una tonalidad entre pausada y clásica y centrado mucho más en los personajes y sus motivaciones-acciones que en el movimiento sempiterno. El deslizamiento es interesan-

te por donde se lo mire: las buenas actuaciones del trío protagónico y la certera progresión dramática construyen sin apresuramientos el entramado de angustias y traiciones que le confieren a *Un plan simple* ese gustillo a policial negro, contrastado duramente por la blancura circundante. Uno de los mejores exponentes del subgénero "suspenso en la nieve" y la respuesta para aquellos que piensan que Raimi no es nadie sin una steadicam al alcance de la mano. Diego Brodersen



ENAMORADO

For Love of the Game

Estados Unidos, 1999, con Kevin Costner y Kelly Preston

Kevin Costner es el mejor intérprete de películas deportivas de todos los tiempos, y esta es la mejor película deportiva interpretada por Kevin Costner. Billy Chapel es un beisbolista veterano que, el mismo día en que debe jugar un partido crucial en Nueva York, se entera de dos cosas terribles: a) que su novia lo abandonó y b) que su equipo del alma, los Tigres de Detroit, cambió de dueño y planea venderlo. Poniendo su vida en perspectiva desde el centro de la cancha (o del diamante, mejor), Billy Chapel juega el mejor béisbol de

toda su carrera (logra el anhelado "partido perfecto") y, naturalmente, consigue que el resto del universo caiga en su justo lugar. Raimi hace lo mismo que Chapel: cuenta (juega) la película desde el centro del diamante, alternando una enorme cantidad de flashbacks (que repasan más de una década de vida y trayectoria) con las instancias del partido en tiempo presente y casi casi real, entendiendo perfectamente que el béisbol puede entregar más emoción, suspenso y tensión dramática que la vida misma. Marcelo Panozzo



PREMONICION

The Gift

Estados Unidos, 2000, con Cate Blanchett y Keanu Reeves

Si para Raimi un don es siempre sinónimo de maldición, basta con que una película suya se llame *The Gift (El don)* para saber que quien lo posea sufrirá, por su causa, algún tipo de conflicto. Una vidente es la conciencia liberal de un pueblo reaccionario y provoca el mismo revuelo que podría provocar una comisión de derechos humanos, pero lo hace mediante recursos del cine fantástico. Es la película más clásica de Raimi y como tal trata temas que subyacen bajo la trama policial utilizada como excusa. Una característica que no suele

resaltarse en directores con una filmografía como la de Sam Raimi es su trabajo con los actores. Cate Blanchett realiza la mejor actuación de su carrera y Keanu Reeves brilla como siempre, pero aquí lo hace interpretando a un villano cotidiano y temible. *Premonición* ofrece una descripción minuciosa de los personajes y una mirada crítica sobre la vida en el sur de Estados Unidos, su doble moral, su misoginia y demás conductas abusivas que este clásico y entretenido film expone sin ninguna concesión. Santiago García



Crítica de Cine

El 12 de agosto El Amante/Escuela comienza el segundo cuatrimestre.

El Amante/Escuela es una carrera de dos años, organizada en cuatro cuatrimestres, dictada por los redactores de *El Amante*. O, si se lo quiere tomar menos orgánicamente, una serie de cursos sobre cine, un lugar de conversación, la posibilidad de encontrarse y aprender discutiendo.

El Amante/Escuela es la forma de estudiar crítica de cine que sólo puede ofrecer la revista que cambió la historia de la crítica en Argentina. Además, cursando esta carrera, los alumnos accederán a nuestros recursos (proyecciones, videos, DVD, libros y revistas, pasantías). Por otro lado, cada materia podrá ser cursada independientemente a modo de seminario, con una tarifa diferencial.

Materias del segundo cuatrimestre:
Cine norteamericano clásico
Documentales
Historia del cine II
Medios y escritura I
Teorías del cine I
Teorías del cine II
Los cómicos y la comedia
Crítica y críticos I

Informes elamanteescuela@hotmail.com o 4854-2773

La inscripción comienza el 15 de julio. Reservá tu vacante

EL AMANTE 122

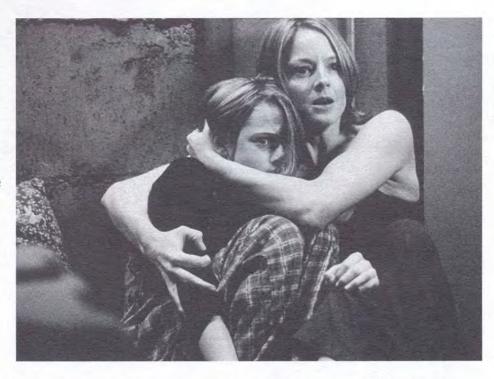
Una mujer es una mujer

Inesperadamente, el último film de David Fincher provocó varias defensas entre nosotros. La siguiente nota analiza el papel de la mujer en *La habitación del pánico* y la forma en que se opone a todos los estereotipos femeninos que el cine suele reproducir y algunos críticos festejar.

por MARCELA GAMBERINI

A veces prima la necesidad de definir a las mujeres de manera normativa, casi prescriptiva: una mujer es un conjunto de juicios acerca de cómo uno debe comportarse, qué debe hacer. El problema de las mujeres siempre es un problema que tienen los hombres. En esta línea aparecen mujeres oscuras, mujeres que se constituyen sólo alrededor de los hombres, que forjan su identidad a la "luz" de lo masculino, así se las jerarquiza y a la vez se las excluye del sistema. Circulan, hoy en día -debo decir lamentablemente- de manera directa o indirecta varios de estos juicios entreverados en los medios (también en esta revista). Es necesario no olvidar que el lenguaje es una prisión que deja entrever imaginarios sociales, culturales, políticos. La lengua nunca es inocente.

Quizá los discursos críticos o ensayísticos que se desprendan de *La habitación del pánico* pongan de manifiesto muchos de esos juicios, generalmente elaboradas desde radicales reminiscencias cristianas. Todo lleva a hablar de feminismo, de maternidad, de leyes masculinas, incluso de sometimiento y





rebelión. Hasta escucharemos hablar de encierro, de prisiones, de úteros, de dolor, de nacimiento. Como si este fuera el único camino posible para constituirse mujer. En definitiva, muchos discursos girarán en torno a la contraposición entre el hombre y la mujer, entre la fortaleza y la debilidad, entre el bien y el mal. Estos juicios a veces niegan la posibilidad de trabajar justo a contrapelo de los estereotipos que circulan, esos juicios que alimentan y potencian la vieja idea de la minoría débil femenina. Consecuentemente aparecen representaciones de la mujer que se traducen siempre en

estereotipos negativos: las putas, las vírgenes, las chismosas, las feas, las oscuras, las diabólicas, las incestuosas. Nada más ni nada menos que el mal, el demonio en persona que tiende a eclipsar la figura del hombre contenedor, el hombre continente.

Evidentemente, en La habitación del pánico David Fincher elige poner en escena dos fuertes personajes femeninos. En este film, Fincher trabaja justamente a contrapelo de la idea de identificar a la mujer con el sexo débil y con la maternidad como un hecho natural, casi en una postura de interrogación hacia sus anteriores films como El club de la pelea o Pecados capitales donde las mujeres nunca aparecen como fuerza radical, y están desdibujadas. Alguna vez, una feminista a ultranza como Simone de Beauvoir dijo: "las mujeres no nacen, se hacen". En este film madre e hija se hacen mujeres a partir de una lucha cuerpo a cuerpo con las convenciones establecidas y con la necesidad de compartir de manera equitativa los espacios sociales. Lo público y lo privado, míticamente caracterizados por lo mas-

LA HABITACION DEL PANICO

Panic Room

ESTADOS UNIDOS

2001, 108'

DIRECCION David Fincher

GUION David Koepp

PRODUCCION David Koepp, Gavin Polone, Judy Hofflund, Ceán Chaffin

FOTOGRAFIA Conrad W. May, Darius Khondji

MONTAJE James Haygood, Angus Wall

MUSICA Howard Shore

DISEÑO DE PRODUCCION Keith Neely, James E. Tocci

INTERPRETES Jodie Foster, Kristen Stewart, Forest Whitaker, Dwight Yoakam, Jared Leto, Patrick Bauchau, Ann Magnuson,

lan Buchanan.

culino y lo femenino respectivamente, por el mundo del afuera, del trabajo, de la violencia y por el mundo del adentro, de lo doméstico, del ocio, se tensionan en este film. En este sentido cabe destacar que la violencia se genera dentro del espacio privado, dentro del hogar de la mano de los hombres, y allí esas dos mujeres encuentran la irracionalidad, la arbitrariedad. La amenaza exterior que representan los intrusos hace que madre e hija se replieguen sobre sí mismas, se cuiden, se protejan. El hogar -el lugar más íntimo y privado que podemos tener- ya no es un lugar seguro sino que se transforma en un espacio oscuro, irreconocible, agresivo. Sin embargo, estas mujeres deben aprender a ser mujeres dentro de ese espacio, donde la realidad se desencaja y el mundo se trastoca. Responden con violencia a la violencia, sin por ello dejar de ser mujeres. Y de hecho ganan su espacio, su libertad, su femineidad. Así, la última escena del film es reveladora: Meg (Jodie Foster) y Sarah (Kristen Stewart) sentadas en el banco de un parque planean una nueva vida, sabiendo que ya nada o casi nada podrá destruirlas. Meg parece haber entendido que las mujeres se hacen, no nacen, y que la relación entre madre e hija encontrará ahora sosiego después de la irracionalidad y de la tormenta.

La secuencia final también remite a Edgar Allan Poe y a *La caída de la Casa Usher*, uno de sus relatos magistrales, que termina así: "De aquella habitación y de aquella casa escapé despavorido. La tempestad reinaba afuera todavía en toda su furia, cuando me hallé cruzando la antigua calzada. De pronto, resplandeció a lo largo del camino una extraña luz, y yo volví la cabeza para ver dónde podía haber salido un fulgor tan insólito; porque detrás de mí sólo estaban la casa y sus sombras". Poe solía trabajar con un tipo de terror que lindaba con lo

fantástico; un terror que, pese a estar representado por fuerzas exteriores, siempre provenía del fondo del alma. Casas que se derrumban solas, hombres atrapados en lúgubres bodegas, corazones que aun después de enterrados siguen latiendo, retratos que cobran vida. Decían de Poe que nadie había relatado con tanta magia las excepciones de la vida humana y de la naturaleza. Poe ponía a sus personajes, magistralmente, en las situaciones más límite, más excepcionales, más tensas; pero nunca dejó de ser un romántico incurable. Intentaba que el lector se aterrara, se entristeciera, se desesperara. Justamente las mismas sensaciones que provoca la visión de La habitación del pánico, que tiene muchas semejanzas con los relatos de Poe: dos personajes al borde de una situación excepcional, de la que sin embargo salen sanas, salvas e íntegras. También en lo formal hay semejanzas o influencias; la película de Fincher no deja de ser como los buenos cuentos de Poe, un relato de suspenso contado con una fluidez poco común, repleto de tonalidades lúgubres, escenas donde la lluvia es protagonista, secuencias donde la fisicidad de los cuerpos de los personajes es lo esencial. También aparecen varias similitudes con otro maestro de la literatura del siglo XX: Franz Kafka. El trabajo con los espacios cerrados, claustrofóbicos, con la irracionalidad y la incomprensión de las conductas humanas, con el peligro inherente a las grandes metrópolis, con las pérdidas y las recuperaciones son ideas originariamente kafkianas.

Finalmente, en *La habitación del pánico*, Fincher presenta –casi como en un clásico melodrama– la odisea de dos heroínas que se juegan por lo que quieren, que se proponen sobrevivir en la gran ciudad, que se muestran honestas y valientes. Quizá, como Poe, Fincher se haya convertido finalmente en un gran romántico. **A**

Luego de la interesante lectura medieval -con Juana de Arco incluida- en Alien 3, David Fincher sólo conservó del Medioevo una mirada oscurantista que representaba el peor costado moralista de sus tramposos films. Pero en La habitación del pánico mantiene la habilidad técnica y reemplaza su anticuada ideología por una historia más racional con lecturas más interesantes y modernas (producto, sin duda, de la intervención de David Koepp y Jodie Foster). Hay quienes piensan que la técnica y los recursos materiales están reñidos con el arte, pero son los medios con los cuales el director de cine debe expresarse. Todos los recursos que Fincher utiliza están al servicio de la construcción de un tiempo y un espacio muy restringidos. Ciertas novedades en el manejo de la cámara que aquí pueden irritar son equivalentes a las que realizadores como Hitchcock usaron en su momento para crear escenas que hubieran sido imposibles sin esas proezas técnicas (nota: la película tiene una de las mejores secuencias de títulos de la historia, que además incluye un homenaje a Intriga internacional). Pero vayamos a la importancia de Jodie Foster en el film. Meg y Sarah (madre e hija) se mudan a un departamento excesivamente caro en Nueva York, una decisión que es casi un gesto de venganza de la madre hacia su ex marido, pero que también representa una forma de dependencia. Y la película será el viaje de esta mujer hacia la independencia. Jodie Foster siente un especial interés por los personajes racionales e independientes, tanto en su carrera de actriz como de directora. Se trata de una respuesta al miserable mito machista sobre la irracionalidad de las mujeres, mito que intenta quitarles todo poder de decisión y declara que todo lo que hacen es injustificado. No es otra cosa sino la inteligencia lo que ayuda a Meg a salir de su encierro (metafórico y literal) en una torre donde ningún caballero la rescatará. Meg y Sarah (Kristen Stewart, excelente actriz, muy parecida a Jodie Foster en sus comienzos) nos llevan de lo cotidiano a lo pesadillesco, de una angustiante dependencia -necesariamente violenta- a una luminosa libertad. Santiago García







La caída de la Casa Alien

Esta era la nota que iba a hacer, de nuestra cobertura de la película de Fincher, una polémica. El autor, que debía escribir en contra, fue a verla por segunda vez y... le gustó. Esto pasa en las mejores revistas, y en la nuestra también. **por EDUARDO ROJAS**

De la altura de los rascacielos neoyorquinos donde comienza el film hasta una casa sola, aislada y enorme frente al Central Park, de estilo antiguo y construcción centenaria, hay una distancia de metros, épocas y estilos. Viaje en el tiempo en pocos planos a través de la arquitectura: vidrio y acero, art déco, construcción clásica de ladrillos en la casa. Viaje de ida y vuelta en el modelo narrativo: el thriller que esconde el tenebroso aliento romántico a lo Poe, la cita interna al relato futurista (Alien 3) y a la visión apocalíptica de la vida actual centrada ahora en la pareja, su imposibilidad, el rol de la mujer; todo organizado por el sólido guión de David Koepp y la presencia de Jodie Foster. Ella y su mirada de mujer sola frente al espejo enmarcado en la puerta de la habitación del pánico dan inicio al thriller; antes hemos visto a dos agentes inmobiliarios, un hombre y una mujer, disimulando a duras penas su enemistad (primera pareja, aunque comercial, en crisis) frente a la compradora. La casa es funcional y fría como una tumba, la construcción recuerda al gótico revisitado por Poe, quien es citado por Meg Altman y su hija Sarah en obvia referencia a El gato negro y su historia de la mujer emparedada, cuando ellas conocen la habitación del pánico, el sancta sanctórum pergeñado por el anterior dueño (cuyo fantasma avaro ronda como otro protagonista) para preservarse de todo riesgo exterior; vieja obsesión de la cultura americana: el hombre solo, a salvo del mundo, autosuficiente, Thoreau

más tecnología deviene en paranoia. Ahora es una mujer la que está sola (con su hija preadolescente, un clon de Jodie, su misma dureza, igual desamparo interior), abandonada por su marido millonario.

La casa oscura y amenazante como protagonista, la mujer solitaria acosada en una noche de lluvia. Sólo falta el vampiro para cerrar la historia gótica, romántica. Este se presenta multiplicado en los tres hombres que buscan un tesoro escondido precisamente en la habitación del pánico. El trío podría sintetizar buena parte del espectro masculino en cualquier imaginario feminista: Raoul, el psicópata asesino y castigador; Junior, el "cerebro" imbécil, niño bien pretencioso y engrupido; Burnham, trabajador, bueno y acorralado. La relación que Meg establece con cada uno de ellos una vez encerrada en la engañosa seguridad de la habitación del pánico, es adecuada a sus respectivos caracteres: crueldad, astucia, negociación, ruego y, particularmente con Burnham, la empatía silenciosa, telepática que aparece con frecuencia en las películas de Fincher entre una mujer blanca y un hombre negro (el pastor y la teniente Ripley en Alien 3, Gwyneth Paltrow y Freeman en Seven). Es el entendimiento entre dos personas de inteligencia y sensibilidad superior al resto que, por eso mismo, son desencantadas y escépticas, las únicas que saben que al final del camino sólo hay soledad y fracaso.

Aquí retorna, atenuada por la menor ambi-

ción de la película, la visión apocalíptica de Fincher, extraviada en sus dos últimos, fallidos films (Al filo del peligro, El club de la pelea). Este mundo de millones, ostentados en la cumbre de los rascacielos, en la prosperidad tranquila de los privilegiados, empequeñece y destruye por igual a los hombres que detentan el poder del dinero como a los que quieren poseerlo; Mr. Altman, el millonario ex marido de Meg, es un pelele patético en manos de los delincuentes, incapaz de aprovechar el cerco que aquella les tiende para que él los elimine, defraudándola definitivamente en su esperado rol masculino; quien en cambio termina con la amenaza (y se condena) es Burnham, su mirada triste es la certificación del fracaso de la módica utopía de la salvación por el dinero, también del ocaso de la pareja convencional como forma de afrontar este mundo de ambición y soledades, reiterando el tema que atraviesa toda la película. Otra mirada triste, sesgada -notable primer plano del rostro de la Foster- surgiendo de las sombras, salpicada de sangre, le corresponde en la comprensión, en la desesperanza. Es claro que en la apocalíptica judeocristiana en la que Fincher inscribe sus mejores películas (Alien 3, Seven) a todo fin le sigue un renacimiento, y este es protagonizado por estas dos mujeres, Meg y Sarah, duras como Ripley, solas, amparadas por su propia fortaleza, buscando un nuevo hogar para su nueva vida. Como diría Ferreri: Il futuro é donna. A

Un retrato de la decadencia

El estreno de *Coronación* permitió una entrevista con su director.

Amable y sonriente, el realizador repasó su breve pero importante trayectoria en el cine latinoamericano. **por GUSTAVO J. CASTAGNA**



Hasta ahora Silvio Caiozzi dirigió un puñado de películas, la mayoría de ellas premiadas en festivales. A fines de los setenta desafió a la censura chilena con Iulio comienza en julio, una alegoría sobre el abuso de poder. Tiempo después, Caiozzi inició una fuerte amistad con el escritor José Donoso, de la cual nacieron los mundos asfixiantes y claustrofóbicos de La luna en el espejo y Coronación. La filmografía de Caiozzi se completa, además, con un extraordinario mediometraje, Fernando ha vuelto, sutil y contundente documental sobre el reconocimiento y la entrega a los familiares de los restos óseos de un desaparecido durante la feroz dictadura de Pinochet.

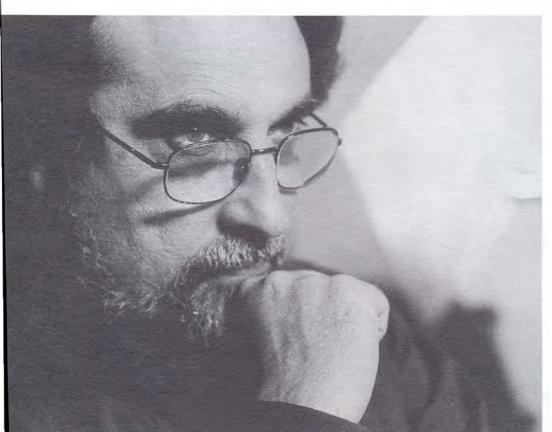
¿De dónde proviene tu pasión por el cine?

Desde chico veía cine, me alucinaba, hacía películas en ocho milímetros, proyecciones con sábanas en la casa de mis padres. Era un fanático, pero nunca pensé dedicarme a la dirección, más en un país como Chile, donde se hacía poco y nada en cine. Comencé a trabajar en la industria de mi padre pero no me interesó seguir, así que no desaproveché la oportunidad de estudiar administración de empresas en Estados Unidos. En realidad, el cine dejó de ser un hobby cuando tomé un catálogo de televisión. Me gradué en EE.UU., hice televisión y publicidad al volver a Chile y empecé a trabajar como camarógrafo, asistente y director de fotografía con realizadores como Aldo Francia, Helvio Soto, Raúl Ruiz.

Estamos hablando de fines de los 60. Desde el 68 al 73.

¿Qué directores admirabas como espectador? Hasta hoy siguen siendo los mismos, aque-

Hasta hoy siguen siendo los mismos, aque llos de los años 60, Fellini, Bergman, Godard, Antonioni, Buñuel, Kubrick. Esos son mis íconos hasta hoy.





Trabajaste con Francia en Valparaíso, mi amor y con Ruiz en Palomita blanca, dos directores de estéticas opuestas. ¿Cómo podrías definirlos?

Mi primer maestro fue Helvio Soto, que falleció hace poco. De él aprendí el rigor, el hecho de llegar bien preparado al rodaje. De Aldo Francia capté una especie de ingenuidad aparente, donde lo simple era complejo, con un fuerte contenido. De Raúl, el otro extremo del cine de Aldo, la capacidad de llegar al rodaje y cambiar la postura por otra mejor, abierta a la improvisación. Sólo él puede hacerlo; en una fracción de segundo Raúl puede armar una secuencia nueva.

¿Te sirvió la experiencia como camarógrafo de Costa Gavras en Estado de sitio?

Fue la única experiencia en una superproducción, muy enriquecedora en cuanto a la organización de una película de esas características. Yo estaba acostumbrado a un cine pequeño, familiar, y de repente me encuentro asistiendo a Costa Gavras. Fue una cosa muy interesante, pero donde se pierde la relación con el resto del equipo porque sos una burbuja más con una misión específica. Tuve la suerte de que un día me dijo que filmara lo que quisiera.

¿Cómo hiciste para eludir la censura en Julio comienza en julio?

Primero hicimos el guión y desde allí mismo pensábamos en una película en blanco y negro. Trataba sobre el abuso de poder. Pero debo confesarte que en este paisaje de latifundistas que describe el film hay un personaje que no nos atrevimos a poner. Es el del militar. Fue una autocensura y un

ejemplo más de lo que provoca una dictadura. Avisamos del rodaje a la policía, pero un día mandaron dos personajes de la policía civil y secreta de Pinochet a presenciar la filmación. Al poco tiempo se aburrieron como ostras. En Chile nadie pensaba que saldría una película así, nos trataban de mocosos. Luego de tres años de rodaje, decidimos que la ampliación se hiciera en Estados Unidos. Llevé los negativos en una maleta y ahí la veo, deslizándose por el aeropuerto, y yo asustado por perderla. ¡El trabajo de tres años! La mando a la Quincena de Realizadores de Cannes y se publica una nota. Los periodistas chilenos, hasta ese momento ni enterados de la película, la ven y alucinan. Una periodista de derecha de El Mercurio, muy respetada, empieza una fuerte campaña publicitaria a favor. Aquel era un año en que se había perdido el gusto por lo chileno: dólar bajo, televisión color, los militares eran todos bárbaros, no se mostraba la pobreza, todos los chilenos eran rubios y de ojos azules. Julio comienza en julio gana en Huelva, se estrena en Chile y los primeros días no la ve nadie, pero al cuarto comienza su éxito comercial y llega a ser la más vista luego de Tiburón. En 1999, en Santiago, se hizo una votación sobre las mejores obras de la cultura chilena del siglo XX, en música, arquitectura, teatro, literatura, cine. Se eligió a Julio... La municipalidad de Santiago hizo, en una plazoleta, unas placas con las obras premiadas y ahí está la de Julio comienza en julio.

Vos hiciste trabajos para publicidad y para



televisión. Vi dos de estos últimos: Historia de un roble solo y Candelaria.

Son las únicas obras de ficción que hice para TV y en Historia... fue la segunda vez que me encontré con Pepe Donoso. Lo conocía desde Huelva, pero ese trabajo previo para televisión nos sirvió de antecedente para La luna en el espejo. Aquellos dos trabajos los hice con una cámara de video, una JVC enorme, vieja, algo descalibrada. Fueron las primeras experiencias en video para televisión.

¿Cómo fue tu relación artística con Donoso?

