



EL AMANTE

CINE

El Bonaerense / Batalla real

Las pandillas salvajes

SABES NADAR? KAPLAN LLEGA TARDE (PERO SEGURO)

SEÑALES JUGANDO EN LOS CAMPOS DEL SEÑOR

LUGARES COMUNES UN LARGO CAMINO A CASA

CODIGOS DE GUERRA JOHN WOO AL FILO DE LOS NAVAJOS



AÑO 11 N° 125 SEPTIEMBRE 2002

ARG \$ 9,50 URU \$ 95 ISSN 150636





Crítica de Cine

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

Director **Gustavo Noriega**

Profesores **Diego Brodersen, Leonardo D'Espósito, Marcela Gamberini, Santiago García, Gustavo Noriega, Marcelo Panozzo, Javier Porta Fouz, Diego Trerotola, Juan Villegas**

Informes elamanteescuela@hotmail.com o 4983-3748

| | | |
|--------------------------|----|--------------------------------------|
| | 2 | Correo |
| Estrenos | 3 | El Bonaerense + Entrevista a Trapero |
| | 10 | Polémica: Batalla real |
| | 16 | Sabés nadar? + Entrevista a Kaplan |
| | 20 | Códigos de guerra |
| | 22 | Lugares comunes |
| | 24 | Polémica: Señales |
| | 26 | Camino a la perdición |
| | 27 | Noches blancas |
| | 28 | Amigas para siempre |
| | 29 | Retratos de una obsesión |
| | 30 | El reinado del fuego |
| | | Enemigo en casa |
| | | No sabe / no contesta |
| | | La cosa más dulce |
| | | Corazón de fuego |
| | 31 | Nada es imposible |
| | | El mundo está loco, loco |
| | | Pacto de lobos |
| | | Frío de perros |
| | 32 | De uno a diez |
| | 33 | Más polémica sobre el mainstream |
| | 34 | Festival de Lima |
| | 36 | Festival de Karlovy Vary |
| | 39 | El AmanTV |
| | 42 | Alexander Kluge |
| | 46 | Rainer Werner Fassbinder |
| | 48 | Para leer a Jean-Louis Comolli |
| | 52 | El inquilino |
| Guía de <i>El Amante</i> | 54 | Video |
| | 58 | Cine en TV |
| | 63 | Picado |

Dando vuelta esta página, hay cartas de lectores o, en algunos casos, de ex lectores. Uno de ellos abandona *El Amante* porque no coincide con las críticas de los estrenos, otro porque deriva una serie de apreciaciones desde un punto de partida, para él, indiscutible: que *Sábado*, dirigida por Juan Villegas, es pésima. La valoración y el gusto son válidos.

Pero no dejan de ser discutibles. Finalmente, la película de Villegas se estrenó y poca gente fue a verla. Y tuvimos que escuchar críticas radiales que se mofaban del cine argentino joven a pura chicana. Y tuvimos que leer a Paraná Sendrós, en el diario menemista *Ambito Financiero*, decir que la película era "delarruica" o algo por el estilo. Ese mismo crítico el año pasado defenestró *La libertad* e hizo una crítica positiva de *El lado oscuro del corazón 2*. Mientras conquista premio tras premio en festival tras festival, mucho de este nuevo cine argentino podrá no gustarles a varios críticos y periodistas locales. Pero llegó la hora de discutir más y mejor. Tal vez por eso en estas páginas hacemos varias referencias a otros discursos críticos. Quizá necesitemos volver a agitar el ambiente, recuperar viejas discusiones y plantear otras nuevas, incluso sobre nuestra propia revista (bienvenidas todas las cartas de lectores).

En este número hemos aumentado sensiblemente la cantidad de texto y, creemos, sin afectar la legibilidad ni el diseño. En eso estamos, pero también en intentar elevar el nivel de nuestras disputas internas (hay varias en estas páginas) y en renovar el intercambio de ideas con otros.