Le gustó Historia... y quedamos en hacer una película con pocos personajes. Un día me llama por teléfono, recién vuelto de Valparaíso, y me dice que tiene una idea para hacer una película. Me cuenta que vio un edificio viejo y una ventana. Donoso imagina que allí vive un viejo marino enfermo, en la cama, retirado, enojado porque le habían construido un edificio que no le dejaba ver el mar. Y con él está su hijo, un gordo castrado, al que vigila a través de los espejos de la ca-

CHILE

2000, 140'

DIRECCION Silvio Caiozzi

PRODUCCION Guadalupe Bornand y Silvio Caiozzi

GUION Silvio Caiozzi sobre el texto de José Donoso

FOTOGRAFIA David Bravo

MUSICA Luis Advis

MONTAJE Fernando Guariniello

DIRECCION ARTISTICA Guadalupe Bornand

INTERPRETES Julio Jung, María Cánepa, Adela Secall, Gabriela

Medina, Jaime Vadell, Myriam Palacios, Paulo

Hace tiempo, cuando se estrenó La luna en el

Mezza, Luis Dubo.

sa. Yo escucho el relato y ya empiezo a ver imágenes cuando Pepe aún no había terminado de explicarme la historia completa.

La luna en el espejo es una película tremendamente asfixiante.

Era lo que sentíamos. Esa casa es una cárcel, la sensación que produce es asfixia, un mundo sin salidas ni respuestas. Allí no hay amor, ni relaciones, ni pasiones.

La película tiene la duración exacta, algo más de 70 minutos. Si sacás o agregás algunos minutos, sería otro film.

El guión original tenía otro final, serán unos cinco minutos más. El viejo volvía en ambulancia, como un paso más hacia lo siniestro, y el gordo era aun más siniestro. Pero me resultó un exceso que desarticulaba un clásico mecanismo de relojería.

¿Cómo nace el proyecto de Coronación? ¿Cómo hiciste la adaptación de la obra de Donoso?

No sentí ningún conflicto, me pareció que era absurdo recrearla en el mismo año 58. Donoso describe a Andrés como alguien que maneja el poder; en cambio, yo opté por alguien que nunca lo manejó. El poder le pertenece a la abuela. El está castrado, como el gordo de La luna en el espejo. Su drama es su gigantesca castración, con la que no puede hacer nada y a la que no encuentra respuestas en los libros. Este nuevo personaje, con respecto a la novela, me permitió que el espectador lo viera como una víctima y que sintiera lástima por él. Es un personaje patético que se libera y enloquece buscando la verdad absoluta. El centro de la película esta ahí. La novela, sin embargo, recalca más las diferencias sociales en una época en Chile donde se inician las divisiones clasistas. Yo opté por un desarrollo diferente, el que describe el paisaje de la sociedad de hoy en día, contrastando dos mundos diferentes. Por un lado, la decadencia y muerte de una

casa con sus personajes, y por el otro, el que representa el amigo de Andrés, un individuo siniestro e invasor. Además, está la juventud, que no tiene respuestas. Son jóvenes sanos, con un amor perfecto que, sin embargo, se ven involucrados en la violencia.

El personaje de Andrés recuerda al de Burt Lancaster en *Grupo de familia* de Visconti y los sirvientes, en la última media hora, recuerdan a los de *Viridiana* de Buñuel.

Todo el mundo ve eso. Cuando estábamos compaginando y vemos la última parte de la película, con los sirvientes a punto de rebelarse, nos dijimos con el montajista: ¡Viridiana! Desde allí empiezo a indagar y Donoso me cuenta que era muy amigo de Buñuel y que estuvieron a punto de trabajar juntos en una adaptación de un libro de Pepe. Hace poco me enteré de que en los años 50 existía una gran amistad entre ellos, intercambiando ideas e historias. Por lo tanto, me permito pensar que Viridiana viene de Coronación y no al revés.

El rostro de Julio Jung es muy particular. Es un rostro expresionista que está al

borde del abismo. Yo lo elegí y ambos nos jugamos por un expresionismo latinoamericano. El es muy extrovertido, diferente del personaje. Un día me dijo que tenía problemas en la respiración y que debía operarse el tabique. Aceptó operarse rápidamente y lo aprovechamos mejor. Julio hizo mucha comedia, tenía una nariz divertida pero ahora tiene una de caballero.

¿Cómo será tu próxima película?

Acabo de adaptar con Nelson Fuentes otro cuento de Donoso, "Naturaleza muerta con cachimba", una de las últimas obras que publicó, junto a "Taratuta". Es una comedia, raro en Donoso, menos asfixiante pero con bastante de esperpéntico. Sucede en Cartagena, un balneario de ricos, y transcurre en el presente. "Cachimba", en chileno, quiere decir pipa.

espejo, Caiozzi narró una historia claustrofóbica y asfixiante, con tres personajes encerrados en una casa. Pero la atmósfera pesada e inaguantable iba más allá de los escasos metros cuadrados de la mansión. En aquel entonces, Caiozzi eligió una puesta en escena geométrica y rigurosa, acorde con el conflicto de los personajes. El encierro vuelve a ser el problema existencial de Andrés (notable Julio Jung), quien vive en un caserón decadente donde las órdenes no son impartidas por él sino por una abuela desquiciada. También hay sirvientes, un amigo del protagonista que representa el poder económico de la era Pinochet y unos jóvenes desconcertados con instintos de usurpación. La película confronta mundos en tensión (los jóvenes y los viejos, los amos y los siervos, el salvajismo y la intelectualidad) de manera sutil, sin apelar al trazo grueso ni a la simplificación de los personajes. El relato, en permanente crescendo dramático, fluctúa entre el academicismo, algún exceso de primeros planos y un anunciado (y bienvenido) estallido catártico. Las sombras de Visconti y Grupo de familia (en la captación de ese personaje que nunca aprendió a vivir y que observa con tristeza el mundo arrollador de los jóvenes) y de Buñuel en su larga estadía mexicana (en la rebeldía de los sirvientes) le sirven a Caiozzi como referentes cinematográficos, sin caer en el plagio ni en la cita redundante. Coronación es una película caligráfica, con una estética caracterizada por la prolijidad y la sintonía entre todos los recursos técnicos (fotografía, música, diseño artístico). Varias semejanzas pueden encontrarse entre los personajes de La luna... y los de Coronación, acaso como parientes cercanos o vecinos de distinta clase social. El virtuosismo estilístico de Caiozzi en ambas películas alcanza un punto límite, acaso imposible de superar luego de esas dos historias sin salidas ni esperanzas. Según afirma el director en la entrevista, en su próximo film volverá a recurrir a la pluma de Donoso pero incursionará en otro género. Bienvenida, entonces, la comedia, por más esperpéntica que sea. Gustavo J. Castagna



EL ULTIMO BESO

L'ultimo bacio

ITALIA

2001, 115

DIRECCION Gabriele Muccino

PRODUCCION Domenico Procacci
Guion Gabriele Muccino

MONTAJE Claudio Di Mauro FOTOGRAFIA Marcello Montarsi

MUSICA Paolo Buonvino

INTERPRETES Stefano Accorsi, Giovanna Mezzogiorno, Stefania Sandrelli, Marco Cocci, Pierfrancesco Favino, Sabrina Impacciatore, Regina Orioli, Giorgio Pasotti, Daniela Piazza, Claudio Santamaria.

Todo junto, rápido y bueno

por JUAN VILLEGAS

Cada vez que algún extranjero relacionado de alguna manera con el cine me comenta con elevados elogios la impresión que le causó El hijo de la novia, no puedo sino sentirme un poco incómodo, bastante sorprendido y muy fastidiado. Hay una distancia tan grande entre el entusiasmo y la exaltación que la película les provoca y mi convencimiento de sus vicios y defectos que muchas veces parece que habláramos de dos películas diferentes. Pero se trata de algo más que la habitual disparidad de juicios posibles sobre una misma cosa. Tampoco es comparable a lo que siento al darme cuenta de que no me gusta lo que la mayoría de los argentinos ha elegido como su película más representativa. En esta distancia entre la película que yo vi y la que vieron muchos extranjeros que conozco, pareciera haber un desfasaje de sentido, una pérdida (o un exceso) en la percepción de los significados que la película propone. Alguna vez he dudado sobre si la percepción que está desacomodada es la mía o la de ellos. Mis opiniones sobre la película siguen siendo las mismas, pero en algún momento me he preguntado si no será que ciertas características de El hijo de la novia (que intenta dar una visión sobre una supuesta identidad argentina a través de una fuerte identificación con el espectador) hacen que sus defectos se agranden ante mi mirada y en cambio se disimulen frente a quienes la ven desde afuera. Quiero pensar que no es así, que la capacidad de los es-



pectadores para disfrutar o padecer una película no debe depender del nivel de conocimiento que tengan del país de origen del film. Mi perfecto desconocimiento de la cultura y el idioma japoneses no mejora ni empeora una película de Ozu, y sospecho que aquello que no llego a entender de la película, porque se pierde en la traducción o porque no logro decodificar por desconocimiento de la cultura japonesa, debe ser lo menos relevante en el plano cinematográfico. De la misma manera, si alguien sugiere que si yo entendiera francés los diálogos de Rohmer me dejarían de gustar porque descubriría artificios que la barrera del idioma disimula, le contestaría que lo que más me gusta de esos diálogos no es precisamente su supuesta naturalidad.

Esta introducción es para decir que El último beso, película italiana que ha tenido un enorme éxito de público en su país y un desprecio igual de grande por parte de críticos e intelectuales italianos, me parece una película fascinante y compleja, y que esta afirmación quiere ser independiente tanto de mi condición de argentino como de la italianidad del film. La referencia inicial a El hijo de la novia es pertinente por varios paralelismos posibles entre ambas películas, no sólo en cuanto a ambiciones estéticas y comerciales comunes sino en cuanto a la recepción del público y la crítica. Algunos italianos que conocí y con los que pude sentir alguna afinidad de gusto rechazan convencidos y entusiasmados la totalidad

del cine de Muccino y esta película en particular. Las acusaciones van desde mero producto comercial y televisión mal hecha hasta fascista y reaccionario. De alguna manera, se da un fenómeno parecido al de la película de Campanella, que muchos consideramos mala y conservadora, mientras ha tenido un éxito tremendo de público en Argentina y su aceptación en el exterior ha sido muy importante. Esto debería hacerme dudar de las bondades cinematográficas de El último beso, porque a primera vista puede parecer que esta película es a Italia lo que El hijo de la novia es a Argentina. Podría entender entonces que desde mi posición de extranjero ciertas trampas del film de Muccino se me escapan, que su visión del mundo puede ser falsa pero que al no conocer yo la sociedad italiana que describe no puedo darme cuenta de esa falsedad. Pero como ya expliqué, no creo que esto sea así. Esta nota quiere probar precisamente que El último beso es una gran película, a pesar de las aparentes similitudes que la emparentan con El hijo de la novia, a pesar de que ambas trabajan a partir de la idea de comedia dramática, a pesar del éxito buscado y encontrado. El último beso es mucho más cine, más sincera, más viva, más compleja. Es emotiva e inteligente y no es complaciente ni tramposa, y quiero pensar que diría lo mismo si yo fuera italiano. El paralelismo con El hijo de la novia, que en principio podría haberme hecho dudar de su real valor, no hace sino evidenciar sus virtudes.



Lo notable de El último beso es que, a pesar de ser una película jugada hasta más allá de los bordes supuestamente permitidos, termina siendo siempre eficaz porque ese desborde es su forma de manifestar su ambición de complejidad. Apuesta todo el tiempo todo lo que tiene y en esa apuesta total gana siempre, porque aunque alguna vez no acierte con el tono adecuado o caiga en excesos que no deberían justificarse, esa ambición desbordada termina siendo un elemento estructural en la construcción de la película. El desborde en todo el cine de Muccino, que lo lleva muchas veces a una aparente desprolijidad formal, no es una cuestión de incapacidad técnica o desprecio por el estilo. Sus películas parecen filmadas a las apuradas y exponen un vértigo y una ansiedad que pueden confundirse con descuido o inconsistencia. Sin embargo, una mirada más atenta y menos prejuiciosa permite darnos cuenta fácilmente de que aquello que parece "mal I>





filmado" se trata en cambio de un cine cuidado y pensado hasta el detalle. Los planos de El último beso, en su potencia directa sin compromisos, en su ausencia de preciosismo y reposo, revelan un estilo que es también una demostración de ética cinematográfica. Muccino disimula la complejidad de las situaciones mediante una puesta en escena que evita toda gravedad, como si tratara de que el efecto buscado no esté resaltado por una estilización de la forma sino que surja directamente de la inteligencia en la construcción de las escenas, una inteligencia que no se regodea en sí misma porque el vértigo y la velocidad con que se desarrollan las situaciones no se lo permite. Pero no hay que confundir esto con ausencia de belleza. Hay en esta película más de una escena difícil de olvidar, instantes que crecen en la memoria porque la fuerza de su hermosura es verdadera. Está ahí esa escena donde el personaje de Stefania Sandrelli canta junto a su marido, un momento de felicidad de esos que el cine logra atrapar cada tanto. O el bellísimo plano final, que resume con una sencillez abrumadora todos los temas de la película, sin dar ninguna certeza, abriendo una pregunta enorme justo antes de los títulos y dejando un sabor que no es amargo solamente porque uno sabe que ha visto una muy buena película, y eso siempre da felicidad, aunque esa película nos esté hablando de una dicha posible pero siempre frágil, de un mundo complejo donde el amor y el ansia de libertad complican aun más las cosas, donde la angustia ante el paso del tiempo es inevitable, donde nadie puede exhibir sentimientos puros, porque el egoísmo es lo habitual, porque somos débiles y no es tan fácil vivir a la altura de nuestra voluntad. Lo que nos está diciendo es que no existen certezas en cuanto a los sentimientos, que al fin y al cabo se trata de una cuestión de elección, pero que eso no es malo. Si es que el mundo es un lugar tan difícil, tal vez el amor es decidir hacer las cosas un poco más fáciles. Y es desde ahí desde donde la película termina haciendo una apuesta por el matrimonio, no desde una mirada complaciente que implique un culto de la comodidad y el conformismo. El último beso no nos dice que no



felicidad. El cine de Muccino evita siempre el planteo de una situación dramática para significar así que una cosa es mejor que otra. En la escena donde la chica persigue al protagonista hasta su auto para pedirle explicaciones y declararle nuevamente su amor, otro director podría haber caído fácilmente en la burla fácil hacia el personaje de ella, pero Muccino le ofrece toda la dignidad que merece. Es inevitable que riamos cuando descubrimos qué libro es el que le regala, pero la puesta en escena que busca y encuentra esa risa no está para señalar que la chica es tonta y ridícula y así justificar la decisión que acaba de tomar él. Todo lo contrario: lo que está implícito ahí es que la pobre ha sido víctima de una humillación que no merecía, que sus sentimientos eran mucho más puros que los de él, que el mundo es muchas veces injusto con los que son más generosos y que debería ser amada de una forma mejor, menos egoísta. No hay trampa en el quiebre de él y en su determinación de reconquistar a su mujer. La chica sigue siendo la misma adolescente atractiva y deslumbrante que supo seducirlo antes. De la misma manera, cuando él parecía haber decidido por ella, tampoco se disimulaba su ingenuidad y re-

sultaba evidente que ella no podría com-

petir nunca con su mujer. Muccino decide no manipular las características de un personaje para justificar la decisión de otro. Si así lo hiciera, estaría avalando la idea de que hay cosas que están bien y cosas que están mal, y que uno a veces elige las incorrectas porque por un instante se confunde y percibe como bueno lo que es malo. Muccino no cree que sea así cómo funcionan las cosas.

Esta escena es también ejemplar porque utiliza un recurso que termina siendo fundamental para definir el tono de la película. Logra desarrollar en una misma escena una situación al borde de un patetismo apenas tolerable al mismo tiempo que alcanza picos de emoción altísimos. Y, por si esto fuera poco, lo hace con un humor burlón y atrevido. No es que alterne un momento gracioso con uno dramático y otro perturbador. El efecto triple es simultáneo, está presente a lo largo de toda la situación. Este funcionamiento estructura toda la película y permite que las situaciones tengan un vuelo propio que hace olvidar la presencia de un guión perfecto pero invisible. El último beso resucita así la comedia dramática, un género usualmente usurpado por mediocres que creen que una comedia es una película con chistes y que drama es sinónimo de sentimentalismo. A

SOBRE GABRIELE MUCCINO

Velocirraptor

presentaba frente al propio Fellini. La mujer era enorme y muy tetona, y afirmaba ser "felliniana", no sólo por su físico sino también por "llorar mucho en los velorios". Gabriele Muccino hizo hasta ahora tres largometrajes: Ecco fatto (1998), Ahora o nunca (Come te nessuno mai, 1999) y El último beso. Sus películas son exitosas, populares, emotivas, luminosas, adolescentes. Y, por sobre todas las cosas, son veloces, experiencias tan gratificantes como agotadoras. La velocidad de Muccino tiene que ver con una cámara que corre y vuela, que reencuadra constantemente, que sigue a los personajes en sus movimientos. Sus personajes se mueven mucho, hablan muy rápido, corren detrás de autos, corren motos, corren en moto, corren en autos, no se quedan quietos, hablan como si estuvieran en un teléfono público y tuvieran que decir cosas importantísimas en pocos segundos porque se acaba el crédito y no hay más monedas. Sus palabras son intensas, y hasta los susurros parecen gritos (a veces hablan, gritan, gesticulan, corren, la cámara los sigue, los reencuadra, los rodea, agarran objetos, Muccino desencuadra el objeto, lo esconde, lo deja ver... todo eso ocurre al mismo tiempo y justo en un momento de máxima emotividad). Los gritos pueden ser de enojo, pero la mayoría de las veces son de euforia. La euforia de los personajes de Muccino es incontenible porque suelen enamorarse. El enamoramiento es el tema inicial de Ecco fatto, pero mantener semejante euforia complica a nuestro héroe (Giorgio Pasotti, un actor con una mirada tan intensa como la de Ewan Mc-Gregor en Moulin Rouge), y el tema de la película pasa a ser cómo puede uno enamorarse

perdidamente y convivir con los celos cons-

tantes (esos celos hasta del viento; justamen-

te, al correr tanto, los personajes de Muccino

reciben mucho viento en la cara, esa sensa-

En Entrevista (Intervista, 1987), una mujer se

ción inigualable). Bueno, no se puede vivir (tranquilo) muy enamorado y muy celoso. Eso lo explica Muccino mediante ralentis, reencuadres, etcétera. En suma, su estilo, que ya con tres películas (y lo era con dos también) es inconfundible. Muccino no cree que el amor y la vida sean sustantivos que puedan unirse con el adjetivo "tranquilo/a". Todo es inestable, pero esa misma inestabilidad, ese vaivén (las películas de Muccino transcurren en tierra pero parecen estar filmadas en un barco), hace que cada momento de felicidad sea un extremo de felicidad, un pico. Los momentos de euforia son como un gol del triunfo en el último minuto y los de tristeza son desoladores, es errar el último penal. Pero en ambos casos los personajes corren, en Ecco fatto Matteo se la pasa corriendo, porque está enamorado, porque está celoso, porque escapa, porque busca. Tristeza, alegría (jamás melancolía), aseveraciones, verdades y mentiras, todo es motivo para correr. A veces (en Ecco fatto y en El último beso), hay motivos para festejar, y en las fiestas de Muccino algunos saltan como Lourdes de Bandana cuando pasaba de etapa en Popstars. El momento es único en el mundo de Muccino, y hay que estar atento. Todo tiene que ser Ahora o nunca, que participó del segundo Bafici y luego fue estrenada en Argentina (a Ecco fatto la suelen pasar en cable). Ahora o nunca es otra historia adolescente, de amores que pueden durar para siempre en un instante. Sábanas colgadas vuelan en ralenti en una terraza y las consignas políticas (toma de colegio incluida) sirven para que todas las palabras sean de una elocuencia arrolladora y extrema. Silvio tiene que participar de la toma del colegio, tiene que correr por amor, no puede claudicar en ningún terreno. Tampoco en las discusiones generacionales con sus padres, hay que pegar portazos (para cerrar sin golpear hay que mirar para atrás y eso puede significar chocarse



con algo que se tiene adelante, a esas velocidades uno no puede confiarse). La confianza y el trabajo que cuesta obtenerla eran temas de Ecco fatto, y vuelven en El último beso, un título cuyo significado nunca termina de afirmarse porque Muccino lo bombardea, no lo deja volverse serio ni cristalizarse. Todo es pasajero, excepto el entusiasmo. La proliferación de diversas líneas narrativas es una novedad de El último beso, y esa multiplicidad le permite a Muccino arremolinar aun más todas las situaciones (para lo que necesita tener comunicados, mediante celulares, a todos sus personajes). En su cine cada secuencia parece a punto de explotar, pero Muccino es capaz de manejar planos incandescentes y nunca incendiarse de cursilería. El vértigo de Muccino rompe con ese peligro y además logra trascender el ridículo, ofreciendo una posibilidad personal y original al tratamiento de todas las pasiones en el cine actual, con la hipervelocidad (en las imágenes, en los diálogos, en la música) como su rasgo más reconocible y su virtud más asombrosa. En una improbable "Entrevista" de Muccino (año dos mil y pico), se presentarán una chica y un chico y afirmarán ser muccinianos, tendrán los ojos con el brillo de estar enamorados, gritarán eufóricos de felicidad y, por sobre todas las cosas, jurarán que pueden correr a toda velocidad atrás de algún auto. A



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



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 RNPSP Nº 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

Taller de lectura en inglés

- Poesía inglesa y norteamericana
- Poesía traducida al inglés
 Shakespeare (sonetos), Dylan Thomas, T. S. Eliot, James
 Joyce (poemas), Bertolt Brecht (poemas) y otros...
- Leyendas de la mitología griega

Interpretación y traducción

Grabaciones de los poemas leídos por los autores

Para más información, llamar al 4825-6769

4322-7518

4 3 2 6 - 5 0 9 0

ANUNCIE EN

EL AMANTE

STORYTELLING. HISTORIAS DE IRONIA Y PERVERSION

Storytelling
ESTADOS UNIDOS

2001, 87'
DIRECCION Todd Solondz

PRODUCCION Ted Hope, Christine Vachon

GUION Todd Solondz

FOTOGRAFIA Frederick Elmes
MONTAJE Alan Oxman

MONTAJE Alan Oxman

DE PRODUCCION James Chinlun

INTERPRETES Selma Blair, John Goodman, Paul Giamatti, Leo Fitzpatrick, Robert Wisdom y Julie Hagerty, Mark

Webber, Jonathan Osser, Noah Fleiss.



Apología del panfleto desviado

por DIEGO TREROTOLA

EL CINE COMO PANFLETO. "Ficción" es el relato de las experiencias de una pareja de estudiantes en un taller de escritura donde prueban sus capacidades como narradores. "No ficción" cuenta las tribulaciones de un escritor fracasado que realiza un documental sobre la vida de un adolescente y su familia. Estas dos narraciones sobre diferentes modos de contar historias son las dos partes de Storytelling, la última "comedia misantrópica" de Todd Solondz, que como en sus películas anteriores (Mi vida es mi vida y Felicidad) tiene una visión catastrófica del mundo. Específicamente, ese mundo se restringe a los suburbios de New Jersey, Estados Unidos. Aun más restringido, ese mundo está habitado sólo por freaks sufrientes, en todas sus variedades. No hay salida de ese mundo, no existe vida más allá del freak, no hay nada que desacelere el dolor extremo y constante. En realidad, Solondz es un panfletista nato: al igual que sus personajes, no ve otra forma de expresarse sino a través del panfleto. Los relatos que construye no se basan en una estrategia progresiva, son una explosión causada por las armas más groseras. El panfleto es, por definición, una forma de escritura violenta, ofensiva, belicosa, que causa una herida a través de una escritura y un pensamiento que muestran una realidad deforme que se opone a la opinión pública. Pero sobre todas las cosas, el panfleto es una declaración de guerra que pretende alcanzar una utopía: reconquistar un lenguaje que fue apropiado

por impostores. En Storytelling, el gran impostor es Belleza americana, de Sam Mendes, la falsa película independiente ganadora del Oscar. En su apropiación de ciertos elementos del film de Mendes -por ejemplo, las cenas familiares- hay un cambio de registro: se pasa de la caricatura destructiva al cariño por las imágenes atroces. Por eso, Solondz podría declarar lo mismo que el cineasta protagonista de Cecil B. Demented, dirigida por John Waters, otro panfletario: "El sistema de Hollywood robó nuestro sexo y nuestra violencia así que no queda nada para nuestras películas, devolvamos el sueño". Y, justamente, lo más agresivo de los panfletos de Solondz es que, a diferencia de Belleza americana, no ven a ese mundo atroz como una pesadilla, sino como un sueño placentero. Es decir, el placer aberrante se apropia del relato por medio de un cariño ensoñador en la observación de los personajes más contraculturales, anormales e inmorales. En un momento de Storytelling, tras ser acusado de tener una posición de superioridad ante los protagonistas de su documental, Toby Oxman, evidente alter ego de Solondz, contesta que él ama a esas personas. Como en todo buen panfleto, la postura central es explicitada brutalmente.

LA TRAGEDIA DEL DESVIO. A pesar de la evidencia de las intenciones de los personajes, hay un proceso particular en *Storytelling*. En "Ficción", el estudiante universitario Marcus lee a sus compañeros del taller de escritura un relato explícitamente autobiográfico sobre su parálisis mental que lleva el subtítulo de "La crudeza de la verdad", y su profesor le pregunta si ese subtítulo es pretencioso o chistoso. Luego, Vi, la novia de Marcus, lee un relato testimonial basado en la insultante y traumática experiencia sexual que tuvo con el profesor. "¿La gente tiene que ser tan desagradable? Es pervertido, inspirado por la maldad", opina una de las compañeras sobre el relato de Vi. "Es la verdad", responde Vi, y comienza a llorar. En "No ficción", Oxman hace un testeo del documental que filmó con seriedad y simpatía por sus personajes, pero el público ríe a carcajadas. Estas tres historias de Storytelling son panfletos groseros que no encuentran más que respuestas insólitas e incomprensión del público. Aquí nace una paradoja: si el panfleto tiene un contenido explícito y es expresado de la forma más cruda, ¿cómo puede ser que los destinatarios no entiendan el "mensaje"? ¿Cuándo se produce ese desvío entre las intenciones del panfletista y el público? En esta paradoja de la desviación de Storytelling descansa el sentimiento trágico de que cualquier forma de comunicación es un intento fallido que es devorado por la caprichosa reconstrucción ideológica del público. De esta manera, como punto de llegada, Solondz multiplica la angustia a través de la incertidumbre ideológica del mensaje, otra forma de mostrar la intensidad de su mirada devastadora. A

ALI

ESTADOS UNIDOS

2001, 157'

DIRECCION Michael Mann PRODUCCION Paul Ardaji

OUCCION Paul Ardaji

GUION Gregory Allen Howard (historia), Stephen J. Rivele

& Christopher Wilkinson y Eric Roth & Michael Mann

FOTOGRAFIA Emmanuel Lubezki

MUSICA JOHN Mynre

MONTAJE William Goldenberg, Lynzee Klingman

y Stephen E. Rivkin

DISEÑO DE PRODUCCION Jonathan Lee, Bill Rea, Audrey Soodoo-Raphael,

Tomas Voth

INTERPRETES Will Smith, Jamie Foxx, Jon Voight, Mario Van Peebles,

Ron Silver, Jeffrey Wright, Mykelti Williamson, Jada Pinkett Smith, Nona M. Gaye, Michael Michele.



El rey del mundo

por GUSTAVO NORIEGA

La película de Michael Mann toma de la vida de Muhammad Alí el período entre 1964 y 1974, es decir, desde la primera vez que se consagra campeón mundial de peso pesado hasta la reconquista de la corona en la famosa pelea con George Foreman en el Zaire. En el medio de las dos peleas, *Al*í narra su relación con la Nación del Islam y en particular con Malcolm X, su heroico rechazo a participar en la guerra de Vietnam, los padecimientos derivados de esa actitud y la derrota con Joe Frazier, al hacer el primer intento de recuperar su título.

Alí es una película honesta, muy apegada a la verdad histórica, sólidamente apoyada en el trabajo de Will Smith. Una de las decisiones más importantes tomadas por el director y ejecutadas a la perfección por el actor es la de no inclinarse por el costado payasesco y expansivo de Alí, algo realmente tentador, sino centrarse en su mirada de extrañeza, como si el papel que desempeñó en el drama humano le hubiera sido impuesto de afuera, sin tener una cabal comprensión de su significado. En una escena notable, Alí comienza una sesión de footing en el Zaire, preparándose para su pelea con Foreman. Lo sigue una multitud creciente de niños, al grito de "¡Alí, Bomayé!" ("¡Alí, mátalo!"). Pero la escena no tiene la carga euforizante de su equivalente en Rocky. Muhammad Alí no deja de correr pero al mismo tiempo no da crédito a sus ojos: la multitud, las paredes precarias cubiertas de dibujos infantiles en los

que se lo ve como a un rey mundial, la devoción de todos los africanos. Alí mira todo ese fervor más asombrado que feliz. Hay una tristeza esencial en ese personaje simpático y extrovertido que lo emparenta con el atormentado Jesús de la película de Scorsese. Will Smith hace el trabajo corporal de mímesis que lo haría superar cualquier examen de actuación, pero el toque "Rosebud" insondable, inasible, menos evidente, es una de las claves de su extraordinaria actuación.

Así las cosas, Ali es la mejor aproximación que un biopic de Hollywood puede hacer de la vida del más grande de los boxeadores. Se podrá objetar algún enfoque, mejorar alguna escena, algún personaje, pero en definitiva, este es el cine industrial en todo su esplendor y en su faceta más honesta. Dicho esto, hay que declarar que un fotograma del verdadero Alí en cualquiera de sus peleas vale más que esta película de cien millones de dólares. Muhammad Alí fue un deportista superlativo y un hombre extraordinario. En sus comienzos era un boxeador de una elegancia casi aristocrática; luego, por necesidad, se convirtió en un gigantesco titán cuya táctica era absorber golpes hasta cansar al rival. La ficción, el biopic, la recreación de Alí a través de un actor, requieren entre otras cosas, para simular que una persona ordinaria -por más excelente intérprete que esta sea- pase por extraordinaria, del montaje. Como a Na-

nook, el esquimal, a quien había que verlo pescando la foca en plano secuencia para apreciar el tiempo de la espera, a Alí, en su primera etapa, cuando se llamaba Clay, hay que verlo de corrido, sin cortes, desplazándose en el ring, bailando, determinando con sus movimientos el lugar y el momento en que se entabla el combate. El montaje, saltar de su torso al bailoteo de los pies, de un golpe mostrado desde atrás hasta su contraplano, no es una mala decisión de Michael Mann, es su única posibilidad. Es una confesión de impotencia: Will Smith, en definitiva, no es el mejor boxeador de todos los tiempos y, por más esfuerzos actorales que haga, la distancia entre la representación y la cosa real, cuando esta ha podido ser captada por una cámara, es abismal.

A Alí, su integridad le costó carísima, medida por cualquier parámetro que se quiera utilizar, desde el económico hasta el de su salud. Su vida desborda de momentos significativos, a tal punto que hay libros y documentales que se centran exclusivamente en alguna de sus peleas (como Rey del mundo de David Remnick, que analiza su primera batalla con Liston, o The Fight, de Norman Mailer, que se limita a relatar la pelea con Foreman, al igual que el notable documental When We Were Kings). Alí, la película de Michael Mann, es un tributo noble pero insuficiente, como lo sería cualquier otra película que no lo tuviera a él mismo como protagonista. A

MÉNAGE À TROIS

Tres no son multitud

Kleine Teun HOLANDA 1998, 96'

DIRECCION Alex van Warmerdam **GUION** Alex van Warmerdam PRODUCCION Ton Schipper, Alex van Warmerdam, Marc van Warmerdam

MUSICA Alex van Warmerdam FOTOGRAFIA Marc Felperlaan MONTAJE Stefan Kamp DISEÑO DE PRODUCCION Rikke Jelier, Alfred Schaaf INTERPRETES Alex van Warmerdam. Annet Malherbe, Ariane Schluter Sebastiaan te

Wierik, Aat Ceelen.



Ménage à trois es un título demasiado descriptivo que redondea misteriosamente el sentido de la película. No se trata de un film erótico, ni de un drama, ni de una tragedia, ni de una comedia, sino de todo eso y de algo más. El tema es la manipulación de los sentimientos y las emociones para lograr un fin determinado. En cierto sentido, se trata de cómo crear al pequeño Tony del título original, tanto el personaje como la película. La historia es la de un matrimonio de granjeros en el que él, analfabeto, requiere que ella le lea los subtítulos de las películas. Ella, cansada, le contrata una maestra que es atractiva. La granjera lo incentiva y él se enamora de la maestra. Detrás de esto hay, claro, un plan.

Ahora bien, esta historia puede llevar a la comedia o a la tragedia: la inteligencia de Van Warmerdam consiste en tomar ambos caminos con la misma seriedad. Sin embargo, no basta con esto para que el film coloque al espectador en un estado de extrañeza difícil de definir. Los colores, la escenografía y la apelación a efectos cómicos en segundo plano parecen referir constantemente a la postal dibujada, a un mundo que, desde lo gráfico, trata de conformar a todo el mundo. Esta estética kitsch parece comentar que uno de los sentidos del kitsch es ocultar una realidad horrible. Holanda es, de alguna manera, un territorio propicio para tal experimento: un país desarrollado y civilizado donde las huellas de Occidente conviven con una forma de vida tradicional y hasta un poco arcaica. De hecho, el drama tiene algo de primitivo, aunque el humor y la puesta en escena apelan a cierta modernidad. El resultado final permite comprender sin que nadie declame la trama de manipulaciones que coloca el poder final sobre los personajes en la más inocente de las criaturas. El ménage à trois, finalmente, tiene como participantes al director (también protagonista del film), a la historia y al espectador. Uno manipula la historia, la historia manipula al espectador y el espectador, inocente, queda cautivo de los deliciosos manejos de este film excéntrico.

Leonardo M. D'Espósito

INTIMIDAD

Solos en la mediatarde

Intimacy

REINO UNIDO / FRANCIA 2000 119

DIRECCION Patrice Chéreau

GUION Patrice Chéreau y Anne-

Louise Trividic

FOTOGRAFIA Eric Gautier MONTAJE

PRODUCCION Patrick Cassavetti, Charles Gassot, Jacques Hinstin MUSICA Eric Neveux François Gédigier INTERPRETES Mark Rylance, Kerry Fox. Susannah Harker, Alastair Galbraith, Timothy Spall, Marianne Faithfull.



Empecemos diciendo que lo que más se dijo no era cierto. Esta es la tercera película en la cual una actriz alejada del mundo hardcore practica una felación en cámara: todos parecen olvidar el breve paseo peneano de Maruschka Detmers en El diablo en el cuerpo y los mucho más prolongados devaneos orales de Eiko Matsuda en El imperio de los sentidos. Hecha la aclaración estadística, afirmar rotundamente que lo mejor del nuevo largometraje del francés Patrice Chéreau son las escenas de sexo. Las imágenes de la pareja durante la práctica de esa cópula urgente y taciturna, sexo abstracto, simples espectros genitales momentáneamente liberados de cualquier contacto con un mundo que ya no los reconforta ni tolera, transmiten toda la desesperación y necesidad de reconocimiento en el otro que el resto del film no se decide a generar.

Las ideas de puesta en escena de Chéreau siguen funcionando cuando el guión no hace decir a los gritos o sobreactuar a sus personajes el estado de ánimo y/o los pensamientos que los atraviesan en ese momento, y en ese sentido resulta imponderable la presencia en la pantalla de Mark Rylance, Kerry Fox y Timothy Spall, tres máscaras de notable maleabilidad. Así, la crisis de la mediana edad, las secuelas de cualquier separación difícil, la angustia de no haber sido lo que se quiso sino lo que se pudo, reciben un tratamiento por momentos absolutamente maduro, tan sencillo en apariencia como enmarañado en su esencia; en otros, ciertas elecciones estéticas que en última instancia terminan recargando de un tufillo cool ambientes y situaciones, desafinan en el conjunto y hablan de cierta deshonestidad ética con el material. Intimidad no deja de ofrecer una, al menos, atendible reflexión sobre los límites del sexo como motor de intercambio emocional.

Sin embargo, a pesar de su cariz provocativo y conspicuo, es un film que termina tomando pocos riesgos, demasiado cerca de la epidermis como para reflejar el cuerpo entero. Diego Brodersen

APASIONADOS

ARGENTINA / ESPAÑA, 2002, DIRIGIDA POR JUAN JOSÉ JUSID, CON Pablo Echarri, Nancy Dupláa, Héctor Alterio y Pablo Rago.



Apasionados parte de una premisa "arriesga-

da": una mujer quiere tener un hijo sola (Natalia Verbeke) y le pide al novio (Echarri) de su mejor amiga (Dupláa) que done su semen. Terminan haciéndolo sin goteros ni pipetas, y el conflicto es si el pibe debe quedarse con su novia (empresaria exitosa que trabaja demasiado y pasa poco tiempo en la casa) o irse con la amiga, capaz de dejar todo por ser madre. Decide lo segundo; el personaje más interesante de la película, Dupláa, pasa a ser la mala. Se dice de ella que usa a los hombres para hacer carrera y se agrega que es mala madre, porque una vez dejó a su hija con Verbeke por trabajo durante unos meses. Dupláa hace lo imposible para que su personaje no parezca una tilinga grotesca, porque lo quiere y tiene derecho. La película hace todo lo contrario. Cosa curiosa para una coproducción: es xenófoba. La chica embarazada decide irse a vivir su maternidad a Ibiza, donde ya ha vivido tiempo ha. Pero se vuelve porque los españoles no son tan cálidos y solidarios como los argentinos. Cosa divertida: el film cuenta con el apoyo del INCAA y de la Secretaría de Deportes y Turismo. Sin embargo, se ven muchos más minutos de Toledo o Ibiza que del Glaciar Perito Moreno. El guión da por sentado que Echarri debe quedarse con la embarazada, y se queda con la embarazada. Pero hay un problema: no hay indicio en el film de que eso pase. Se enamoran porque una vez se acostaron y porque les gusta el chop suey con cilantro, para decirlo con una metonimia. En cuanto a los actores, lo que el film hace con ellos es un crimen. Alterio no será muy apreciado, pero nadie puede decir que no sepa decir sus líneas; hasta él patina. Dupláa y Echarri merecen un buen director y tienen pasta de cine. Sus parlamentos y marcación hacen imposible que eso se note. El único que zafa un poco es Rago: hace un gay que el guión quiere marica,

pero el actor se rebela y le da al personaje una dignidad y una seriedad no previstas. Apasionados, película sin pasión, demuestra el límite final de la estética televisiva. Me pregunto qué pensará la gente del derroche de caviares, 4x4, countries, computadoras de diseño, sushi y locaciones en Londres, Ibiza y Toledo, hoy. Jusid sigue insistiendo con los travellings laterales publicitarios. Las escenas "eróticas" (se ven el plexo solar y el culo de Echarri, un pezón de Verbeke y la espalda de Dupláa) son incómodas en su trivialidad. Apasionados es lo peor que hizo Jusid para Telefé: se trata de un panfleto reaccionario capaz de cargarse a sus personajes con tal de dejar claro que papá lo sabe todo y es el que manda. Leonardo M. D'Espósito

EL MISTERIO DE LA LIBELULA

Dragonfly

ESTADOS UNIDOS, 2002, DIRIGIDA POR TOM Shadyac, CON Kevin Costner, Joe Morton, Sussana Thompson, Kathy Bates, Linda Hunt.



No es mucho lo que se puede decir a favor de un director que utiliza el departamento de oncología infantil de un hospital en más de una película. Tom Shadyac dirigió Patch Adams, film terrible cuyo único mérito pudo haber sido el de hundir a R. Williams en un pozo del que casi no sale. Acá el actor está en la otra punta del espectro, se llama Kevin Costner y es un clásico. Entre director horrible y este actor extraordinario se encuentra El misterio de la libélula, una historia de fantasmas que cuando se limita a eso funciona. Pero claro, no se limita a eso, y todo lo que lo excede es un trago amargo difícil de soportar. Muchos de los disparates del final se podrían haber evitado si la película fuera de época, pero en el año 2002 hay ciertos disparates que son solamente molestos. Es curioso que la peor película que protagoniza uno de los mejores actores de todos los tiempos sea al mismo tiempo una de las mejores películas que dirige uno de los peores directores del mundo. Santiago García

K-PAX

ESTADOS UNIDOS, 2001, **DIRIGIDA POR** lan Softley, **CON** Jeff Bridges y Kevin Spacey.



Sí, se parece a Hombre mirando al sudeste, pero tiene a Jeff Bridges en lugar de Lorenzo Quinteros y a Kevin Spacey en lugar de Hugo Soto, lo que ya de entrada le da mejor perspectiva. Pero lo que más llama la atención no es tanto este pequeño y anecdótico asunto legal-burocrático, sino la diferencia actoral que hay entre Bridges y Spacey. Aquel, que supo ser el hombre de las estrellas carpenteriano, es capaz de darle una verdad a su personaje que el oscarizado Kevin diluye, adaptando al ET que le tocó en suerte a un molde (el simpático-ambiguoirónico-cara-de-nada) que ya repite hasta el cansancio. A Bridges se le cree y a Spacey, no. Ese pequeño valor y la falta de solemnidad (contra la que Spacey suele atentar a pesar de su personaje) permiten que K-Pax pueda ser vista hasta la última toma. LMD'E

PETER PAN, REGRESO AL PAIS...

Peter Pan, Return to Neverland
ESTADOS UNIDOS, 2002, DIRIGIDA POR Robin Budd y
Donovan Cook.

La mejor versión de Peter Pan es Hook, la incomprendida y fallida película de Steven Spielberg. El dibujo animado de Disney es clásico sólo por su edad, dado que -salvo Garfio y Smee- la puerilidad de la historia nunca deja que las ideas que recubre (el paso del tiempo, específicamente) trasciendan. En el caso de esta continuación, el aggiornamiento a lo que es hoy el campo del dibujo animado -cuyo público son los niños y también los que se educaron con él y hoy crecieron- es apenas un refrito. Lo que no se entiende es qué pasó con el talento de Donovan Cook, dado que la mano del creador de Dos perros tontos, formado por John Kricfalusi (el papá de Ren y Stimpy), apenas si se nota en algunos gags y algunos trazos. Una verdadera novedad: el primer film animado absolutamente rutinario. LMD'E



H.I.J.O.S. - EL ALMA DIVIDIDA

EL AMANTE

PRESENTA



POR LA VUELTA

Semana de documentales

4 AL 10 DE JULIO DE 2002 CINE COSMOS - BUENOS AIRES

CIUDAD DE MARIA

Novedades, programación y horarios en www.elamante.com



BALNEARIOS



LA TELEVISION Y YO v más...

EN DEFENSA DEL HONOR

Hart's War

ESTADOS UNIDOS, 2001, DIRIGIDA POR Gregory Hoblit, con Bruce Willis y Colin Farrell.



Hollywood volvió a la guerra. En este caso, se trata de la Segunda, en un film que recuerda Stalag 17 o El gran escape. Lo que hace que no sea un film más de glorificación de la "guerra justa" (como si las hubiera) es que está bien narrada y los personajes no dejan de ser interesantes. Lo que la aleja de la excelencia es su mezcla de elementos ya vistos (campo de prisioneros, juicio, un plan de sabotaje) que no terminan de quedar completamente integrados. Pero no es un film ofensivo: su patriotismo es tan anacrónico como su historia, y en esa distancia temporal radica su módico pero fuerte encanto. LMD'E

CACERIA

ARGENTINA, 2002, DIRIGIDA POR Ezio Massa, CON Luis Luque, Claribel Medina, Juan Palomino, Carlos Roffé y Matías Sansone.

Luego de Más allá del límite (1995), esta segunda película de Massa es otra desafortunada aproximación al género policial. La historia está aplastada por todos los lugares comunes del hombre que vuelve al pueblo rural de su infancia tras ser devorado-por-laciudad-furiosa: el reencuentro con un amor inconcluso, la nostalgia por la felicidad simple y el enfrentamiento con un secreto des-

conocido del pasado. Que un personaje alerte sobre la idiotez del carácter "alegórico" de que el pueblo se llame Redención no purga esa mala elección. La estilización coreográfica de las secuencias de acción se convierte en un gesto desubicado al borde de la parodia involuntaria. **Diego Trerotola**

SHOWTIME

ESTADOS UNIDOS, 2002, DIRIGIDA POR Tom Dey, CON Robert De Niro, Eddie Murphy, Rene Russo, William Shatner.



Luego de su debut en Shanghai Noon, con Jackie Chan y Owen Wilson, se le podía dar una nueva oportunidad al director Tom Dey para intentar pulir su incursión en el subgénero de películas de acción cómica de pareja despareja. Sin embargo, perdió esta segunda oportunidad para realizar un buen exponente de este subgénero o intentar renovarlo con la incorporación de la temática del reality show. Los que también resultaron impermeables a la renovación fueron Robert De Niro y Eddie Murphy, que calcan los mismos arquetipos de sus últimas películas. El descaro total fue que Dey robó los bloopers característicos de los finales de Jackie Chan. Aparte, ¿nadie se dio cuenta de que después de los bloopers falsos del final de Bichos es imposible utilizar ese recurso sin un poco de ingenio? Una posibilidad de encontrar algo simpático en esta película está en los actores que forman la pareja coprotagonista: Rene Russo, y su seductora

sonrisa ancha, y William Shatner, con su cómica actuación desinteresada y su nuevo aspecto de gnomo. **DT**

NOCHE EN LA TERRAZA

ARGENTINA, 2002, DIRIGIDA POR Jorge Zima, CON Soledad Alloni, Gabriel Fernández, Diego Freigedo.

En la terraza hay un altillo, la vieja "piecita" de los trastos reciclada por un matrimonio de yuppies, en donde Paula trabaja por las noches. La aparición de un vecino merodeador de techos apura la consumación del triángulo, figura geométrica de inestables contornos que se diluye en una línea de trazado zigzagueante hasta el desabrido final. Una película que aparece desgajada de todas las fuentes de producción del cine argentino actual, reúne lo peor de cada una de ellas sin ninguna de sus posibles ventajas; guión, puesta en escena y actuación son parejamente fallidos e inversamente proporcionales a las pretensiones que alientan al film. Eduardo Rojas

NI VIVO... NI MUERTO

ARGENTINA, 2002, DIRIGIDA POR Víctor Jorge Ruiz, CON Edgardo Nieva, Alejandra Aristegui, Arturo Bonín, Liz Balut.

Un forzado misterio narrativo guía esta película sobre un matemático que es secuestrado durante la última dictadura para que resuelva un enigma alrededor de un empresario. Con el fin de representar un clima sofocante se utiliza un clima visual oscuramente nocturno que ni siquiera sirve para esconder las desafortunadas actuaciones ni los desaciertos de una puesta en escena morosa. Además, la trama plantea una reconstrucción histórica malograda donde aparecen titulares de diarios sobre asesinatos misteriosos en plena dictadura, como si hubiese libertad de prensa. La falta de compromiso con las representaciones de la dictadura militar se acentúa en la comparación con Garage Olimpo. DT



LOS ESTRENOS DEL MES SEGUN LOS CRITICOS

QABIO,	CHOLL MARIN	REPET OFFICE	SELAUNIARAN	AD JOASTAGAIA	ERER MORE	of of the state of	CARACTALE MARCE	Ophnolio	E GARCIA	AND NORIE
8	9	9		10			10	8		9,0
8	8	7	6	9	8		9			7,9
7	7	8	6	8	8	9	9	8	7	7,7
8		8			7	6		9	5	7,2
6	7	7	7		7	6	7	7	8	6,9
5		7	8	7	7	7	5			6,6
6		7		7	6	5	7		7	6,4
5			7						7	6,3
6		6			6	6				6,0
5		5				6				5,3
5		5			5	5				5,0
4						2	7			4,3
5	4		3	4		5				4,2
4		5		4		3				4,0
5		3			2	4		4		3,6
4		2	3		3	3				3,0
		2			3	4				3,0
	8 8 7 8 6 5 6 5 6 5 4 5 4	8 9 8 8 7 7 8 6 7 5 6 5 6 5 5 4 4 5 4	8 9 9 8 8 7 7 7 8 8 8 8 6 7 7 5 7 7 6 7 7 5 5 5 5 5 5 4 5 5 5 3 4 2 2	8 9 9 8 8 7 6 7 7 8 6 8 8 8 6 7 7 7 5 7 8 6 5 7 7 8 6 6 5 5 5 5 5 5 4 5 4 3 4 5 3 4 5 3 4 2 3	8 9 9 10 8 8 7 6 9 7 7 8 6 8 8 8 8 8 6 7 7 7 5 7 7 7 6 6 5 5 5 5 5 4 5 4 5 3 4 5 3 4 4 2 3	8 9 9 10 8 8 7 6 9 8 7 7 8 6 8 8 8 8 7 7 7 6 7 7 7 6 5 7 7 6 5 5 5 5 4 5 4 4 5 3 4 4 5 4 5 3 2 4 2 3 3	8 9 9 10 8 8 7 6 9 8 7 7 8 6 8 8 9 8 8 7 6 6 7 7 6 5 7 7 6 5 5 7 7 6 5 5 7 6 6 6 5 5 5 5 5 4 2 3 4 5 4 5 4 3 2 4 4 2 3 3 3 3	8 9 9 10 10 8 8 7 6 9 8 9 7 7 8 6 8 8 9 9 8 8 7 6 7 7 6 7 5 7 7 6 5 7 6 7 7 6 5 7 6 6 6 6 6 5 5 5 5 4 2 7 5 3 4 3 5 3 2 4 4 2 3 3 3	8 9 9 10 10 8 8 8 7 6 9 8 9 7 7 8 6 8 8 9 9 8 8 8 7 6 9 9 8 6 7 7 7 6 7 7 6 7 7 6 5 7 5 7 7 6 6 6 5 5 5 5 5 4 2 7 7 7 5 4 3 4 5 4 5 4 3 4 4 2 3 2 4 4 4 2 3 3 3	8 9 9 10 10 8 8 8 7 6 9 8 9 7 7 8 6 8 8 9 9 8 7 8 8 7 6 9 5 6 7 7 7 7 7 7 6 6 7 7 7 7 7 6 6 6 6 6 6 5 5 5 5 5 4 2 7 7 5 4 3 4 5 4 5 4 3 4 5 3 2 4 4 4 2 3 3 3

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

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

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

TIPO DE SUSCRIPCION

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

REGALO

- ☐ LIBRO MARTIN SCORSESE
- ☐ LIBRO WIM WENDERS

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

O por e-mail a: amantecine@interlink.com.ar

APELLIDO Y NOMBRE

CALLE

NUMERO

PISO

DPTO.

COD. POSTAL

TELEFONO

CALLE LATERAL 1

CALLE LATERAL 2

LOCALIDAD

PROVINCIA

PAIS

El rigor y el espectáculo

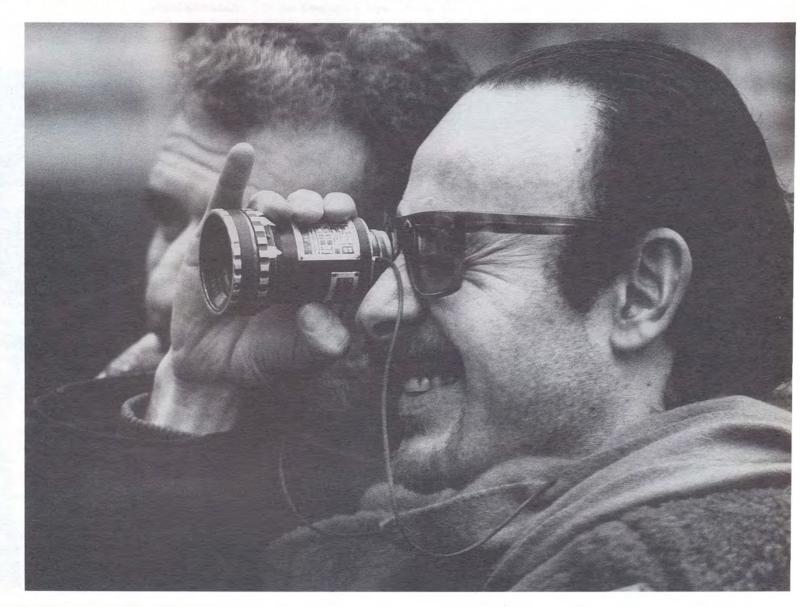
En la cobertura que hicimos en el número pasado sobre el festival, una buena parte estaba dedicada a la obra de Hugo Santiago. Nos quedó para esta edición, por razones de espacio, una extensa entrevista en la que el director repasa su obra. **por SILVIA SCHWARZBÖCK**

En materia de cine, la independencia es una categoría económica que se ha vuelto una categoría estética. ¿A vos te parece que se puede hablar de cine independiente, cuando no se puede filmar sin subsidios del Estado? Porque la categoría, originalmente, se refiere al cine que se hace al margen del sistema de estudios, con lo cual hoy la única cinematografía que estaría en condiciones de tener un cine independiente sería la norteamericana, porque en el resto de los países sólo puede existir el cine —de cualquier tipo— si existe la subvención del Estado.

Como una depende de la otra, hay que ver en qué medida la categoría estética puede liberarse de la económica, una vez que el film pudo ser hecho. No podemos hablar de cine dependiente o independiente si el film es un no-film. Yo creo que siempre fue así. Las únicas industrias que no gozaron de subvención del Estado son las verdaderas industrias: en su momento, el cine soviético, el cine alemán, el cine japonés, además del norteamericano. De todos modos, la situación actual es diferente. La aptitud económico-política del cine norteamericano no admite competencias de ningún tipo. Aunque ocupen entre el 80 y el 90 por ciento de las pantallas de todo el mundo, no admiten competencias tampoco en ese 10 por ciento. Si uno analiza el audiovisual completo, con la televisión, los satélites, todo junto, esa industria es la número dos dentro de la producción industrial americana, después de los aviones y las armas. Y hace dos años fue la número uno. Frente a eso, no hay comparación. Cualquier producción es artesanal. Por supuesto que se pueden hacer películas baratas con las nuevas tecnologías, pero no con la misma calidad. Hay gente que defiende eso, pero esa defensa ¿qué significa?: que están renunciando al cine por ser algo de acceso imposible. Porque no es que están haciendo cine con pocos recursos por estar altamente politizados, sino que lo hacen así porque es la única forma posible. La industria francesa, que es una pequeña industria, sin subvención estatal desaparecería en 24 horas. La subvención es una condición de existencia. Habría que ver si en Hollywood los cánones económicos y los estéticos no son los mismos. Los cánones estéticos son aquellos que siguen las vías que permiten una rentabilidad mayor. Ahora, cuando hay un film que se sale de ellos, será aceptado o no por la industria americana en la medida en que los dueños de los cánones reconozcan la eficacia económica de la nueva forma. Si aparece una forma muy enloquecida y resultara exitosa comercialmente, a ellos no les importarían nada los cánones. Aunque hay excepciones que son las que confirman la regla.

Invasión ocupa un lugar totalmente solitario en la tradición del cine argentino. Muchos pensamos que es no sólo la mejor película argentina de todos los tiempos, sino que puede ser considerada así sin que signifique lo mismo que decir que Onetti es el mejor escritor uruguayo. No es la mejor en relación con la escala nacional, sino que lo es porque salta la escala nacional. Es quizá la única película, hasta su momento, verdaderamente autónoma. Por eso se la puede medir en relación con el cine y no con la producción nacional. Cuando la hiciste, ¿tuviste esa sensación de estar saltando una escala?

No era esa mi sensación, aunque era muy ambicioso y traté de hacer la mejor película que pude, sin pensar para nada si tenía que relacionarla con el estado en ese momento de la producción nacional de ningún lado. Hay que pensar que tuve suerte y que fui ayudado por muchas



cosas. Entre otras, los cuatro o cinco años que yo acababa de pasar en Europa me ayudaron. Yo llegaba a Argentina para hacer otro proyecto: El hombre del bandoneón, con Troilo. Formalmente, ese guión era de una audacia increíble, era completamente enloquecido. Estoy hablando de la forma cinematográfica del guión terminado, porque El hombre del bandoneón se iba a filmar. Hasta teníamos un productor. Troilo me seguía a todas partes y yo a él. A través de esas nubes de él, yo trataba de comunicarme sin mucho éxito. El tratándome de hacer tomar whisky de su va-

so y yo tratando de hacer que no tomara para prepararlo para la filmación. En Las veredas de Saturno, el pintor y Fabián Cortés escuchan por momentos pedacitos de una banda que yo grabé para El hombre del bandoneón. El proyecto estaba mar-

chando, pero entonces vino el golpe de

Onganía v se paró todo. No sabíamos qué

hacer. No se hizo la película y yo me fui a París. Me quedé un año más allá. Después apareció la posibilidad de hacer los cortos y entonces vine, con la idea de Invasión. Hablé primero con Bioy y después con Borges y el guión se puso en marcha. Por una coyuntura especial, conseguí la producción. En ese momento, Proartel entra-

ba en el cine con una película de Sandri-

ni. Entonces yo le dije a un señor de allí que cómo iban a entrar en el cine con una película tan comercial, que yo iba a hacer una película con Borges y Bioy Casares. Y entonces pude hacerla. Al principio, con sinsabores. Se paró la preproducción y después recomenzó todo. Luego empezamos a filmar y fue en condiciones óptimas. Tuve mucha suerte. La habilidad generaba entusiasmo y ambición personal, ambición de cine, pero yo en ningún momento pensé que era diferente ese cine en relación con la producción nacional de ningún lugar de mundo. Yo hice la mejor película que pude. Y las personas que podían considerar lo que yo estaba haciendo eran dos o tres personas, aquí o en el mundo, y por supuesto, mi maestro Bresson, que la vio enseguida. Yo no pensé en ninguna otra relación que la que podía haber con mi autenticidad porteña, que sigue hoy intocada e intocable a lo largo de los años.

Y vista desde hoy, ¿no te parece que la película quedó en ese lugar, como una película única?

No sé, no te puedo decir ni que sí ni que no. En ese momento puede haber sido una película única, pero si yo hubiera hecho una película aquí al año siguiente, habría sido igual. Por ahí habría tenido menos facilidades, porque si Invasión

quedaba dentro del marco de la producción nacional con alguna posible salida aquí o allá, no habría sido un éxito económico suficiente como para darme la posibilidad de hacer otra película enseguida en las mismas condiciones. El hecho de haber podido llevar Invasión enseguida a Europa, que es mi lugar, no fue un éxito, pero tuvo una gran repercusión. Tuvo premios, textos escritos, participó de muchísimos festivales.

Invasión es una película eminentemente argentina, pero con lo que no tiene contacto es con el cine argentino.

Acá pasamos a algo que tiene que ver conmigo. Yo hice siempre películas fuera de moda. Aunque, en realidad, no quise nada, hice lo que tenía ganas de hacer. Filmé pocos grandes largometrajes de ficción. De los grandes, tuve que hacer cua-



tro, fuera de los más anormales, porque algunos de los que yo llamo objetos audiovisuales son películas de ficción hechas de otro modo. Pero, digamos, grandes ficciones dentro de las llamadas industrias cinematográficas, acabo de hacer la quinta. En definitiva, son muy pocas, aunque hay doce películas más que son de otras características. La película que acabo de terminar, El lobo de la Costa Oeste, que hice en París y Portugal, es una coproducción franco-portuguesa-argentina, y está bien que esté la palabra "argentina", porque es la película de un narrador argentino. El productor decía eso: "Es como las novelas de tus amigos, de Cortázar, de Saer, que escriben en París, pero escriben novelas argentinas, por la lengua son argentinas. En el cine, no podés hacer hablar a todos en porteño -como hi-

Soy como fuera de moda, entonces lo que pienso del cine en ese momento es lo que pongo en la película. Las veredas de Saturno también es una película fuera de moda. Yo empecé a tener ganas de hacer una película sobre algo que conocía, que era arreglar cuentas con el exilio. A partir de ahí me pregunté: ¿qué pongo adentro? Bueno, mis amigos. Como el bandoneón me debía una película, me dije: volvamos a la carga, y lo puse a Mederos. El escritor, que es una mezcla de dos personas precisas. El personaje que hago yo, que lo hago por casualidad. Mucha gente pensó que ese personaje me representaba porque decía cosas con muchas efusiones sobre el exilio; pero no, no teníamos quien lo hiciera. Pensamos en alguien y ese alguien no nos sirvió, entonces lo hice yo. Pero todos los personajes de esa película,

Yo no vuelvo a ver mis películas, porque si las vuelvo a ver, me enfermo, porque me recuerdan el yo del que hizo esa película en ese momento y eso me resulta insoportable.

ciste en Las veredas...-, la mitad tiene que hablar en francés porque están en Francia". Pero el productor se dio cuenta, a medida que avanzaba la filmación, de que correspondía a lo que él sabe que es una narración fantástica argentina, a pesar de que es ese tipo de narración donde lo fantástico viene por vía Borges, repeticiones, simetrías, qué se yo qué. Es una historia donde nada de lo que sucede es increíble, solamente el sujeto narrativo, el dispositivo narrativo, es lo que la hace una película fantástica y, sin duda, argentina. Y eso que es una película hablada en inglés, porque hay un yanqui que llega a Francia, se queda un tiempo, y vuelve. Podría estar en un libro de cuentos fantásticos, como -por poner ejemplos ilustres-Borges, Saer, Cortázar, y muchos otros. Pero es una película fuera de época y fuera de moda. Incluso los objetos audiovisuales. En canales de difusión artística, donde se esperaba que fueran cosas así o asá, nunca correspondieron a lo que era la moda o lo que se estaba haciendo en un lugar. No me estov mandando la parte. Esto no me facilita las cosas en nada.

de una manera u otra, yo los conocía. Los hechos tienen referentes precisos, a pesar de que el tiempo de Aquilea no coincide con el de Argentina. Pero en Invasión pasa lo mismo. La fecha que aparece al principio es para mostrar que esto pasa en Aquilea y que en Buenos Aires en ese momento no está pasando eso de lo que Aquilea habla. Es cierto que cuando yo hice Las veredas de Saturno había mucha gente preocupada por el tema del exilio, pero cuando yo hablo de temas, hablo de temas que tienen que ser desarrollados, hablo de temas como temas musicales. Cuando mis temas se sistematizan, ya no me gusta. Con Las veredas de Saturno, con lo que sucede en la parte política en algunos momentos yo me decía: "Bueno, es fruto solamente de la coyuntura". Y un día recibí una carta de una gran traductora profesional, que acababa de ver Las veredas..., y hacía una lectura de mis gauchos aquileanos como personajes dostoievskianos. Ahora bien, esa película, que hablaba de cosas que eran de dominio público, que eran motivo de angustia de mucha gente, la hice pensando en lo

que me pasaba a mí y a mis amigos, pensaba que estaba hablando de lo que sabía, y no salió así. Salió fuera de moda. Y no lo hice voluntariamente.

Bueno, ese estar fuera de moda es lo que la hace siempre actual.

Esa es mi elegante esperanza, como diría Borges. Yo digo que son siempre fuera de moda, porque conservan su no-moda a lo largo del tiempo. Yo no vuelvo a ver mis películas, porque si las vuelvo a ver, me enfermo, porque me recuerdan el yo del que hizo esa película en ese momento y eso me resulta insoportable. Pero hace muy poquito tiempo, puse pedacitos de Las veredas de Saturno para copiar el texto en francés del poema de la despedida de Fabián Cortés, cuando pasea por última vez por las calles de París. Me lo había pedido David Oubiña para el libro y quería ver si podía darle una forma parecida en castellano (el original es en francés). Entonces, vi diez minutos de la película y casi me muero de tristeza.

Esa parte es tristísima, sobre todo por la alegría de Fabián cuando cree que va a volver. Pero, igualmente, toda la película es tristísima.

Esa película es tristísima, no se puede ver, es insoportable. Un día, cuando iba empezar con La gesta gibelina, tenía que encontrarme con Pierre Dupouey en un café de París. El iba a hacer la iluminación de la película, porque Ricardo Aronovich no podía. Yo llego primero y lo veo venir todo compungido. Le pregunto qué le pasó y me dice que acababa de ver la película más triste del mundo. Yo dije: ¡qué interesante!, y resulta que era Las veredas de Saturno, que entonces la estaban dando en un cine de por ahí. Y eso que él no sabía nada ni de Argentina, ni de Aquilea, ni de nada. Citaba esto, porque cuando vi esos diez minutos, que los pasé rápido, hasta llegar a la secuencia que buscaba, sentí una tristeza que era una tristeza por la Aquilea de hoy. De hecho, en 1985 no había militares en Argentina, había en Aquilea. Mis películas tienen actualidad y/o no actualidad, pero "y/o", con barra, así [dibuja con el dedo una barra], moderno, con la modernidad de los años 60 con la que seguiré hasta el final, de ahí nadie me mueve, ni los posmodernos ni los otros. Esa actualidad y/o no ac-





Cuando Bresson dice que el cine es escritura, se está oponiendo al cine como espectáculo, porque este es algo que no necesita la decodificación de un lenguaje articulado.

tualidad es siempre la misma. Ahora, eso no es ni un mérito ni un pecado mayor. Aunque por ahí es un pecado mayor. Pero no sabría hacerlo de otro modo. El sentido, para mí, aparece siempre después, al final. Al principio sólo tengo líneas de fuerza: cómo mis instrumentos visuales y sonoros se van a poner en marcha, qué personajes, qué espacio sonoro, qué tiempo, el tratamiento del tiempo, siempre avanzando desde el guión. Pero, antes que el guión, en un proyecto cinematográfico. Hasta en el caso de Electra, y de todos mis objetos audiovisuales, procedía así. Después de mi enfermedad famosa, que duró muchos meses, cuando terminé Las veredas de Saturno, que dije "basta con el cine industrial", mi amigo Antoine Vitez me empujó a que yo hiciera Electra. El tenía ganas de que yo la hiciera. Me lo propuso desde la Scala de Milán, donde había ido a montar Pelléas et Mélisande, El INA iba a financiar la filmación. En ese momento, yo estaba saliendo de una verdadera enfermedad. Era una depresión por la cual no era capaz de mover un dedo. Yo le dije que tenía que encontrar en la obra algo que me interesara como producto cinematográfico, porque, si no, no sé hacerlo. Cualquiera que supiera filmar lo iba a hacer mejor que yo. Vitez dice: "Lo hacés vos o no se hace. Te doy 24 horas". Y colgó. Se ve que miró el reloj al

colgar y a las 24 horas exactas me llama y le digo que si me dan una cámara y micrófonos..., eso es lo que sé hacer, gracias a Dios. Yo me arreglo en cualquier lugar para filmar imágenes y sonidos, pero no para hacer un film. Para eso debo tener antes un proyecto cinematográfico.

En tus objetos audiovisuales hay una combinación justa de elementos de distinto origen (musical, literario, cinematográfico, teatral, arquitectónico). Pero, al mismo tiempo, el resultado es tan compacto que uno no puede descifrar prácticamente de qué naturaleza es el objeto. Estoy pensando, sobre todo, en tus films de teatro...

¡Ahí está! Eso es interesante, porque ahí hacen crisis los medios audiovisuales. En Electra el problema era cómo poner en crisis la necesidad de convertirlos en material de mi proyecto cinematográfico cuando era una puesta eminentemente teatral. Entonces, había que tomar esa puesta como un hecho policial y repetirlo infinitamente para que yo pudiera hacerlo cine. Y ese hecho policial se transformaba poco a poco en signos que me sugerían signos para que entraran en buena relación con la cámara y con el micrófono. Era teatro que había que transformar en un objeto audiovisual. Que es fundamental, porque se aparta de los cánones que hacen que el teatro sobreviva: la convocatoria, la presencia del público, el sitio y el tiempo precisos en los

que suceden la ceremonia. Todo eso desaparece en el film de teatro. Dado que en cine se trata de códigos irrepertoriables, contra los códigos del lenguaje conocidos -que son repertoriables-, entonces el problema es cómo crear un código que se pueda decodificar, cuando los datos base no corresponden fácilmente a los códigos del lenguaje ordinario. Ahora estoy hablando del gran cine en general y de las películas que importan en el mundo, que son las que proponen su propio código. Un gran film es algo que comienza y a los pocos minutos tu primera ocupación es saber en qué idioma está escrito con imagen y sonido. Lo que dice lo dice con sus medios. Un buen cineasta sabe que muy pronto tiene que mostrar el juego y, apenas muestra el juego, ya está invitando a su lector a que lo lea en ese lenguaje en el que él le está hablando. Uno puede decir que eso lo hace la música. En eso, la música es única. Y tiene el peso del tiempo, que el cine lo tiene también. Pero hay lecturas verticales del tiempo y, en cine, son las más interesantes. El film sucede en el tiempo, hay una duración de ese film, después está la duración de la representación, y después están otras duraciones, que son verticales, y una especie de combinatoria de esos tiempos diferentes hace el tiempo único de un gran film mundial.

Si bien en tu filmografía hay películas muy diferentes –y de muy diferente naturaleza–, ninguna parece renunciar del todo a la condición de espectáculo.

No sé. Cuando Bresson dice que el cine es escritura, no espectáculo, se está oponiendo al cine como espectáculo, porque este es algo que no necesita lo que la escritura necesita, es decir, esa decodificación de un lenguaje articulado. El espectáculo se le impone al espectador. Y tiene medios para hacerlo, porque los ha tomado del ritual: la convocatoria, el sitio, la hora precisa, la disponibilidad obligatoria de su espectador para participar en esa ceremonia. Un film es lo contrario. Un film es un soporte eventualmente guardado en un cajón. Un día alguien lo saca y lo pone a cualquier hora, cualquier día, en cualquier lugar. Es cierto que yo prefiero que sea en una sala de cine, porque se pone todo oscuro y eso invita y obliga a la

profundidad de la lectura. Pero un film es autosuficiente. Por ahí a eso vos lo llamás espectáculo. Yo a esa autosuficiencia la llamaría la posibilidad de un film de ser leído como pide serlo.

Pero esas condiciones de autosuficiencia las reclama el objeto, por la manera en la que está confeccionado, independientemente del modo en que sea visto. Hay films que piden que el espectador se relacione con él como si fuera un espectáculo.

Sí, puede ser. La parte fastuosa de mi cine debe venir de mi condición de judío barroco de la pampa. Mi barroco es argentino y ciudadano, aunque ha sido domado con la ayuda de Bresson. Aunque están el rigor y la sobriedad, hay una infusión de barroco en mi cine que él mismo me decía que había que tratar con rigor y sobriedad. Si es deleite con la

materialidad del cine, entonces que no se pierda nunca.

Yo no lo decía desde una posición cinéfila, desde la cual un objeto audiovisual puede aparecer rebajado respecto de la condición de espectáculo entendida como especificidad absoluta del cine. La condición de espectáculo de tu cine tiene que ver con que los elementos que provienen de otros lenguajes, que no son el cinematográfico, no necesitan subordinarse a él para volverse espectáculo, sino que hacen pensar en lo que tiene de espectáculo el lenguaje del que provienen.

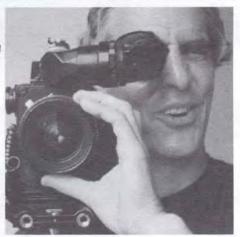
De todos modos, ese es un tema infinito. Hay cineastas espectaculares que son verdaderos cineastas. No quiero citar ejemplos. Una vez, en una discusión, me cansé y dije: "Buenos, vamos a ponernos de acuerdo. A partir de ahora sólo citamos genios y muertos". Es evidente que Orson

Welles es espectacular, pero es tan un cineasta articulado y es tan cine... Pero lo espectacular de Orson Welles no es lo mismo que otras producciones de Hollywood. Y no estoy comparando con porquerías, sino con los maestros del espectáculo. Pero los maestros del espectáculo de Hollywood no tienen una relación con el espectáculo ni parecida. Welles ya escribía signos sonoros y visuales, y era barroco. Ser espectacular es su naturaleza. Ese barroco no es de la misma desnudez que un film de Bresson. Es otra cosa, pero del mismo rigor. Es una desnudez aparentemente vestida. Lo que importa es el rigor de su proyecto. Si no, uno podría decir que espectáculo es sólo sentarse a ver y escuchar. A

Un agradecimiento especial para Annamaría Muchnik

CITES DE LA PLAINE

del realizador de «Ruta Uno» y «Punto de Partida»



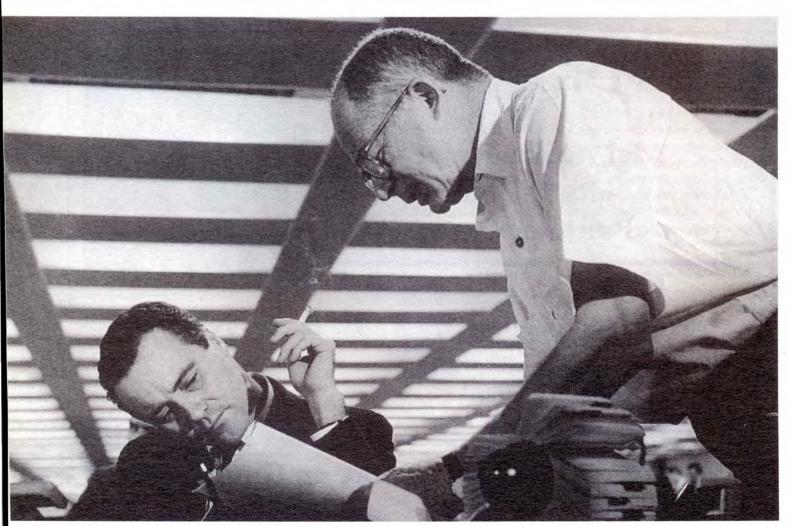
GRAN ESTRENO.



exclusivamente en Cine Cosmos

Un dios sonriente y crepuscular

Le habíamos dedicado un extenso dossier en el Nº 26 de *El Amante*. Su prematura muerte a los 95 años (pensamos que viviría por siempre) y la edición de cuatro de sus videos son la perfecta excusa para revisitarlo. Más un tío que un padre y más pudoroso que cínico, el gran Billy estará siempre en nuestros recuerdos. **por EDUARDO A. RUSSO**



Dirigiendo a Jack Lemmon en la cada-vez-mayor Piso de soltero (The Apartment, 1960)

EL AMANTE 122

ELOGIO DE LA IMPERFECCION. El miércoles 26 de marzo Billy Wilder murió a los 95 años en Beverly Hills (dónde si no). Lo había advertido en la archifamosa última línea de Una Eva y dos Adanes: "Nadie es perfecto". Wilder no era perfecto, y más de una vez insistió en cierta insatisfacción que sentía al revisar su carrera. En sus años maduros llegó a afirmar, sin el menor atisbo de coquetería o la sorna que le era casi consustancial: "He hecho películas buenas o malas, a veces casi logradas. Quisiera, con los dos o tres cartuchos que me quedan, dar en el blanco. Muchos cineastas mienten. Tiran flechas contra la pared y después dibujan el blanco alrededor de la flecha. Yo tiré flechas, nunca di en el centro, pero por lo menos no voy por ahí diciendo que lo hice". De seguro estaba en uno de sus momentos pesimistas, pero nos permitimos corregirlo: dio en el blanco unas cuantas veces, incluso como para dejar algunas obras maestras definitivas. Su desaparición nos da la excusa para revisar una producción que se hace más entrañable con el paso del tiempo y, cosa curiosa, incluso en aspectos que alguna vez hirieron susceptibilidades o fueron escandalosamente incomprendidos.

De algún modo, este artículo prolonga lo escrito en el extenso dossier Billy Wilder (15 páginas) que, por puro gusto y con ánimo festivo, El Amante publicó en su Nº 26, cuando nuestra vieja tapa amarilla dejó flamear gloriosamente la pollera de Marilyn en el respiradero del subte de La comezón del séptimo año. Varias veces, tratando de perpetrar estas líneas, nos hemos preguntado qué agregar a aquella incursión exhaustiva en el cine de BW, en biografía y examen crítico de sus films, en libros sobre él y sus películas, cuya relectura -o descubrimiento- recomendamos de manera entusiasta. No reincidiremos aquí en reseñar la biografía wilderiana ni comentar críticamente su cine de modo general; en su lugar formularemos algunas ideas sueltas sobre un legado vigente. Hoy se agrega el dato inevitable, pero Wilder había dejado de filmar en 1981, así que la obra ya estaba definitivamente redondeada y a buena distancia cuando aquel dossier de abril del 94. Pero la oportunidad de revisar a BW incluso en esas películas que acompañan largamente la memoria cinéfila, esas que uno ya cree conocer plano por plano, se abrió una vez más. Y de nuevo ese poder de los clásicos; el de permitir que en la enésima

oportunidad surjan sorpresas, sentidos nuevos, el de hacer que las películas revivan. Por cierto no pasó con todas –nadie es perfecto– pero Billy Wilder no sólo nos sigue acompañando, sino que hasta se permitió crecer en el intervalo.

EL WILDER TOUCH. Entre sus contemporáneos Wilder se destacó como una conciencia ácida, risueña e implacable del cine norteamericano. Director de repercusión masiva pero relativamente poco frecuentado por la crítica especializada, dos generaciones cinéfilas lo apreciaron y respetaron, aunque procediendo a un despacho rápido de sus films. Acaso sus años formativos como guionista, su confesión reiterada de que había accedido a la realización simplemente para que otros no le arruinaran sus guiones, su apoyo decidido en el diálogo y en la dirección de actores más que en el despliegue de puesta en escena o en los poderes de la imagen, llevaron a que se lo ubicara en un honroso segundo plano (curiosamente, sospechamos que algo de esa instalación puede haber obedecido a un designio meticulosamente perseguido por BW, quien gustaba de pensarse en tanto cineasta como un émulo de Lubitsch o de Hawks). El respeto de críticos y pares se alternó con el desdén de destacados promotores de la crítica de autor. El inglés Robin Wood lo ignoró llamativamente, mientras que Andrew Sarris lo descartó en su panteón de clásicos del cine norteamericano, en una operación cuya injusticia ha reparado recientemente en una ejemplar maniobra de honestidad intelectual y de renovación de juicio crítico. Si en los tiempos de Sabrina (1954) Truffaut dejó deslizar sutiles reservas (raro en esos años de afirmaciones tajantes) sobre Wilder, considerándolo un Lubitsch menor para la comedia, mientras que le advertía cierto esquematismo estructural para el drama, Sarris fue contundente en la siguiente década, no sólo estipulando el famoso epigrama "es tan cínico BW que quizá no crea en su propio cinismo", sino también ofendiéndose por su presunta crueldad, el humor a expensas de cosas tan graves como el suicidio y la brutalización de sus actrices. Extraño contenidismo para un crítico sensible a cuestiones más relevantes, que en ese caso quedaron para mejor oportunidad. El mea culpa tardó, pero llegó: en su nota-

EL CAVIAR Y LA CUCARACHA. Difícil encontrar el patrón con el cual medir a BW; cuando no se disimula se escabulle, mofándose de los intentos de asirlo. Cuando es serio, o lo es demasiado o puede estar fingiendo. Cuando hace bromas, o tienden a ser pesadas o están teñidas de gravedad disfrazada de ligereza. Algunas de sus paradojas contribuyen a este habitual desconcierto crítico: ¿hay un mundo wilderiano? Sarris lo anotó con una figura ejemplar: sus historias se han sentido en casa tanto con el caviar como con las cucarachas.

La idea de un cine formulado desde el guión es un bastión de su obra. Desde los tiempos iniciales del notable film mudo *Gente en domingo* (Robert Siodmak, Curt Siodmak, Fred Zinnemann & Edgar Ulmer, 1929) Wilder -coguionista junto a Curt Siodmak- perfilaba cierto realismo cotidiano y agridulce, de observación de pequeños rituales de engaño en la amistad y la pareja. Fingimientos, disfraces y mentiras, de una sordidez que a veces corre a la par de la sofisticación, se convirtieron en algunas de sus armas fundamentales. Wilder trabajó en Europa para dos centenares de películas, y luego en Hollywood fue guionista estrella. Su paso a la dirección fue significativo. Hacia 1941, BW encaró su tercer guión para Mitchell Leisen, Hold Back the Dawn (1941). Allí, acaso inspirado en sus juveniles experiencias berlinesas como gigoló en la mala, hacía que Charles Boyer tuviera un inspirado diálogo con una cucaracha que subía por la pared de su rasposo cuarto de hotel mexicano.

Con obligado horror de Leisen y Boyer, la escena fue suprimida. Wilder, quien para Leisen tenía una batería de epítetos entre los cuales "el decorador" y "esa mariquita" eran los más simpáticos, pidió permiso para probar como director. En la Paramount pensaron que él haría el típico número de guionista puesto a director: aspiración de gran obra, fracaso de público y de vuelta al guión. El resultado fue La picara Susú (1942), de éxito más que respetable e inicio de una carrera brillante y masiva como pocas. El sistema Wilder, que acaso le jugó en contra para su consideración como cineasta mayor, se fundó en lo ejemplar de su funcionalidad narrativa. No era exactamente clasicismo lo de su cine. Tal vez sería uno de los directores emblemáticos de ese modo de construcción audiovisual hipereficaz diseñado en Hollywood que los historiadores hoy comienzan a llamar modernismo vernacular; una orientación al avance narrativo, una transparencia en la representación para la navegación óptima del espectador,

intimamente ingresado en el espacio de la ficción, ese ideal de ser comprendido por todo el mundo. Las mejores películas de Wilder son magníficos objetos aerodinámicos, nada en ellos ofrece resistencia, nada se hace opaco. "En mis películas –decía– quiero que el público olvide que hay una cámara y un director. Quiero que se olviden de que hay una pantalla, que se sientan junto a los personajes, en la misma habitación o en la misma calle." Solamente quieren ser vividas intensamente. Y aun las más negras ofrecen una posibilidad de reconciliación con la vida fuera de la pantalla. De allí la encendida gratitud que acostumbran provocar.

ESPLENDOR, DERROTA Y PERMANENCIA.

Una constante del Wilder clásico (de los 40 hasta principios de los 60) fue su dosis de provocación cuidadosamente calculada. Película tras película, causó escozor en cada uno de los sectores contactados por un cine que por otra parte nunca dejó de apuntar a la recepción más masiva posible. Como apunta Philip Kemp, el método Wilder repartió sus pullas de modo ejemplar, renovando sus filas de ofendidos, casi como si fuera la medida de su éxito. La prensa se sintió agraviada con Cadenas de roca; para el establishment hollywoodense fue demasiado El ocaso de una vida -Louis B. Mayer exclamó que debería ser azotado- y las ligas puritanas execraron Bésame tonto. El mismo público masivo renegó de varias de sus películas -especialmente las posteriores a los 60-, y los críticos acostumbraron quedar disconformes, por lo general, con el grado de corrosividad puesto en práctica. La cuestión solía plantearse en los siguientes términos: o bien en esa Billy se había demostrado demasiado cruento, o por lo contrario, no lo había sido demasiado. Por cierto, su coqueteo con los tabúes temáticos,

El C.I.C en Canal (á)

Historias y anécdotas de nuestro cine contadas por sus protagonistas



Todos los Jueves 20.00 hs. y Domingos 14.00 hs.

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

encuentrosdecine@cinecic.com.ar

www.cinecic.com.ar

Wilder con Marlene Dietrich durante el rodaje de La mundana (A Foreign Affair, 1948)

con las barreras del buen o mal gusto o con las buenas o malas costumbres solía ser acompañado de un ingenio restallante, lo que hace que muchas de sus películas hoy envejezcan tan bien, y hasta convoquen cierta ternura, a diferencia de cómo el añejamiento dañó a buena parte de la filmografía de la misma época realizada por su paisano y amigo Preminger. Como para estar a tono en el reparto de ofensas, en su última fase Wilder ensayó él mismo la condición de ofendido a partir de la fría recepción de sus últimos films, replegándose en un constante desdén por el cine de entonces. El discurso de la muerte del cine llegó al paroxismo y fue puesto en escena por la última de sus obras maestras, acaso una de las mayores y más emblemáticas películas de los 70: Fedora. Como le hace decir a la hija de la estrella desfigurada, Wilder podría suscribir flaubertianamente un "Yo soy Fedora".

EL ULTIMO SECRETO DE BILLY WILDER.

El presunto cinismo de BW hace largo tiempo se ha desvanecido ante el real imperio del cinismo celebrado en las últimas décadas, tanto en el cine como en ese bastión y semillero de cínicos a prueba de cualquier verdad que es la televisión. Lo de Wilder era otra cosa, se trataba más bien de un refinado dispositivo de defensa contra la exposición de sus sentimientos. El show de brillantez permanente encubría un ánimo a menudo inclinado a cierta amargura, o al menos al pesimismo, que se salvaba de la desesperación por el humor. Y si muchos se exasperaban por las chanzas interminables que no dejaban títere con cabeza, la ofuscación no les dejó percibir que había algo de lo que Wilder jamás se burló: de los sentimientos honestos. A veces ellos se disfrazaban de falsos, o provenían de seres cuestionables, imperfectos o deliberadamente menores, hasta insalvablemente canallescos. Pero todos en algún momento se enfrentaban a su propia verdad y afrontaban un precio. Wilder siempre fue resistente al nihilismo. Tipos como el Walter Neff de Pacto de sangre, el Joe de El ocaso de una vida o incluso el despreciable Chuck de la fallida Cadenas de roca, o el Don de la avejentada Días sin huella, son seguidos con un intento de comprensión que nunca desfallece. A veces, eso los mantiene más vivos a ellos que a la película en sí, especialmente cuando la historia se presta a



cierto didactismo. El secreto de Wilder, apenas cifrado, iba a revelarse en la última etapa de su carrera, cuando su romanticismo esencial salió a primer plano en ficciones crepusculares, como meditativas, donde el paso del tiempo y la fugacidad de la vida operaban como trasfondo continuo. Sus películas de los 70 han renunciado al frenesí y a la velocidad maníaca. En su lugar quedan equilibrios delicados, entre la inmersión en la acción y el ánimo contemplativo. Tal vez sea hoy el ángulo de su cine que más íntimamente toca al espectador.

En una célebre entrevista que le realizó Michel Ciment a comienzos de los 70, Billy Wilder, veterano y rezongón, reaccionó enojado con el crítico que advertía en las deliciosas Avanti! y El último secreto de Sherlock Holmes el afloramiento de un romanticismo largo tiempo escondido en su cine tras todo tipo de sarcasmos: "No me diga eso, me da miedo. No quiero que me conozcan bajo ese aspecto. No quiero que me tomen por un blandengue".

NUESTRO TIO BILLY. Acaso uno de sus problemas mayores fue que siempre lo imaginamos cercano, demasiado cercano. Sarris comentaba que el suyo fue un caso como

el de Hitchcock. ¿Cómo iba a ser genial, si era ese que siempre uno comprendía sin el menor esfuerzo, si a uno le gustaba tanto y tan en primera instancia? Es difícil respetar propiamente a gente así. Incluso con sus maniobras de desplazamiento, Billy siempre se negó a hacer de padre y siempre gustó de quedar más bien en la función de ese tío que está de vuelta de todo, que tiene toda la calle del mundo y con el cual uno puede confesarse sin mayores prevenciones, aunque de tanto en tanto le salga la propensión al consejo, o una admonición repentina que rápidamente deriva en un chiste. El caso es que dejó, más allá de la agudeza sin fin y alguna que otra incursión en la desesperanza, el retrato de un mundo contradictorio pero ante todo viviente, donde su sinceridad fundamental se viste de escepticismo. Billy Wilder fue un dios sonriente y crepuscular, que gustaba de jugar a su inexistencia con presuntos incrédulos, sólo para perseverar en la creencia compartida. A despecho de su confesión de límites, sus películas afiladas como flechas, cargadas de algo más que el don de la inteligencia, siguen dando en el mismo centro de ese blanco que se dibuja en torno de nuestros corazones. A





AMOR EN LA TARDE

Love in the Afternoon, Estados Unidos, 1957,
con Gary Cooper, Audrey Hepburn y Maurice Chevalier.



TESTIGO DE CARGO
Witness for the Prosecution, Estados Unidos, 1958, dirigida por Billy Wilder, con Charles Laughton, Marlene Dietrich, Tyrone Power y Elsa Lanchester.

Encantadoramente audaz Tres para triunfar



En su maravilloso Diccionario de cine, Fernando Trueba cuenta que quiso ser director a partir justamente de la visión de este film. Dice Trueba: "Aquella película era como un juego cerrado, con sus reglas propias y todo tenía una razón y un porqué y ello la hacía más divertida, más romántica, más inteligente, más hermosa". Amor en la tarde es una película perfecta, un excelente y compacto guión, soberbias actuaciones, interiores funcionales, una puesta sobria y despojada, una historia entrañable y sincera. Arianne -la Hepburn- es una joven e inexperta chelista que se enamora locamente de un maduro galán -el inefable cowboy Cooper-; a esta loca relación se suma un veterano Maurice Chevalier en el papel del padre de Arianne que mechará la historia de amor con ideas moralistas y añejas. A lo largo del film, los personajes irán conociéndose y encantándose mutuamente. El final es uno de los más hermosos de la historia del cine. Una estación de tren, una fervorosa despedida, el llanto compungido de ella, la desolación de él y la previsión de un final trágico. Pero Wilder cambia magistralmente de registro y ella, la soñadora, la fantasiosa, es atrapada en los brazos de él y juntos, ya arriba, en el vagón del tren, se dan un apasionado beso. Mientras tanto el padre, desde abajo, cargando con el chelo abandonado, legaliza la relación entre los amantes, dejando de lado sus convicciones arraigadas en una moral anticuada. En este sentido, Amor en la tarde no deja de ser una película transgresora, una película que saluda un nuevo modo de ver la vida y de vivirla. Por ejemplo, la secuencia inicial con los múltiples besos es llamativamente atípica y audaz. Una película maravillosamente encantadora. Marcela Gamberini



En el estreno de The Player, de Altman, el programa de mano informaba sobre las películas nombradas en los diálogos, porque en los subtítulos de la copia exhibida aparecían con el título en inglés. Una de las películas era Testigo de cargo, que según el programa la dirigió Alfred Hitchcock. Ese error se basa en un disparate repetido hasta el hastío; por ejemplo, en el libro Nadie es perfecto, Hellmuth Karasek escribe: "Testigo de cargo es una de las mejores películas de Hitchcock, sólo que la hizo Wilder". Es verdad que una película de juicio ambientada en Londres con Charles Laughton podía recordar a Agonía de amor, pero más allá de eso poco tiene que ver con Hitchcock. La vibración de los personajes y el ritmo de los diálogos, que se sobreimponen a la tensión narrativa, están más ligados al toque Wilder que al suspense del maestro inglés. La primera imagen de la película es el plano general solemne de un tribunal, que luego se transformará en el espacio para un show desbordante con su clímax en una escena final cuya velocidad prefigura el antológico diálogo en lancha de Una Eva y dos Adanes. El mérito de Wilder consistió en aguzar su mirada para registrar las sutilezas del duelo interpretativo de Laughton y Marlene Dietrich, que aportaron sus talentos infinitos para la creación de sus personajes y la construcción de las escenas. En esta película, el verdadero testigo es Wilder, que no sólo presenció ese chisporroteo actoral, también fue uno de los últimos testigos de la fertilidad de los actores del Hollywood clásico. Como en El ocaso de una vida y Una Eva y dos Adanes, la brillantez y el delirio de la teatralidad y la actuación se imponen triunfales ante cualquier moral, en este caso ante la justicia. Pero con Wilder, Dietrich y Laughton ¿qué otra cosa podía pasar? Diego Trerotola



IRMA LA DULCE
Irma la Douce, Estados Unidos, 1963, dirigida por Billy Wilder,
con Shirley MacLaine, Jack Lemmon, Lou Jacobi, Herschel Bernardi y Bill Bixby.



POR DINERO, CASI TODO

The Fortune Cookie, Estados Unidos, 1966, dirigida por Billy Wilder, con Jack Lemmon, Walter Matthau, Ron Rich y Judi West.

Esta es otra historia



Hay un problema con las frases célebres: llega un momento en que es eso (y poco más) lo que se recuerda de una película. En Irma la dulce, el cantinero Moustache (Lou Jacobi) dice: "En este mundo en que vivimos el amor es ilegal, pero el odio no". Me gustaría olvidar ya mismo esta sentencia pero la voy a retener un momento sólo para decir que es falsa: aun si pasáramos por alto el hecho de que Moustache utiliza el eufemismo "hacer el amor" al nombrar la relación putas-clientes (quizás todas las personas que usan esa frase tengan algo feo), hay que decir que en Irma la dulce la policía se ubica más cerca de cierta razonable idea de legalidad cuando acepta sobornos para dejar a las putas tranquilas que cuando justifica jurídicamente el odio que el ex chulo de la linda Irma (MacLaine) le tiene a su nuevo protector, el ex agente de la ley Nestor Patou (Lemmon). También sucede que a películas como esta se las recuerda por los dichos que su director pudo haber vertido en alguna de sus bíblicas biografías: Wilder dijo que no quería a Jacobi sino a Charles Laughton, y que por eso redujo las partes del personaje, y afirmó también que no estaba convencido de repetir la pareja de Piso de soltero, ya que ninguno de los dos daba con lo que él quería. Con todo respeto, hay que decir que esta es una película grande de verdad porque es muy atrevida y muy emocionante, sí, pero fundamentalmente porque la suma de sus supuestos "defectos", todos esos desplazamientos que abriga (París, el musical sin canciones, las verdades de Moustache, MacLaine como puta, Lemmon como amante loco y como aristócrata inglés, o la música de André Previn, que ilustra cualquier cosa menos lo que vemos), la convierten en una dulce y melancólica (y perfecta) obra maestra imperfecta. Marcelo Panozzo

El precio del éxito



En la apreciación crítica que se ha hecho de la obra de Billy Wilder -cuya reciente desaparición ha corrido un telón definitivo sobre lo que conocemos como cine norteamericano clásico- su rasgo más visible e inmediato ha sido la irónica y en ocasiones cínica mirada sobre la sociedad y las relaciones humanas, una característica que se ha antepuesto al desolado romanticismo que trasuntan muchos de sus films. Y si bien hay objeciones válidas que se pueden hacer a algunas de sus películas (preponderancia del guión sobre la puesta en escena, el didactismo que aparece en la resolución de ciertas situaciones) y también es cierto que varias de ellas no han envejecido bien, sus mejores títulos pueden colocarse sin tapujos dentro de lo mejor del cine norteamericano de todos los tiempos. En Por dinero, casi todo un cameraman es golpeado accidentalmente en un partido de fútbol americano y su cuñado, un inescrupuloso abogado, intenta sacar provecho económico del hecho proponiéndole que se finja paralítico. Con una estructura episódica y una notable fluidez narrativa -a pesar de desarrollarse en gran parte en la habitación del hospital donde el protagonista está internado-, el film es una de las más ácidas miradas de Wilder sobre varios mitos de la cultura norteamericana (el engaño como forma de vida, la búsqueda de réditos a cualquier precio). Con diálogos de una brillantez e ingenio continuos, una gran interpretación de Walter Matthau en el papel de un "cerdo" memorable, el film también despliega el costado más misógino de Billy -Lemmon llega a patear el trasero de su insoportable ex mujer-y es una obra que, tras su aparente estructura de comedia, oculta un amargo y desencantado trasfondo que no logra atenuar el falso happy end propuesto. Jorge García

Del dicho, a los hechos

Quizá escrutando la arena como arena, las palabras como palabras, podamos acercarnos a entender cómo y en qué medida el mundo triturado y erosionado puede todavía encontrar fundamento y modelo. Italo Calvino

Si hubiera elecciones mañana, ¿a quién votaría?

Si pudiera rescatar los ahorros que le secuestraron los bancos, ¿en qué los invertiría? Si tuviera que señalar a un culpable de la monumental crisis argentina, ¿a quién señalaría? Es probable que las tres preguntas tengan infinidad de respuestas, pero ninguna de ellas tiene más relevancia que la de señalar una preferencia personal, porque son las preguntas –y no sus posibles respuestas– las que refieren a una lógica de terapia intensiva: cómo mantener a un paciente terminal con respirador automático.

No es un candidato, sino un sistema el que ha dejado a la mitad de la población debajo de la línea de pobreza.

No es el corralito, sino el crack monetario el que ha vaciado de sentido toda especulación sobre la salud futura de la economía capitalista en Argentina.

Ni siquiera las sucesivas troupes de presidentes, ministros y dirigentes que han ocupado cargos desde el 84 hasta hoy pueden justificar esta caída al vacío sostenida, implacable e imparable.

No. Problemas tan complejos no tienen respuestas tan simples.

Sin embargo, no es mi intención contribuir a la sobreoferta actual de diagnósticos, sino dar vuelta la hoja y avanzar un renglón.

Desde el 20 de diciembre –día en que se derrumbó De la Rúa, murieron 35 personas y se reimplantó el Estado de sitio, entre otras cosas– hasta hoy, comenzaron a hacerse vi-

¿Qué es ser progresista? La pregunta es sencilla pero la respuesta no.

Aquí, una aproximación vía patchwork de ideas con escalas en Imperio

(el best-seller de Hardt y Negri), Atilio Borón, los ecos del cacerolazo,
los aullidos del nacionalismo, Alejandro Rozitchner y la necesidad de
poner todo análisis en función de una acción. por CLAUDIA ACUÑA

sibles alternativas que poco y nada tienen que ver con aquel modelo de país conectado al respirador. Si prosperan o fracasan, tampoco será culpa de los forajidos de siempre, sino de quienes, por acción u omisión, han contribuido a resucitarlos.

Aquellos que hoy tienen la oportunidad y responsabilidad de plantear una alternativa. Aquellos que deberían responder, clara y contundentemente, qué significa ser progresista aquí y hoy.

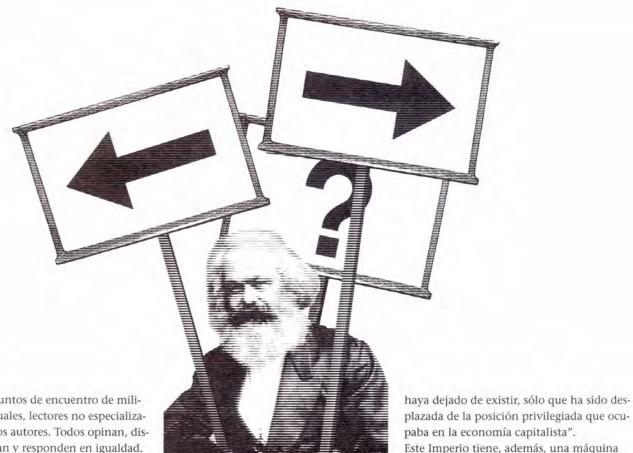
LA TEORIA. Imperio es probablemente uno de los éxitos editoriales mundiales más curiosos de los últimos tiempos. Es un libro largo, complejo y caro. Sin embargo, se convirtió en un boom traducido a más de diez idiomas, que se agotó rápidamente en librerías y circula libremente por internet: sólo en Argentina vendió ya unos nueve mil ejemplares. Imperio es un ensayo redactado a cuatro manos por Michael Hardt, un profesor universitario estadounidense de 41 años, y por Tony Negri, un pensador marxista italiano que cumple actualmente prisión domiciliaria. Negri fue acusado de ser el mentor intelectual de las acciones terroristas de las Brigadas Rojas (incluido el asesinato del ex primer ministro italiano Aldo Moro) y condenado a la cárcel en 1979. Cuatro años después resultó elegido diputado y eso le

permitió salir de prisión, pero cuando la mayoría oficialista del Parlamento le quitó la inmunidad, partió al exilio en París. Allí comenzó a elaborar *Imperio*, hipótesis que terminó de definir en Italia, donde –luego de pasar un corto tiempo en la prisión de Rebibbia– obtuvo la posibilídad de pasar el día en su casa en el Trastevere romano y, cada noche, dormir entre rejas. Desde esa realidad, teorizó.

Publicado originariamente en inglés por la Universidad de Harvard, *Imperio* tiene la estructura y el tono de una clase magistral. Como cualquier clase, entonces, es un pensar en voz alta, un ida y vuelta algo errático, con repeticiones, con ideas sueltas, incluso con contradicciones. Pero con el enorme valor de revisar teorías, enlazar antecedentes, citar autores, integrar miradas. Desde una postura definida, claro. Negri y Hardt eligieron una entre cientos de posibilidades y eso supone un riesgo que asumieron: replantear, discutir, rebatir esas ideas es el desafío que se abre con las páginas del libro.

Imperio es, entonces, una teoría filosóficopolítica que se convirtió en best-seller. Esa situación inusitada abre un panorama interesante: el de acercar el universo académico a las preocupaciones más cotidianas. Algo que revela la proliferación de foros de discusión que se armaron en torno a Imperio en la

50



internet. Son puntos de encuentro de militantes, intelectuales, lectores no especializados y los propios autores. Todos opinan, discuten, preguntan y responden en igualdad. Como en cualquier clase, una vez más. Así, el libro se convirtió –a la vez– en centro de análisis y cuestionamiento de muchos intelectuales y bandera de los movimientos antiglobalizadores que encontraron en él un título acertado y la síntesis de varios conceptos difíciles de enunciar.

El ensayo de Negri y Hardt apareció en el año 2000, luego de un largo período de investigación. Fue escrito después del fin de la guerra del Golfo y terminado bastante antes de que comenzara la guerra de Kosovo. "De modo que el lector debería situar el argumento en un punto intermedio entre aquellos dos acontecimientos trascendentes para la construcción del Imperio", explican los autores en el prólogo. Aclaran, además, que el libro les quedó "viejo", luego del estallido de las Torres Gemelas, el 11 de septiembre pasado. ¿Qué es *Imperio*, entonces?

La hipótesis básica de Hardt y Negri es que junto con el mercado global y los circuitos globales de producción surgieron un nuevo orden, una lógica y una estructura de dominio nuevas. "La soberanía ha tomado una nueva forma, compuesta por una serie de organismos nacionales y supranacionales unidos bajo una única lógica de mando. Esta nueva forma global de soberanía es lo que llamamos Imperio."

Quizás el punto más polémico es el hilván con que encadenan esta visión del nuevo orden, ya que enumeran como factor primordial lo que llaman "el derecho imperial" y ponen como ejemplo de esta jerarquía jurídica la ONU. Es cierto que el libro no deja reducida a este ejemplo la cuestión (seguramente les hubiese encantado citar

los avatares de la ley de quiebras argentina), pero sí que antepone el ordenamiento jurídico a las relaciones económicas como factor distintivo del nuevo entramado del poder. Semejante transgresión es lo que más ofende e irrita a los teóricos tradicionales y, mucho más, a los marxistas.

Este nuevo poder que gobierna el mundo no tiene centro, fronteras ni territorios nacionales. El dominio del Imperio es ilimitado y, en este esquema global, los Estados nacionales son meros instrumentos de las corporaciones. La verdadera geografía del mercado mundial está trazada con otros mapas delineados por "el complejo aparato que selecciona las inversiones y dirige los movimientos financieros y monetarios". Según los autores, la desaparición de los Estados nacionales no es el único cambio que produjo este nuevo orden. "El trabajo productivo tiende a hacerse cada vez menos material. El lugar central en la producción del superávit, que antes correspondía a la fuerza laboral de los trabajadores de las fábricas, hoy está siendo ocupado progresivamente por una fuerza laboral intelectual, inmaterial y comunicativa."

Si en otras épocas la categoría del proletariado se centraba en la clase obrera industrial, hoy –arriesgan– "esa clase obrera casi ha desaparecido del panorama. No es que plazada de la posición privilegiada que ocupaba en la economía capitalista". Este Imperio tiene, además, una máquina responsable de producir y reproducir la imagen de autoridad imperial. Esa verdadera Matrix es responsabilidad de la industria de las comunicaciones. "La máquina imperial que construye tramas sociales que evacuan o tornan ineficaces cualquier contradicción", además disuelve las identidades locales y organiza los consensos del poder. Por eso, "la industria de la comunicación es el espacio político del poder imperial". Negri y Hardt se preocupan, también, por la salud actual de este modelo. Y se preguntan: ¿debemos concebir que este es un Imperio decadente o es un Imperio de corrupción, no sólo moral sino jurídica y política? Es decir: ¿esto es el principio del fin o así es el Imperio en todo su esplendor? Páginas antes, los profesores formulan otra pregunta cuya respuesta plantea una inquietud semejante. ¿Qué es justicia y qué es paz en este Imperio? Y contestan: "Nuestro rol como ciudadanos y nuestra responsabilidad ética, nuestro poder y nuestra impotencia se miden en el abismo de estas respuestas". Tanto Hardt como Negri sostienen que de nada sirve ponerse nostálgico en relación con las viejas estructuras de poder; resucitar el Estado-nación no es un antídoto de protección contra el capital global. "Somos plenamente conscientes de que al afirmar esta tesis nadamos contra la corriente de nuestros amigos y camaradas de la izquierda -se atajan-. La estrategia de la resistencia local identifica mal al enemigo y, por lo tanto, lo enmascara (...) El enemigo es un régimen específico de relaciones globales que llamamos Imperio. Y esta estrategia de defender lo local es perniciosa porque oscurece y hasta niega las alternati- I>

vas reales y el potencial para la liberación que existe en el interior del Imperio."

Para los autores, el propio monstruo lleva dentro de sí su destrucción. Cuanto más extienda el capital sus redes globales de producción y control, más vulnerable se volverá frente al agente encargado de llevar a cabo la sublevación: la multitud.

La lectura de *Imperio* aquí en Buenos Aires ha producido otro tipo de reflexiones. En principio, *Imperio & Imperialismo*, de Atilio Borón, es el primer texto argentino que critica con dureza la obra de Hardt y Negri. Así lo explica el propio Borón:

¿Por qué lo enojó tanto Imperio?

Porque el libro me parece un dechado de errores. Plantean un esquema absolutamente abstracto, axiomático, que no tiene ningún contacto con la realidad. Por ejemplo: una de las ideas principales de Hardt y Negri es que los Estados nacionales están en proceso de disolución. Yo le puedo demostrar con cifras en la mano que este fenómeno puede haberse verificado en los países de la periferia, pero no en los países centrales, donde el Estado ha adquirido una fortaleza extraordinaria, cuantitativa y cualitativamente. Si, como ellos dicen, el Estado es una cosa virtual, desterritorializada y sin centro, ¿por qué Estados Unidos se preocupa por intervenir de manera tan abierta en América Latina? ¿Por qué, entonces, España no les concede la separación a los vascos? ¿Por qué no se resuelve la creación de un Estado Palestino? Si el Estado es algo tan irrelevante, Inglaterra podría resolver el problema con Irlanda del Norte de una buena vez.

De todas formas, el planteo de *Imperio* parece explícar mejor la realidad mundial actual que la clásica oposición empresario-obrero...

Es cierto que ellos responden a una necesidad objetiva y que muchos de nosotros nos venimos planteando desde hace tiempo: la necesidad de repensar creativamente las categorías clásicas, que provienen del marxismo. Ahora, una cosa es pensar categorías acuñadas en los debates previos a la Primera Guerra Mundial y otra es tirar por la borda al niño junto con el agua sucia. Es importante tirar el agua sucia, pero no el niño. No, si como hacen Hardt y Negri, para redefinir lo que es el imperialismo hoy, terminan por decir que se acabó el imperialismo. Argentina, sin ir más lejos, es una evidencia de lo contrario. En un país donde las misiones del FMI se reúnen en los despachos oficiales y bajan línea a los gobernadores, no se puede sostener que el imperialismo ha terminado. Para nosotros, este libro es una burla.

¿Por qué, en todo caso, una redefinición de categorías equiparable a la de Negri y Hardt no se piensa en función de la crisis argentina?

Globalización vs. nacionalismo

Creo que lo que ocurrió es que ha habido un proceso muy rápido de reconstrucción económica capitalista en el último cuarto de siglo, junto con una crisis teórica fenomenal del pensamiento de izquierda producto de la frustración del experimento socialdemócrata de los 80 (François Mitterrand en Francia, Bettino Craxi en Italia, Felipe González en España), la implosión de la URSS, el colapso de la Revolución Sandinista... Todo eso dejó a la intelectualidad de izquierda muy debilitada, muy a la defensiva. Y sin recursos.

¿Es posible reconstruir un discurso progresista en este contexto?

Es posible y es necesario para salir de la trampa del pensamiento único y del posibilismo en que nos han ahogado. Hay que articular la función intelectual con los movimientos sociales, pero sin hacer seguidismo. Veo con alarma a mis colegas, que apoyan las tesis de Hardt y Negri, hacer una exaltación candorosa e ingenua de la multitud, cuando la multitud muchas veces requiere de una claridad y una organización que no tiene, pero que se va a ir dando a ella misma. Un error es el seguidismo y otro, el inverso: suponer que los intelectuales tenemos la llave del futuro y que podemos llevar a la multitud de las narices cuando los intelectuales no somos una vanguardia esclarecida. En oscilación entre estos riesgos, el papel que tenemos que cumplir es muy delicado.

LA PRACTICA. El debate planteado por la lectura de Imperio no es tan sólo un tema ameno para la tertulia intelectual, sino una manera de enfocar las preguntas correctas que -quizás v por qué no- posibiliten las respuestas adecuadas. ¿Es este Imperio global una etapa superior del imperialismo? ¿Ha logrado, en su despliegue, destruir la fuerza de trabajo como factor económico central? Y en ese caso, ¿es la multitud de desocupados -y no los pocos que aún conservan un salario- la que debe protagonizar la resistencia? ¿Es esa multitud global -a la que se refieren Hardt y Negri-, sin más bandera que la protesta, sin más organización que la necesaria para proclamar un par de consignas ni más dirección que la oposición directa, la fuerza indicada para jaquear a este capitalismo tribal? ¿El resurgimiento del nacionalismo es un síntoma de

progreso o de reacción frente al pánico? Lo cual, traducido al dialecto argentino de la crisis, podría reducirse a otras preguntas más directas:

¿Piqueteros y vecinos asambleístas o trabajadores y estudiantes?

¿Que se vayan todos o rescatamos algo? (Según los gustos, las opciones morales, del estilo de Elisa Carrió, Luis Zamora o Alicia Castro)

¿Cacerolazo global o himno nacional? Y, fundamentalmente, ¿este es el fin de un sistema o la consagración de un modelo, en todo su patético esplendor?

Desde hace cinco meses, todos los días y a cada hora, la realidad dicta estas preguntas y sus consecuencias directas. Los partidos de izquierda ya han formulado sus respuestas de rigor y, quizá por eso, han cosechado más de lo que incluso esperaban sembrar en plena tormenta. Se han quedado con las ahora raquíticas estructuras de las asambleas barriales, que en pleno verano llegaron a con-

Teoría vs. práctica

vocar a más de seis mil personas en Parque Centenario, la mayoría de las cuales han huido ante los discursos incendiarios que poco tenían que ver con sus necesidades puntuales. Como sintetizó mi vecino aquel domingo cuando le pregunté qué había pasado en la asamblea interbarrial a la que no había podido asistir: "Pasó lo de siempre: un señor planteó que no tenía plata para pagar la luz y se terminó votando no pagar la deuda externa". En dos mesas redondas que se realizaron en la Feria del Libro, en abril pasado, varios intelectuales mencionaron burlonamente el ejemplo de la asamblea de Lugano, donde los activistas del MST propusieron realizar una bicicleteada en repudio al ataque norteamericano a Afganistán. Sin embargo, reducir a estas cuestiones el rol de la izquierda argentina en estos días es mi-

Miedo vs. esperanza

ting, verdaderos gurúes del ramo, que están realizando seguimientos pormenorizados sobre los clubes del trueque y cuyas conclusiones oscilan entre el espanto y el encanto. Conozco, también, la tarea de Luis Perego, un ingeniero químico, diplomado en gestión en Chile y master en administración de empresas de la Universidad de La Plata, responsable de una cooperativa que reúne a una docena de profesionales con la misión de gerenciar empresas en terapia intensiva. Su gran éxito tiene un nombre legendario: SIAM. Perego y su equipo idearon un sistema que hoy produce 1.200 cocinas por mes. El 40% de los ingresos que generan (entre 100 mil y 150 mil pesos por mes) se destina al pago de la quiebra de Aurora. El resto permite el funcionamiento de la planta y el pago de un salario de entre 400 y 500 pesos por mes a los 70 miembros de la cooperativa que hoy es SIAM. Cada producto -en este país de inflación impredecible- se vende en cuotas. Las dos primeras cubren los costos; con la tercera se entrega el aparato y el resto es rentabilidad. Ahora están diseñando un complejo industrial en el mismo predio, para reunir allí a los proveedores y compartir costos operativos con ellos. Ya sumaron diez empresas. El provecto es que en seis meses el complejo SIAM reúna a 1.500 trabajadores, todos organizados horizontal y democráticamente en cooperativas, sin gerentes ni jefes. Para Perego, el éxito no depende ni del futuro de la macroeconomía argentina, ni de la destreza con que diseñen el plan. "El gran secreto es que nadie estafe a nadie. Eso es lo que nos permitirá hacer historia o ser historia", sintetiza.

LAS PALABRAS. Fue Nicolás Casullo quien en plena crisis confesó: "La globalización nos plantea como nunca la dificultad de explicarnos a nosotros mismos. Es imposible explicarle a nadie el drama argentino. La idea de una multitud global o de un ciudadano global como plantea Tony Negri no nos sirve absolutamente para nada. Creo que si tuviéramos que pensar una nueva política, tendríamos que pensarla desde las absolutas carencias en las que estamos situados. Estamos condenados a la barbarie de tener que pensar lo económico y nada más que lo económico. Sin embargo, desde esa circunstancia se habilita la posibilidad de pensar por qué no ha quedado nada en términos políticos. Tenemos el recorrido no de lo lleno, sino de lo absolutamente vacío". El vacío, entonces, es algo que es necesario llenar, pero para hacerlo no sólo hay que saber cómo, sino acertar dónde. No encuentro mejor ejemplo de un desacierto que el editorial de la revista Punto de Vista de febrero, en donde se señala: "Es interesante notar que desde las primeras manifestaciones hasta el estado de virtual asamblea general que se ha desarrollado en estas semanas en los barrios de Buenos Aires, el repudio por la política de estos grupos los ha hecho identificarse sólo como 'vecinos': podríamos decir, la reducción de la idea de ciudadanía a su mínima expresión, la sociedad de fomento o, mejor, el consorcio. Un consorcio que cuando piensa la crisis lo hace con una visión autoindulgente de su rol en ella, y que cuando piensa la democracia, piensa en la expresión sin mediaciones de la suma simple de sus demandas". Tampoco encuentro un mejor ejemplo de sensibilidad que las palabras pronunciadas por el filósofo Alejandro Rozitchner en un debate realizado en la Feria del Libro. Allí Rozitchner -a quien no leo habitualmente ni conozco personalmente- proclamó: "La nueva cultura política necesita que los ciudadanos -intelectuales o no- seamos más diseñadores de situaciones que analistas de lo social. No pretendo que el análisis sea eliminado, sino que sea puesto en función de una acción. Esta nueva militancia no debe ser crítica, sino creativa. No está basada en el sacrificio, sino en el entusiasmo. No describe catástrofes, sino que ama el mundo. No se obsesiona con el pasado, sino que apuesta al futuro y quiere el presente. Y se centra únicamente en nuestro deseo: ¿qué queremos que pase en la sociedad? Ser más osados, más plásticos, con menos miedo, menos fatales y más confiados". Quizá ser progresista hoy signifique tan só-

lo y nada menos que tener esperanza. A

Nueve meses en París

En 1989 Perlongher viajó a Francia gracias a una beca. Iba, en realidad, en busca de Gilles Deleuze, pero lo que encontró fue una ciudad de señoras pintadas como puertas, señores hediondos, terrorismo de mostrador, museos roñosos y un pensamiento "neutro como el jabón neutro". Aquí, su preciosa crónica del viaje. **por NESTOR PERLONGHER**

Néstor leía su poesía con una musicalidad que realzaba su belleza. Su tono era suave y firme. El mismo era de una elegancia tenue, sonriente, medida, siempre sorprendido, amable.

Esta sociabilidad señorial se componía con actos de arrojo como sus poemas sobre Evita que casi le valen el exilio, si no un atentado, o su particular modo de ser antropólogo. Era profesor de la Universidad de Campinas. Desde allí investigó a los michés, a los taxi-boys, a los boy naranja, los semi-michés, los michésgillete, miché tapado, mariquitas gay, locas baby, y otras 56 nomenclaturas que diseñó en una investigación de la calle de la marginalidad sexual realizada con el método peripatético: hacer él también la calle. Gilles Deleuze era el filósofo que había pensado el deseo liberándolo de las amarras familiaristas del freudolacanismo censor. Impulsó el vuelo de las figuras ateas y anárquicas de una sexualidad nómade. El Antiedipo era el texto leído una y mil veces.

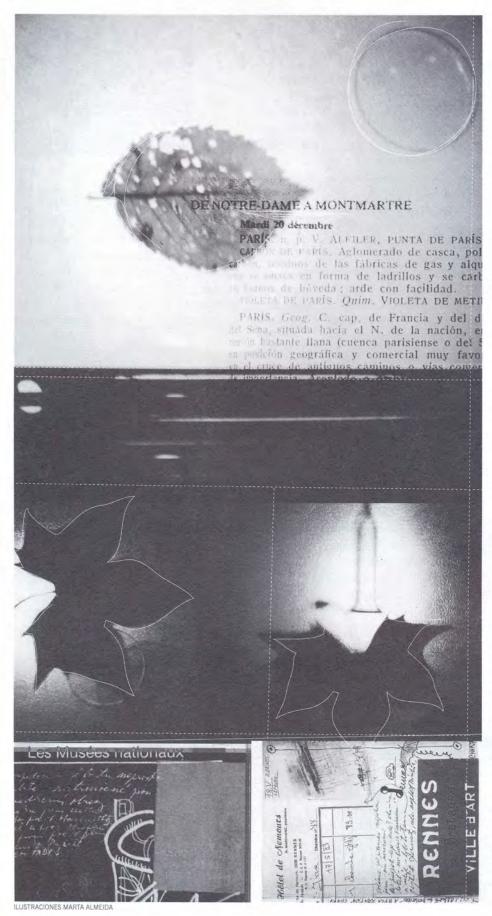
Ir a París era ir a Deleuze. Como en otras épocas era ir a Sartre. Leamos el texto de Perlongher como la crónica de un viaje iniciático. La revelación de la luz divina en el santuario de su emisión. Perlongher vio la luz, y además, parece, olió su singular hedor. Tomás Abraham

Este artículo sólo fue publicado previamente en la revista *Box* de Bahía Blanca.

En la segunda mitad de 1989, cometí el error (la imprudencia, fascinado, como una niña proletaria, por las luces benjaminianas de los pasajes de Lutecia) de aceptar, después de un duro trámite, una beca en París. Lo que sigue es una crónica fragmentaria de los infortunios y sinsabores que tan insensato desplazamiento me causó, montada a partir de una charla con María Inés Aldaburu.

LA ROPA. Si Brasil es un lugar donde no es preciso vestirse, ya que el abismo social es tan marcado que con cualquier trapito un suieto de clase media se vuelve automáticamente un dandy, en Francia, una sociedad más democrática, sucede lo contrario. Es preciso diferenciarse a cualquier costo (ese es el tema de Bourdieu en La Distinction). La diferencia, en el bullicio atroz del Metro, pasa por colgar unas mariposas doradas con gigantescas alas de lata en las orejas, que cortan la cabeza de quien se atreva a arrimarse a la orgullosa portadora del aro; vuelan, también, las ostras, suspendidas, engarzadas en las hebillas de los cintos de avispas flacas, a fin de exhibir el resultado de tan anoréxico sacrificio. ¡Los cuellos, doblados por el peso de los collares! Y se pintan como puertas. Fingen, estoicas, ser mujeres de cera. Además las señoras maduras acostumbran andar en ómnibus, que son más caros. Los pobres, resignados, se aglomeran en el torturante Me-

tro; se considera elegante aparecer en la ventana de los colectivos mostrando las cosméticas con decoraciones de la jubilación. Es que el ómnibus demora más, por eso es propio de personas más ociosas. Usan unos trajes increíbles. ¡Unos tulcitos! Estiradas hasta el último pelo de la cabeza, vaya a saber cuánto spray se ponen en las castigadas mechas hasta entumecer los lóbulos del cerebelo. Una cosa completamente artificial, horrible, puro plástico: ¡plastic! Los tipos andan el día entero atragantados, sofocados por los nudos y lazos de la rigidez de las corbatas. A veces, la rígida corbatita intenta ahorcarlos mientras comen. También, con lo que comen... Hediondo, a juzgar por los pedos que se tiran. Se sabe que los franceses rara vez se bañan. Los museos acumulan soperas (la de Fontainebleu, napoleónica, es simplemente fabulosa: carga centauros dorados en los bordes y conchas afroditas en la tapa...), fuentes, esculturas y paredes robadas de los lugares más exóticos del mundo (¿qué infeliz lugar se salvó de ser devastado por los galos?). En el Louvre hay un pedazo enorme de pared afanada, prebabilónica. Tiene de todo, en fin. Pero bañeras, jamás. Sugestivamente, en la carísima pocilga (700 dólares) en que yo me escondía, constaban, como parte del ménage, unos trapitos con forma de guante de box para limpiarse sin mojar el cuero. El riguroso v pérfido invierno obliga a los nati-



vos a cubrirse con telas pesadas. Al derretirse en el sudor invernal de los vagones del Metro –tan arcaicos como los nuestros, o máslas estaciones art nouveau (una de las pocas cosas lindas) parecen salidas de un anuncio fin-de-siglo de jabón, aquellos sebos llenos de grasa de ganso emanan otro olor más profundo que el de las camadas de perfumes caros intenta, en vano, edulcorar. ¡Oh, vastos mitos de la dulce Francia!

("Nosotros nos alejamos de Francia, Papá Ubú!", gime Mamá Ubú al final del *Ubú encadenado*. "No temas, mi dulce niña", responde el ex rey de Polonia, destronado.)

TERRORISMO DE MOSTRADOR. Los bancos son horrendos (y obligatorios) en todos los lugares del mundo. Pero ir a un banco brasileño -sábese que los brasileños fingen (imperturbablemente falsos) ser amables a toda costa- es un placer al lado de ir a un banco francés. En París se practica un terrorismo de mostrador. Te acercás a la ventanilla y ¡zas!, te muerden! Te echan el mordiscón antes de que llegues a acercarte. En comparación, los argentinos somos corderitos. Lo mismo pasa con la burocracia universitaria. Te obligan a sentir nostalgia de los carcamanes de Filo. El día que llegué intenté ingenuamente matricularme en la Sorbona. ¡Para qué! La burócrata, en la flor florecida de la edad, entró en un brote aullado, sólo porque un brasileño había tenido el coraje de acompañarme, y en la jaulita en donde la tenían, de ninguna manera podía entrar más de uno por vez. "Pero acaba de llegar, tiene problemas con la lengua", rogaba mi compinche. Y la arpía, impertérrita: "Entonces que no se inscriba en La Sorbonne". No hubo caso.

LOS INTELECTUALES. Intelectualmente tampoco pasa mucho. El poderoso imperialismo cultural francés, que ha logrado engañar a todo el mundo, a comenzar por los salvajes unitarios, anda, mal que le pese y empero disimula con los más aviesos fraudes, de capa caída. Un pensamiento centrista, nada radical, neutro como el jabón neutro, domina por inercia. Puramente retórico. El extremo más escandaloso es Baudrillard, suerte de payaso de masas, que por dos o tres veces que la pega, se manda cuarenta mamarrachadas. Tal es el precio de la fama. Michel Maffesoli lo mismo, dice cosas interesantes, pero a veces lanza cualquiera como

quien suelta serpentinas en la carnestolenda veneciana. Deleuze, de lejos lo mejor, es absolutamente inabordable. Retirado de la universidad, es un sujeto completamente hosco que hace deliberadamente la política de producir rechazo. Usa unas uñas largas como garras dispuestas a rasguñar hasta el desgarramiento a quien se ponga a tiro, y, cuéntase, deambula hecho un autista por el laberinto del Metro, a la manera de un veti por las cavernas himalayas. Además, completamente aislado, prácticamente no toca la cultura francesa. Esta inflada entelequia es completamente ajena al pensamiento de Deleuze. Por una vez que alguien menciona la palabra "desterritorialización", un lugar tan raro que merece una fiesta. El lugar que ocupa el gran Deleuze es lo más parecido a una continuación de Genet volumen 4 o tomo V de las obras completas de Artaud. Eso es lo que nos pasa, nuestro error, nos fascinamos por personajes que en Francia son absolutamente marginales, los tienen cagando a palos. Los que a nosotros nos gustan, en Francia son los reventados, los que ellos han acabado, perseguido y apaleado hasta la crucifixión, haciéndoles la vida imposible. De ahí que ellos escupían, insultaban, mataban, robaban, para vengarse, porque era algo insoportable. Genet tuvo que aplaudir la invasión nazi, no le quedaba otra. Yo querría que lleguen los árabes de una buena vez por todas. El gran error de Hitler fue no haber destruido París. Lo único que la humanidad le iba a agradecer, el único buen recuerdo que podría haber dejado no lo dejó, no lo hizo. ¿Por que? Porque los soldados alemanes se perdieron en el Metro. Tenían que bajar en Tour Eiffel. ¿Tour Eiffel? RER C línea 12 combina con 11, atraviesa la Concorde y cruza los pasadizos de la Gare de Lyon. Todavía no llegaron, aún andan por ahí, perdidos. Y lo peor del caso es que ni siquiera llaman la aten-

ción entre la multitud que deambula por las entrañas de la Ciudad Sombra buscando una salida por favor, y también porque en nada se diferencian de sus antiguos subordinados, los policías franceses, especialmente cuando de abalanzarse sobre un árabe en el andén se trata. Tal la gran enseñanza de vivir en París: uno aprende a distinguir instantáneamente un árabe de un bereber.

¿Por qué no haber incendiado el Louvre, ese lugar roñoso? Es una vergüenza, todo lo que robaron durante miles de años lo amontonan en ese mamotreto. Produce un mareo. ¿Qué hace un cacho de muro de Babilonia ahí? ¿Cómo habrá hecho (¿Napoleón?) para hurtarlo y trasladarlo?

A Deleuze se lo respeta, porque sabe y es temido. Esplende es el mezzanino distante de la gloria. Un astro solitario. Pero su pensamiento no intercepta nada. Foucault es un poco menos desconsiderado. Tiene un circuito que lo sigue. Me contaron que hubo un seminario sobre Foucault que reunió 55 personas y fue considerado el mayor éxito de público desde la Revolución Francesa. Nunca se vio tanta gente junta desde la toma de la Bastilla. Son hiperindividualistas. Cada intelectual tiene su feudo y de ahí no salen ni a palos. Un feudo raramente se comunica con otro. Si en tal lugar alguno reina, que nadie venga a hacerle sombra. Y buena parte de las cosas son efectos retóricos que a nosotros, desde acá, se nos escapan. Una cosa es leerlos. Uno los lee y de repente se le escapa algo que no entiende, piensa que es un problema de traducción o es uno que no sabe bien francés. ¡Mentira! ¡Falacia! ¡Lanzan cualquiera! ¡Lanzan la que se les canta! Lo primero que se les viene al bocho. Se sientan y escriben, lo que viene, viene. Mucha chantada, mucha pose. Y ellos se engolan, porque los franceses lo primero que aman es el francés. Aquí en Argentina es diferente, a nadie se le ocurriría



amar al español, o decir como un elogio que alguien tiene un buen español, ¡En Francia el francés es lo máximo! Decir que alguien tiene un buen francés es el máximo elogio, al borde de la perpetua beatificación. Y los franceses, para joderle la vida a todo el mundo, han mantenido una lengua arcaica. La ortografía es un arcaísmo histórico. La mayor parte de las letras no se pronuncian, se guardan para más tarde. Con las letras que se desechan van montando infinitas letanías. De ahí que escriban tanto. En cambio, el español es un idioma infinitamente más moderno, donde la correspondencia entre lo que se dice y lo que se escribe es relativamente alta. Y uno lo simplifica cada vez más. Ellos no, al contrario, lo complican. Cada tres años cambian todo, para que el que no se entere se quede haciendo el boludo. Es una lengua de elite, una lengua de poder: la lengua como instrumento de poder y de dominación.

Lo que hay es un pensamiento de derechas, ligado a un pensador del imaginario antropológico, Gilbert Durand, el único intelectual francés que no adhirió a Mayo del 68. Según él, el mundo es atemporal, combate el historicismo. Así que entre los de esta línea y la línea Foucault, por ejemplo, no hay ninguna conexión, a no ser una cita de cortesía, porque queda bien. Y los estudiantes, en perpetuo pánico. Andá a arrancarles algo. Tiem-



blan de miedo. Te dicen así: ¡Ay, cómo se lo va a tomar el profesor! Un servilismo no voluntario, sino obligatorio. Llegás a citar a alguien que no es del partido de M. Le Professeur y chau, cagaste la fruta; tiene 2, vuelva en marzo del 93. Una cultura completamente cerrada sobre sí, unos feudos más cerrados que una concha. Descubren ahora a autores norteamericanos como el sociólogo Becker, que aquí fue traducido en 1971. Ahora, ¿por qué Foucault es más popular que Deleuze? Por causa del Antiedipo. Porque el Antiedipo, que tuvo un éxito resonante, es bárbaro, todavía nos sigue dando vueltas en la cabeza por aquí; en Francia es objeto de una execración generalizada. ¡Quieren olvidarse! Del surrealismo tampoco quieren acordarse, les produce pánico. Y ni hablar de Dadá, un olvido.

El surrealismo enterrado en Francia, absolutamente inexistente. Y si eso pasa con el surrealismo, el Mayo Francés es la cosa más despreciable. Queda mal siquiera mencionarlo, es signo de mala educación, una grosería, motivo de risa escarnecedora. El único que se acuerda es Guattari. Claro, Guattari es objeto de befa, porque en un lugar en que nadie se acuerda... como si aquí nadie se acordase del 45 y uno fuese el último peronista. Ello hace aparecer anacrónicos a quienes lo rodean, blandiendo entre sollozos de saudade: "Te acordás, hermana, cuando el orgasmo era clitoridiano". Las frases comienzan ineluctablemente con la locución: "Hace diez años...". Es la evocación permanente, el evoque del revoque: todo pasó hace diez o veinte años. ¡Unas feministas antiguas, sobrevivientes de la Atkinsons! Ya no tienen acceso a nada. Se la pasan repitiendo fórmulas ya huecas en tren de evocación. A esta altura del siglo, continúan diciendo que la religión es una reterritorialización. La expansión furiosa del islamismo no es, según ellos, un fenómeno nuevo: es una reterritorialización arcaica. Se los van a morfar los mahometanos antes de que se den cuenta. También, qué otra les queda, si el Antiedipo en Francia no se los perdona nadie.

Aparte de ello, hay un problema más de fondo. Sobre todo en Mil Mesetas, ellos se juegan a la desterritorialización a la violeta. Todo lo que sea vagabundo les parece encantador: nómade de acá, drogado de allá, cuerpo sin órganos de más allá. Pero es que a partir de esta década siniestra y tenebrosa del 90, toda esa onda de la alternativa, del psicodelismo, de la locura en fin, se ha de destruir y han lanzado vástagos horrorosos que se revientan por las calles, con la heroína sustituyendo al LSD. Algo soez, vil: se quieren matar. Una saga letal. Y como todo eso se recontracaretizó en Francia, a aquel sobreviviente de la verba no le queda otra que el aislamiento más extremo y nauseabundo. El primer cigarrito los precipita en la más hosca de las marginalidades. Genet hiede. Todos los vínculos entre la marginalia y la sociedad normal han sido destruidos. Deleuze, estoicamente, se pelea. Casi l'ega al extremo de comparar a Napoleón con Stalin, para provocarlos en lo que más les duele: solo como una ostra. Y la caída del Muro levantó una ola de repelente petulancia.

LA GUERRA RACIAL. Los enemigos son los otros. Se acabó Lévi-Strauss, se acabó la antropología estructural con sus veleidades comprensivas. Los enemigos son los no blancos. O peor, en Suiza los enemigos públicos son los portugueses; son expulsados, abandonados en los gélidos Alpes. En Italia, que presume de ser el país mas tolerante de Europa, bandas de milaneses y florentinos atacan a los senegaleses en las ferias de bijoutería, los matan a palos. París es la guerra racial desencadenada. Los árabes son escupidos. Se anda en el Metro como si se estuviese en medio de una película de la Guerra Fría: en cualquier momento vuela un árabe por la ventanilla. O te atacan ellos. Hace mucho

que detestan a Francia, hace más de 150 años que son esclavos de los franceses. Y odian a las mujeres. Da la impresión de que las mujeres francesas han vivido la emancipación y han fracasado. Han conseguido la famosa autonomía individual y ahora no tienen qué hacer con ella, dónde metérsela: tal vez en el diván, que allá es carísimo. Todas solas como ostras. Los tipos escapándose, hoscos, lechosos. Y las tipas con su autonomía individual a cuestas, como se cargaba el clitoris en los 70, ya no saben qué hacer, cada vez más autónomas y más individuales.

Los que se hartan huyen de Francia. Los que consiguen escapar son geniales (hasta que vuelven, ahí los suicidan como a Van Gogh). Se van a Brasil, a Estados Unidos; Argentina los fascina porque encuentran bancos debajo de la línea del Ecuador. Sudamérica es una fiesta para ellos. Allá en París trabajan como caballos. La gente está absolutamente sola, los amigos íntimos se ven lo máximo cada cinco meses, con la más solemne ceremonia: que te llaman, que no te llaman. Si se te llega a ocurrir, en un asomo de irracionalismo, pasar por la calle y tocar el timbre, caput, te expulsan inmediatamente del territorio francés, por perturbar el orden público y privado. Simplemente te echan y no te abren nunca más. Quince minutos tarde, ya ni siquiera se dignan recibirte.

Frente a ello, avergonzadas por estar en semejante sociedad, las mujeres árabes lo que hacen es velarse, y ahí provocan la furia de las francesas. No se tapan tanto, no: andan con una pañoleta en la cabeza. Lo más divertido es que las mujeres se cubren y los hombres árabes no: van todos musculosos y sensuales, soltando fiebre de sexo por los poros descubiertos, para horror y deseo de los patricios. Las francesas son como los turistas de mi poema, los orientales: "sexo, sexo, sexo". Vos las ves con esas boquitas en punta y parece que te fueran a vampirizar, a chuparte todo el semen. ¡Enflaquecidas por una dietas torturantes que las reducen a la anorexia y la halitosis! Comen embutidos, carnes crudas, chorizos podridos, pepinos en vinagreta, chucrut con chocolate, tienen siempre cara de estar sufriendo del hígado y lo peor es que debe ser verdad. Y se ponen tantos cacharritos que parecen museos ambulantes, árboles de Navidad exprimidos en el tumulto sudoroso del Metro. ¡Y se creen tan finos! ¡Una befa! Y de la mezquindad, ni hablemos: dejémoslo para el próximo capítulo. 🖪

directo a video

EL DESPERTAR DEL TERROR, *Teenage Caveman*, EE.UU., 2001, dirigida por Larry Clark, con Andrew Keegan, Tara Subkoff, Jeffrey Pritz, (LK-Tel)

Utilizando nuevamente en su versión original el título de algún clásico de la American International Pictures, El despertar del terror es el último de los cinco abordajes al género fantástico ofrecidos por la serie Creature Features (ver reseñas de dos de ellos en anteriores ediciones de esta misma sección), producida para la televisión norteamericana. En este caso se le encargó la realización a un director "importante" en apariencia poco interesado en monstruos o sustos cinematográficos, y por cierto alejado de la autoconciencia berreta -economía de recursos apropiada como estética- propuesta por la colección. Pero es bien cierto que a los postres Larry Clark terminó entregando el más interesante, disparatado y festivamente trash de los relatos que conforman el grupo, un pequeño film que a pesar de sus raíces se entronca fielmente con los intereses temáticos del realizador. Cierto grupo de cavernícolas adolescentes del futuro - Apocalipsis biológico de por medio- huyen luego de que uno de ellos asesina a su propio padre (¡glup!), la manipuladora y castradora figura mesiánica que maneja al grueso de la manada. El breve periplo que sigue los lleva a encontrarse con tecnología (de avanzada) del pasado y

con un par de especímenes humanos (evolucionados) engañosamente benévolos. Hay un monstruo durante los últimos diez minutos y las muertes comienzan a sucederse pronta y violentamente, pero a Clark parecen interesarle mucho menos los mecanismos genéricos que la posibilidad de poner nuevamente en pantalla a un grupo de teenagers sin control paterno, inmersos en una libertad casi metafísica (la prolongada orgía de sexo, alcohol y drogas que prologa el horror podría estar protagonizada por los púberes de Kids). Es justamente esa cruza imposible entre una película -si se me permite el neologismo- profundamente "clarkiana" y la estructura fantástica que la contiene la cualidad más sobresaliente de este notable y poco ortodoxo ejercicio de estilo, de bajo consumo y alto rendimiento. Diego Brodersen

JAY Y EL SILENCIOSO BOB, *Jay and Silent Bob Strikes Back*, EE.UU., 2001, dirigida por Kevin Smith, con Jason Mewes, Kevin Smith y un millón de amigos. (Gativideo)

Tengo un compañero de trabajo, Guido Corsini, que hace muchas bromas en la oficina. A usted, lector, no deben interesarle demasiado estos chistes, especialmente porque no conoce a los objetos de tales bromas. Pero a nosotros nos causan gracia. Exactamente lo mismo pasa con este último Kevin Smith. Si uno pertenece al club



Osmosis Jones

O las personas vistas por dentro según la mirada de los hermanos Farrelly

de admiradores de sus films (de Clerks a Dogma) y es capaz de comprender la tonelada de in-jokes de la película, la va a pasar bien. Si no, se quedará afuera. Silent Bob y Jay, los personajes fetiche de Smith (Bob es Smith, de paso), van a Hollywood y se burlan de los lugares comunes de la industria, especialmente del "cine independiente" marca Miramax (vale la pena la parodia de En busca del destino y la imagen de Gus Van Sant contando billetes). Pero hay más cameos que personajes de verdad, y más grosería que ingenio. La saturación es tan grande que, sospecha uno, Kevin Smith se alejará de estos personajes a los que -y esto sí le da valor al film- quiere con un cariño purísimo y adolescente. Final alegre, como

OSMOSIS JONES, EE.UU., 2001, dirigida por Bobby y Peter Farrelly, dibujos animados y acción en vivo. (AVH)

Guido. Leonardo M. D'Espósito

Aunque no soy un admirador de los Hnos. Farrelly, admito que circunscribir su humor a lo puramente visceral (entiéndase literalmente) es demasiado reduccionista. Una muestra de que esto no es así es Osmosis Jones, un film que mezcla un poquito de acción en vivo con un mucho de animación y ocurre dentro del cuerpo de Bill Murray (lo que implica que el tipo es excelente desde cualquier ángulo). Aquí todo pasa por la sátira social y la parodia al género policial y al buddy-buddy en particular, con un estilo gráfico y narrativo que recuerda en todo -desde la productora- a la época de oro de la Warner, aquella en la que Chuck Jones, Tex Avery, Friz Freleng y Bob Clampett brillaban contra todos los lugares comunes.

Si la película no es excelente es porque los realizadores no se liberan de la narración clásica (una historia "tradicional" que hilvana los acontecimientos) y porque no hay mucha selección en los chistes: hacen los buenos, los malos y los tontos. Pero muchos son graciosos, aunque el final se acerca a la corrección social y política de una manera tan evidente que, dadas las circunstancias, habla más de la fuerte censura que se ejerce en Hollywood que de las limitaciones de los realizadores. Algunas señales sugieren que se dan cuenta de esto: los Farrelly parecen decir que Hollywood exige mens sana et corpore sano. Hay, de todas maneras, suficientes motivos de placer. LMD'E

ahora en video

GOSFORD PARK - CRIMEN DE MEDIANOCHE, Gosford Park, dirigida por Robert Altman. (AVH)

En varias oportunidades se dijo en estas páginas que la irregular carrera de Robert Altman se volvió cada vez más regular, pero eso sí, en su caída. Un club de fans perteneciente a esta revista (ver "Cine en TV") insiste en la defensa. Curiosamente, este film le ha caído simpático a varios de sus detractores. Si le gustan los ingleses jugando a ser buenos actores... Comentario en EA Nº 119.

ZOOLANDER, dirigida por Ben Stiller (AVH) Los directores que se entregaron a la comedia han sufrido siempre el menosprecio. Aquellos que además han optado por evitar el clasicismo y no le han temido a probar cosas nuevas han sufrido de manera más profunda ese menosprecio. El cine de Ben Stiller, que en tres películas ha demostrado tener más variantes que la mayoría de sus contemporáneos, debe ser tomado en serio desde ahora y no en el futuro.

Comentario a favor y perfil de Stiller en EA Nº 119.

BOLIVIA, dirigida por Adrián Caetano. (AVH) Adrián Caetano (Pizza, birra, faso) ya había demostrado claramente en sus cortos que era un autor, pero hubo que esperar un segundo largometraje para que esto se pudiera ver en las pantallas. Con un lenguaje clásico y una puesta en escena brillante, la película está muy por encima de las críticas que la elogiaron pero la redujeron a la coyuntura nacional. Uno de los mejores films argentinos de los últimos años.

Comentario en EA Nº 120.

AMOR CIEGO, Shallow Hall, dirigida por Bobby y Peter Farrelly. (Gativideo)

Los hermanos Farrelly se acercan a la comedia romántica pero manteniendo las características de su cine. En esta revista hay quienes insisten en defenderlos. Por eso, y por suerte, hay quienes tienen que seguir atacándolos. Polémica en EA Nº 119.

SABIDURIA GARANTIZADA, Erleuchtung garantiert, dirigida por Doris Dörrie. (Primer Plano Video)

Doris Dörrie es uno de los pocos directo-



Legalmente rubia, con Reese Witherspoon

res europeos que logran estrenar sus películas en Argentina. La irresistible simpatía de sus personajes y la mirada respetuosa y curiosa que ofrece sobre la distintas culturas (aquí la japonesa) hacen que su cine sea un refugio de calidez e inteligencia. Comentario en EA Nº 119.

VIDA BANDIDA, Bandits, dirigida por Barry Levinson. (Gativideo)

Película con aires de comedia clásica y una ligereza absoluta. Un trío protagónico que adopta ese clasicismo y esa ligereza hace que la historia aparezca como una rareza dentro del cine actual. Como si esto fuera poco, Eclipse total del corazón acompaña algunos de los mejores momentos del film.

Comentario a favor en EA Nº 118.

LEGALMENTE RUBIA, Legally Blonde, dirigida por Robert Luketic. (Gativideo)

Decir que esta comedia se adelantó a su tiempo y que será considerada un clásico en el futuro sería adivinar. Esta maravilla lo es desde ahora, y si no nos creen, los está esperando en los videoclubes. Para perder prejuicios y disfrutar del mejor cine que Hollywood ofrece hoy en día. Comentario a favor y perfil de Reese Witherspoon en EA Nº 117.

LOS OTROS, The Others, dirigida por Alejandro Amenábar. (Gativideo)

Alejandro Amenábar ha logrado integrarse a Hollywood y mejorar incluso su cine. Los otros es una rigurosa y sobria historia de fantasmas protagonizada por Nicole Kidman y muestra que el futuro del director y el de la actriz son por demás prometedores. Aun así, no hay unanimidad en esta revista con respecto a eso. Comentario en contra y comentario a favor de los fantasmas en EA Nº 115.

sábado 8

EL PACIENTE INGLES, *The English Patient* (1996, Anthony Minghella). Cinemax Este, 18.15 hs.

MUJERES APASIONADAS, Women in Love (1969, Ken Russell). Europa, Europa, 23.10 hs. TESIS (1995, Alejandro Amenábar), con Ana Torrent y Fele Martínez. I-Sat, 22 hs.

Notablemente promocionado por algunos sectores de la crítica, el español Alejandro Amenábar no justifica hasta el momento el ruido que se hace alrededor de su nombre. En su ópera prima intenta fusionar de manera "depalmiana" la cinefilia con diversos códigos del cine de terror a partir de una idea argumental ingeniosa, pero luego de una atractiva media hora inicial, el film se desbarranca rápidamente en una mera acumulación de clisés y efectismos sin interés alguno.

domingo 9

MUERDE LA BALA, *Bite the Bullet* (1975, Richard Brooks). Cinemax Oeste, 12.45 hs. PARIS TROUT (1991, Stephen Gyllenhaal). Space, 23.30 hs.

BRONCO BILLY (1980, Clint Eastwood), con Clint Eastwood y Sondra Locke. Cinemax Este, 22.15 hs.

Ultimo e intransigente exponente de una narrativa clásica dentro del cine norteamericano, Clint Eastwood construye aquí uno de los personajes más cálidos y vulnerables de su filmografía: un zapatero que fantasea con ser cowboy y recorre el país con un show ambulante recreando los mitos del Oeste. Un curioso cambio de paso del director —que no excluye diversos apuntes críticos sobre la vida cotidiana en Estados Unidos— y uno de sus films más sensibles y melancólicos.

lunes 10

MARIPOSA DE LA NOCHE, *Barfly* (1987, Barbet Schroeder). Space, 23.40 hs.

LA FLOR DE MI SECRETO (1995. Pedro Almodóvar), con Marisa Paredes y Juan Echanove. The Film Zone, 24 hs.

Los habituales coqueteos del director manchego con el melodrama se manifiestan en esta historia acerca de una exitosa escritora de folletines que intenta ampliar sus horizontes literarios mientras su matrimonio con un militar entra en crisis. Almodóvar ofrece aquí su película narrativamente más clásica y un personaje femenino con varias aristas de interés (uno de los mejores traba-

jos de Marisa Paredes) pero –como suele ocurrir en su filmografía– el relato casi nunca alcanza una auténtica profundidad.

martes 11

SIN ANESTESIA, *Bez znieczculenia* (1978, Andrzej Wajda). Europa, Europa, 23.30 hs. FURYO, *Merry Christmas, Mr. Lawrence* (1983, Nagisa Oshima). Film & Arts, 24 hs. LA CHICA DIEZ, "10" (1979, Blake Edwards), con Dudley Moore y Julie Andrews. Cinemax Este, 23.45 hs.

Planteada originalmente como un trabajo destinado al lanzamiento de la hoy olvidada Bo Derek, la película fue un estruendoso fracaso en Estados Unidos. Sin embargo, gracias a los ramalazos de talento del director—y a pesar del escaso carisma de Dudley Moore—, el film consigue en varios momentos transmitir una mirada agridulce sobre la impotencia sexual y afectiva de un hombre de mediana edad. Una obra que está bastante por encima de su (mala) fama.

miércoles 12

EL PROFESOR CHIFLADO, *The Nutty Professor* (1963, Jerry Lewis). Space, 8 hs.
SUBURBIOS DE MUERTE, *China Girl* (1987, Abel Ferrara). Film & Arts, 24 hs.

RETRATO DE UN REBELDE, I'll Never Forget What's My Name (1968, Michael Winner), con Orson Welles y Oliver Reed. Cinecanal, 16.45 hs.

Si bien a partir de su llegada a Hollywood en 1970 la obra del inglés Michael Winner fue cayendo progresivamente en el más craso comercialismo, en la primera etapa de su filmografía –llevada a cabo en su país– hay algunas obras de interés. Una de ellas es esta película, centrada en un ejecutivo que, a pesar de una vida aparentemente exitosa, intenta retornar a los ideales de su juventud, en un relato cargado de ironía que fusiona adecuadamente la comedia con el drama.

jueves 13

LA DISCRETA, La discrète (1990, Christian Vincent). TV 5 Internacional, 14.15 hs.

SECRETOS Y MENTIRAS, Secrets & Lies (1996, Mike Leigh). The Film Zone, 22.10 hs.

AMORES PERROS (2000, Alejandro González Iñárritu), con Gael García Bernal y Emilio Echevarría. Movie City, 23.25 hs.

Uno de los más grandes éxitos del cine mexicano es este film en tres episodios ambicioso y recargado, que hubiera ganado bas-



RWF: Berlín Alexanderplatz y algo más

Si bien tiende a señalarse al Manifiesto de Oberhausen de 1962 como el punto de partida de lo que, con escasa originalidad, se llamó Nuevo Cine Alemán, del cual surgieron realizadores como Edgar Reitz, Peter Schanoni v Volker Schlöndorff, por nombrar los más conocidos, es recién hacia el final de esa década y principios de la siguiente cuando comienza a conocerse la obra de quienes fueron las figuras más emblemáticas de ese movimiento: Werner Herzog, Wim Wenders y Rainer Werner Fassbinder. Nacido en Baviera en 1936 en el seno de un matrimonio pequeñoburgués (su padre era médico y su madre -quien luego, bajo el nombre de Lilo Pempeit, actuó en varios de sus films-traductora) que se divorció cuando él tenía cinco años, Fassbinder fue a vivir a Munich con su progenitora, convirtiéndose desde niño en "un adicto al cine", según su propia definición. Después de filmar algunos cortos caseros, comenzó a trabajar como actor en el Munich Action Theater, donde participaban varios de los que luego serían sus más conspicuos colaboradores, como Hanna Schygulla, Kurt Raab v el músico Peer Raben. Después de su disolución, Fassbinder fundó el Anti-Theater, un grupo de carácter iconoclasta y experimental que revolucionó el teatro alemán a fines de la década del 60. Su debut en el cine se produjo en 1969, y hasta su prematura muerte en 1982 por una sobredosis, desarrolló una carrera increíblemente prolífica en la que rodó más de cuarenta películas, sin abandonar la intensa actividad que siguió desarrollando en el terreno teatral. Si en sus primeros films es notoria la influencia de Jean-Marie Straub (otro enfant terrible del cine alemán, a pesar de su origen francés) en la utilización sistemática de planos fijos, de algunos elementos de la Nouvelle Vague francesa e incluso se percibe una cierta teatralidad en la puesta en escena, en su cuarta película, la notable El porqué de la locura del Sr. R, comienzan a verse claramente los elementos que se convertirían en núcleos centrales -estilísticos y temáticos- de su obra: la mirada profundamente crítica sobre la Alemania del "milagro económico", la relectura del melodrama como género (a partir de su admiración incondicional de la obra de directores como Douglas Sirk, uno de los mayores creadores en ese terreno) y el distanciamiento en el tratamiento de las



Berlín Alexanderplatz, una obra fundamental de Rainer W. Fassbinder

historias, que evita la identificación del espectador con los personajes. Podría decirse que el tema central que recorre la filmografía de Fassbinder es el de las relaciones de dominación-dependencia que se entablan entre los seres humanos, las cuales pueden darse a partir del poderío económico y las diferencias de clase, o del sometimiento sentimental y/o sexual, pero siempre encuadradas en el contexto de una Alemania que, tras la aparente prosperidad y felicidad individual de sus habitantes, oculta numerosos conflictos no resueltos. Y también hay que hablar de su independencia ideológica, algo que le provocó numerosos roces, tanto con sectores de la derecha como de la izquierda de su país.

El canal Europa, Europa comenzará a exhibir todos los sábados de junio, a las 22, Berlín Alexanderplatz -y aquí hay que señalar que es una decisión lamentable del canal la de proyectar esa obra fundamental en capítulos semanales que le quitan cualquier atisbo de continuidad dramática-, un trabajo monumental de quince horas de duración realizado por Fassbinder para la televisión alemana. Basado en una novela de Alfred Döblin publicada en 1929, el film es una meticulosa descripción de la vida cotidiana en Berlín en la década de 1920, años de la República de Weimar, período en que el nazismo se está incubando agazapado en medio de un país desangrado por el desempleo, la hiperinflación y la hipocresía de la pequeña burguesía y la clase política (¿suena conocido?). La película está centrada en la figura de Frank Biber-

kopf, un hombre que recupera su libertad luego de haber estado preso por un homicidio, y en sus intentos de reinsertarse en la sociedad. Allí conocerá a un inescrupuloso criminal (una suerte de genio del mal emparentado con la mítica figura del Dr. Mabuse) que lo arrastrará nuevamente de manera inexorable hacia la delincuencia. La narración oscila entre el realismo extremo y el expresionismo, con un epílogo que incorpora elementos surrealistas, y no faltan en el film referencias a diversos mitos de la cultura alemana. Obra de un crescendo dramático impresionante, con -como siempre ocurre en el director- un formidable trabajo de sus actores, es una de las cumbres de la filmografía de Fassbinder y uno de los más grandes trabajos realizados para la televisión en cualquier época. Como bienvenido plus se podrán ver en el mismo canal otras dos películas de RWF: Sólo quiero que me amen (1976), ya reseñada en el número anterior de El Amante (11/6 a las 22), y La mujer del ferroviario (Bolwieser, 1977), otro film ambientado en la década del 20 en una pequeña ciudad de Baviera, acerca de la trágica relación entre un jefe de estación y su adúltera mujer. Una vez más el melodrama y la crítica social se entrecruzan en un film que puede verse como una relectura de La última carcajada de F. W. Murnau (10/6, a las 22). La obra de RWF, a diferencia de la de Herzog y Wenders, crece con el paso del tiempo en virtud de su notable consistencia dramática, algo que la exhibición de estos films nos dará la oportunidad de comprobar.

tante limitándose a desarrollar el primero –ambientado en el submundo de personajes marginales–, por buena distancia el más consistente. El segundo es un relato con toques de humor negro logrado a medias y el tercero, centrado en un ex guerrillero arrepentido, propone en su última parte, lo peor del film, un discurso de tono edificante y moralizador.

viernes 14

EL ANSIA, *The Hunger* (1983, Tony Scott). I-Sat, 23.05 hs.

LA AMANTE DEL TENIENTE FRANCES, *The French Lieutenant's Woman* (1981, Karel Reisz). Europa, Europa, 23 hs.

DEBEN SER GIGANTES, *They Might Be Giants* (1971, Anthony Harvey), con George C. Scott y Joanne Woodward. Cinecanal, 14.15 hs.

Curioso film –producido por Paul Newman y totalmente ignorado en su momento–centrado en un juez que, ante la muerte de su esposa, combate la soledad imaginando que es Sherlock Holmes, por lo que su hermano decide ponerlo en manos de una psicoanalista (como no podía ser de otra manera, Mrs. Watson) que además atiende a otros bizarros pacientes. La relación que se entabla entre estos dos personajes es el meollo de un film muy poco visto e innegablemente atractivo.

sábado 15

PACTO DE AMOR, *Dead Ringers* (1988, David Cronenberg). I-Sat, 12.50 hs.

LA ESCLAVA DEL AMOR, *Raba Lubvi* (1976, Nikita Mijalkov). Europa, Europa, 22 hs.
POLLITOS EN FUGA, *Chicken Run* (2000, Peter

Lord y Nick Park), con las voces de Mel Gibson

y Miranda Richardson. Movie City, 18.25 hs. Debo decir, en primer lugar, que el cine de animación nunca fue una prioridad en mi trayectoria cinéfila, pero ante las efusiones y desbordes que produjo el estreno de este film decidí verlo. Bien, la presunta genialidad de Lord y Park en el tratamiento de las gallináceas aventuras de sus (in)animados protagonistas no me movió un pelo, pero como no soy una autoridad en la materia prefiero que los estimados lectores vean el film y formen su propio juicio.

domingo 16

FIN DE FIESTA (1959, Leopoldo Torre Nilsson). I-Sat, 17 hs.

AGUIRRE, LA IRA DE DIOS, Aguirre, der Zorn Gottes (1972, Werner Herzog). Europa, Europa, 22 hs.

VIVIR PARA CONTAR, At Close Range (1986, James Foley), con Sean Penn y Christopher Walken. Film & Arts, 24 hs.

Basado en un caso real sucedido en Pensilvania a fines de los años setenta, el film está centrado en un muchacho que, echado por su padrastro, va al encuentro de su verdadero padre, un marginal que busca iniciarlo en la vida delictiva. El enfrentamiento entre estos dos personajes es el núcleo central de la película, un relato de tono realista con buenas interpretaciones y algunos pasajes de intensidad, pero en el que predomina un tono bastante distanciado y carente de emoción.

lunes 17

EL RECLAMADOR, *Repo Man* (1984, Alex Cox). Cinecanal 2, 13.30 hs.

PLAZA VENDOME, *Place Vendôme* (1999, Nicole Garcia). Cinemax Oeste, 19 hs.

¿QUE PASA, DOCTOR?, What's Up, Doc (1972, Peter Bogdanovich), con Barbra Streisand y Ryan O'Neal. Cinemax Este, 22 hs.

Admirador incondicional del cine clásico norteamericano en sus diversos géneros, Peter Bogdanovich rinde aquí tributo a la comedia screwball en un film que es una vaga remake de La adorable revoltosa de Howard Hawks, aunque también refiere ocasionalmente a otros títulos. La película está narrada con fluidez y tiene varias escenas muy divertidas, pero la sensación que queda –como casi siempre ocurre en estos casos– es la de que estamos ante un trabajo inútil y que es mejor ver los originales.

martes 18

LOS ROJOS Y LOS BLANCOS, *Csillagosok katonak* (1968, Miklós Jancsó). Europa, Europa, 20.25 hs.

NADA QUE HACER, *Rien à faire* (1999, Marion Vernoux). Cinemax Oeste, 20.45 hs.

miércoles 19

NEW YOR, NEW YORK (1977, Martin Scorsese). Space, 14.50 hs.

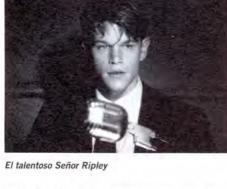
LA BALADA DE BRUNO S., *Stroszek* (1977, Werner Herzog). Europa, Europa, 23.05 hs.

LA CANCION DE CARLA, *Carla's Song* (1996, Ken Loach), con Robert Carlyle y Oyanka Cabezas.

Space, 22 hs.

La preocupación del director inglés por diversos problemas políticos mundiales aparece en este film acerca de un conductor de ómnibus escocés que, ante la depresión de su novia, una exiliada nicaragüense, decide irse con ella a su país natal. La primera par-





te de la película, la que transcurre en Glasgow, muestra las mejores virtudes del director en su observación de temperamentos contrapuestos, pero cuando la acción se traslada a Nicaragua, los resultados son inconvincentes y falsos.

jueves 20

ILUSION DE AMOR, *Szerelmesfilm* (1970, István Szabó). Europa, Europa, 19.55 hs.
LA TORMENTA PERFECTA, *The Perfect Storm* (2000, Wolfgang Petersen). HBO Plus, 22.05 hs.

¿TE ACUERDAS DE DOLLY BELL?, Sjecas li se, Dolly Bell (1981, Emir Kusturica), con Slavo Stimac y Slodoban Aligrudic. Europa, Europa, 22 hs.

Primer largometraje del director –ambientado en los suburbios de Sarajevo a principios de la década del sesenta– en pleno apogeo del régimen del mariscal Tito, centrado en un adolescente conflictuado que vive en el seno de una familia opresora comandada por un padre tiránico, comienza a dar sus primeros pasos en la delincuencia y se relaciona con una prostituta. Una muy interesante ópera prima que ya muestra de manera embrionaria el (a veces irregular) talento del director yugoeslavo.

viernes 21

¿QUIERES SER JOHN MALKOVICH?, Being John Malkovich (1999, Spike Jonze). Cinemax Oeste, 12.30 hs.

LA BODA, *Wesele* (1972, Andrzej Wajda). Europa, Europa, 20.10 hs.

LUCHADOR, *The Fighter* (2000, Amir Bar-Lev), con Jan Wiener y Arnost Lustig. Cinemax Este, 22 hs.

Interesante documental centrado en un judío checo que ante el avance de los nazis se exilió en Italia, donde se unió a la Royal Air Force aliada. Más de cincuenta años después, el personaje rememora aquella travesía, ahora acompañado por un escritor sobreviviente de un campo de concentración. Un film que –a través de los enfrentamientos y contradicciones de los personajes– recrea la necesidad de una memoria permanente, excluyendo el olvido y el perdón de los crímenes de guerra.

sábado 22

TRAICIONADOS, *Betrayed* (1988, Costa-Gavras). I-Sat, 4.50 hs.

EL CAMINO A CASA, *Wo de fugin mugin* (1999, Zhang Yimou). Cinemax Este, 22.15 hs.

domingo 23

EL TALENTOSO SEÑOR RIPLEY, *The Talented Mr. Ripley* (1999, Anthony Minghella). HBO Plus, 17.50 hs.

FITZCARRALDO (1982, Werner Herzog). Europa, Europa, 22 hs.

SEÑALES DE VIDA, Lebenszeichen (1967, Werner Herzog), con Peter Brogle y Wolfgang Reichmann. Europa, Europa, 23.50 hs.

La ópera prima de Werner Herzog ya muestra la predilección del director por los climas enrarecidos y los personajes extraños, en este caso un paracaidista recién salido del hospital que es enviado junto a dos compañeros a una remota isla griega para vigilar un depósito de municiones. Allí el extraño clima del lugar —mucho calor, abundante polvo— lo hará ingresar en un proceso de creciente locura, con resultados imprevisibles.

lunes 24

NACIDO PARA MATAR, Full Metal Jacket (1987, Stanley Kubrick). Cinemax Oeste, 18.45 hs. LOS DESESPERADOS, Szegenyelegenyek (1966, Miklós Jancsó). Europa, Europa, 23.55 hs.

martes 25

TIEMPOS VIOLENTOS, *Pulp Fiction* (1994, Quentin Tarantino). Cinemax Este, 12.45 hs.

SERENATA DE AMOR, *Love Serenade* (1996, Shirley Barrett). Space, 16.15 hs.

PRISIONERO DEL MIEDO, *Inside Out* (1986, Robert Taicher), con Elliott Gould y Dana Elcar.

Film & Arts, 24 hs.

Poco conocido film centrado en un jugador compulsivo agorafóbico que ha vivido cuatro años sin salir de su casa pero que, al perder todos sus bienes, se ve obligado a salir a la calle y enfrentarse con un mundo cotidiano que lo aterra. Una película con un tema interesante y escasamente transitado, más atractivo por su idea argumental que por sus resoluciones de puesta en escena, con un buen trabajo de Elliott Gould que, en cualquier caso, vale la pena ver.

miércoles 26

CRONICA DE UN AMOR, *Cronaca di un amore* (1950, Michelangelo Antonioni). Europa, Europa, 22 hs.

LA MANZANA, *Sib* (1998, Samira Majmalbaf). I-Sat, 24 hs.

EL PESO DE LOS SUEÑOS, *Burden of Dreams* (1982, Les Blank), con Werner Herzog y Klaus Kinski. Europa, Europa, 23.45 hs. Notable documental que describe minuciosamente la accidentada filmación de *Fitzcarraldo* en plena selva amazónica peruana, cuyos protagonistas originales, Jason Robards y Mick Jagger, debieron abandonar el rodaje –con casi la mitad de la película realizada–, por lo que el director se vio obligado a llamar, muy a su pesar, al conflictivo Klaus Kinski. Un film que muestra a un realizador tan obsesionado por lograr sus objetivos como el propio protagonista de la película.

jueves 27

EL SONIDO DEL MIEDO, *Blow Out* (1980, Brian De Palma). The Film Zone, 20 hs. LANCELOT DEL LAGO, *Lancelot du Lac* (1974, Robert Bresson). Europa, Europa, 20.30 hs.

viernes 28

HALCONES DE LA NOCHE, *Nighthawks* (1981, Bruce Malmuth). Cinecanal, 12.20 hs.
LOS ENREDOS DE WANDA, *A Fish Called Wanda* (1988, Charles Chrichton). I-Sat, 15.10 hs.

sábado 29

eterna sonrisa de Nueva Jersey, *Eversmile* of New Jersey (1989, Carlos Sorín).
Film & Arts, 17 hs.
SALVADOR (1986, Oliver Stone). Space,
23.20 hs.

domingo 30

MI PIE IZQUIERDO, My Left Foot (1989, Jim Sheridan). The Film Zone, 20.05 hs. COBRA VERDE (1987, Werner Herzog). Europa, Europa, 22 hs.

PICADO

seminario

IMAGEN, DISCURSO POLITICO Y MEMORIA

Este ciclo que se desarrolla en el Rojas, durante mayo y junio, promueve la proyección de películas que invitan a reflexionar sobre alguna de las maneras en que se presenta la siempre tensa relación entre el cine, la política y la memoria. El ciclo es coordinado por Gerardo Yoel. En el marco de este ciclo de cine se dictará un seminario especial: "Imagen, discurso, político y memoria". El objetivo del seminario es trabajar la relación entre la información, el discurso político y las formas estéticas que atraviesan diversos materiales audiovisuales. Especialistas en diversas disciplinas permitirán crear una nueva mirada transversal para conocer algunos aspectos de esta relación y formular nuevas preguntas. Se utilizarán diversos materiales audiovisuales para las ponencias.

Programa del seminario

Clase 1: Jueves 13, de 19.30 a 23 hs. Los modos de representación del mal y la influencia de la representación brechtiana en el cine moderno. Participan Arturo Sala, Alicia Romero, Alejandro Tantanian, Eduardo Russo. Ricardo Parodi.

Clase 2: Jueves 20, de 19.30 a 21.30 hs. La mirada de la televisión y la construcción de la ficción sobre el 11 de septiembre de 2001. Participan: Mario Carlón y Jorge La Ferla. Clase 3: Jueves 27, de 19.30 a 21.30 hs. Acerca de diversos momentos de la historia del cine argentino. Participan: Sergio Wolf, Gustavo Aprea, Carmen Guarini, Marcelo Céspedes, David Blaustein.

Informes e inscripción: Centro Cultural Rojas. Avenida Corrientes 2038, oficina Cursos, 2do piso, de lunes a viernes de 10 a 20 hs. Tel. 4954-5521/5523. Vacantes limitadas. Se entregan certificados de asistencia.

PRIMER SEMINARIO VIRTUAL SOBRE CINE ALEMAN

Una ventana abierta a la historia del cine alemán: sin horarios y sin distancias, los interesados pueden participar de un seminario virtual que se realiza de forma gratuita a través del sitio de internet del Goethe Institut. El ciclo se inaugura con un curso sobre Alexander Kluge que culmina en julio en una retrospectiva. Organizado por la Cinemateca, el curso está a cargo de Ricardo Parodi, del Centro de Teoría de la Imagen. Quincenalmente, se integran nuevos materiales teóricos y analíticos. Para obtener un certificado de participación, el usuario debe completar un cuestionario y participar en las



La mujer de la próxima puerta, de François Truffaut

proyecciones de la retrospectiva. Esta propuesta abierta, interactiva y flexible busca crear un espacio de encuentro para los amantes del cine alemán. Más información e inscripción en www.goethe.de.buenosaires François Truffaut: una retrospectiva en la Sala Leopoldo Lugones

Sábado 8 y domingo 9: El amante del amor

Martes 11: La habitación verde

Miércoles 12: El amor en fuga

Jueves 13: El último subte

Viernes 14: La mujer de la próxima puerta Sábado 15 y domingo 16: Confidencialmente tuya

Lunes 17: *Retratos robados*, documental sobre Truffaut dirigido por Serge Toubiana y Serge Pascal.

Martes 18: Los mocosos y Antoine et Colette. Todas las funciones son a las 14.30, 17, 19.30 y 22 hs.

ciclo de cine y video

CINE POLITICO Y MEMORIA

Lunes 10

21 hs. *En construcción*, de José Luis Guerin (Beta), 125'.

Martes 11

19 hs. *Ernesto Che Guevara*. *El diario de Bolivia*, de Richard Dindo (Beta), 90'.

20.45 hs. *Casas viejas*, de Basilio Martín Patino (Beta), 60'. *Hábeas corpus*, de Jorge Acha (16 mm), 60'.

Martes 18

19 hs. *La noche del golpe de Estado*, Lisboa, 1974, de Ginette Lavigne (beta), 57'. *El juez y el historiador*, de Jean-Louis Commolli (Beta), 65'.

21.30 hs. *11 de septiembre,* de Claudia Arabena (videoarte/Beta), 8'.

Ernst Jünger en París, diario de ocupación 1941-1944, de Edgardo Cozarinsky, 54'.

Lunes 24

21 hs. *Buenaventura Durruti, anarquista,* de Jean-Louis Commolli (Beta) 104'. C. Cultural Rojas. Avenida Corrientes 2038. AVANT - PREMIERE PARA LOS LECTORES DE "EL AMANTE CINE":

Presentar este ejemplar en la Sala 12 a partir de las 19:30 hs.

VALIDO PARA 1 PERSONA HASTA AGOTAR LOCALIDADES. INVITA "EL AMANTE" Y "GOODMOVIES"

LUNES 10 DE JUNIO, 20:00 HS. SALA 12 | VILLAGE RECOLETA | VICENTE LOPEZ 2050

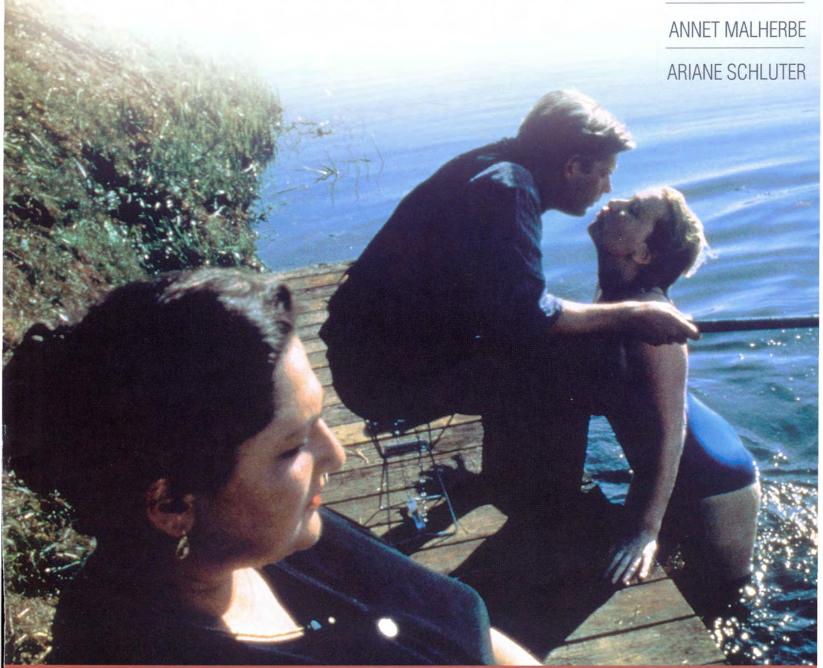
SELECCION OFICIAL "Un Certain Regard". CANNES



MENAGE A TROIS

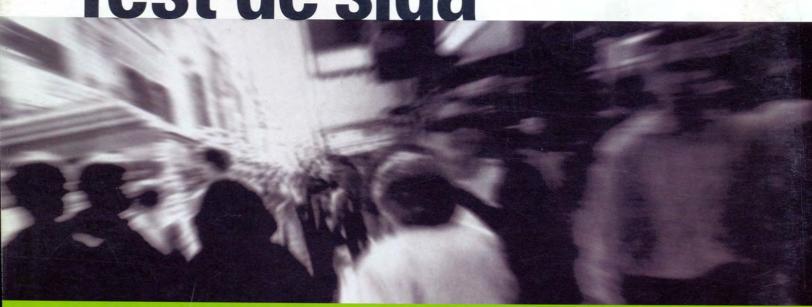
UNA COMEDIA DE HUMOR MUY NEGRO

ESCRITA, DIRIGIDA, INTERPRETADA & MUSICALIZADA POR ALEX VAN WARMERDAM





Test de sida



LA UNICA MANERA DE SACARTE LA DUDA.

Desde que el virus del SIDA entra en nuestro cuerpo hasta que aparecen los primeros síntomas, pueden pasar muchos años. La única manera de sacarte la duda es hacerte el test. Es sencillo, confidencial y gratuito. Informate en los hospitales y centros de salud de la ciudad. Es tu derecho.

Hospital Alvarez Aranguren 2701 4611-6666/6409

Hospital Argerich Pi y Margall 750 4362-6533/5555

Hospital Durand Av. Díaz Vélez 5044 4982-5555/2050

Hospital Fernández Cerviño 3356 4808-2626/2600 **Hospital Garraham**

Combate de los Pozos 1881 4308-4300

Hospital Muñiz Uspallata 2272 4304-3195/2180

Hospital Penna Pedro Chutro 3380 4911-5555/0517

Hospital Piñero Av. Varela 1301 4631-8100/4632-9989 Hospital Pirovano Av. Monroe 3555 4542-5552

Hospital Ramos Mejía Urquiza 609 4981-5140

Hospital Rivadavia Av. Las Heras 2670 4802-9458/0051

Hospital Santojanni Pilar 950 4630-5500 Hospital Tornú Donato Alvarez 3062 4521-6666/3600

Hospital Vélez Sarfield Calderón de la Barca 1550 4639-8700

Hospital Zubizarreta Nueva York 3952 4502-2270/6166

Centro de Salud Nº 2 Terrada 5850 4572-9520/6798

Si necesitás más información, podés llamar al:

0800-333-56836 Línea Joven / 0800-666-8537 Línea Mujer / 0800-3333-444 Lusida

gobBsAs

DIRECCION DE SIDA