Mientras hacíamos estas cosas, el INCAA pasó a ser autárquico. Una buena noticia pero que incluye otras novedades que exceden la independencia presupuestaria. De ese tema nos ocuparemos seguramente en el número que viene. ■

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,
Sergio Wolf, Federico Karstulovich,
Marta Almeida, Hayrabet
Alacahan y Norma Postel

Secretaría

Alejandra Chinni

Cadete

Gustavo Requena Johnson

Correctora

Gabriela Ventureira

Meritorio de corrección

Jorge García

Traducciones

Lisandro de la Fuente

Gente de cierre

Marcela Gamberini, Natalia
Lardiés, Santiago García,
Marcelo Panozzo, Diego
Trerotola, Javier Porta Fouz.

Diseño gráfico

Lucas D'Amore
Hernán de la Fuente

Correspondencia a

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

E-mail

amantecine@interlink.com.ar

En internet

http://www.elamante.com

El Amante es propiedad de

Ediciones Tatanka SA.

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

Preimpresión, impresión
digital e Imprenta

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

Distribución en Capital

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

Distribución en el interior

DISA SA. Tel 4304-9377 /
4306-6347

Escríbanos a Esmeralda 779 6° A
 (1007) Buenos Aires, República Argentina
 por e-mail amantecine@interlink.com.ar
 por fax (011) 4322-7518

Licencia para matar (a propósito de *Sábado*)

Cuando Gauguin conoció a Malraux le dijo:
 -¿Sabe que yo tengo muy buenas ideas para
 escribir una novela?

Y Malraux le contestó:

-¡Qué pena! Porque las novelas se escriben
 con palabras y no con ideas.

Está claro que Gauguin era un pintor y no
 un escritor, y que tuvo la suerte de toparse a
 tiempo con uno para poder aprender algo
 fundamental antes de caer en el error. Al
 crítico Juan Villegas, menos afortunado que
 Gauguin, también parece haberle llegado el
 momento de aprender que las películas no
 se hacen de la materia que las críticas sue-
 len suponer que las constituyen, aunque
 para ello haya tenido que llegar a someter a
 los espectadores al sufrimiento inevitable
 de su ópera prima.

Pero no es por esto que siento el impulso de
 escribirles. Al final de cuentas, películas va-
 cías, aburridas, mal actuadas y peor dirigi-
 das ha habido siempre. Pero que ustedes le
 hayan dedicado una tapa y diez páginas
 (¡diez páginas!) a Juan Villegas en la edición
 de octubre de 2001 porque es un querido
 amigo de la revista habla muy bien de uste-
 des como amigos pero pésimo de la revista
 como el medio que todos sus lectores creía-
 mos que era. En el peor de los casos los
 equipara a lo más bajo del periodismo de
 espectáculos, que cifra sus opiniones en al-
 gún tipo de interés propio, y en el mejor, a
 la simple falta de objetividad crítica a la ho-
 ra de opinar sobre alguien cercano.

La justificación esgrimida desde la misma
 tapa de aquella edición ("La primera pelícu-
 la dirigida por un amante") es sagaz pero
 inaceptable. *El Amante* es una revista de
 opinión y no una productora de cine, del
 mismo modo que las gacetillas de prensa
 no son lo que estábamos acostumbrados a
 ver transcritas en sus páginas. Que argu-
 menten que le encargaron la crítica "a una
 persona que no escribe regularmente en *El
 Amante*" como sospechosa eximición de
 culpa es directamente bochornoso, sabien-
 do que se trata de Rafael Filippelli, otro
 buen amigo de la redacción, que por esos
 caprichos del azar (que *Sábado* muestra tan
 pobremente) resultó ser tan mal director de
 cine que prefirió continuar discursando

teóricamente para ocultar su falta de interés
 como artista. ¿Tal vez un anticipo de lo que
 podría sucederle a Villegas también?

¿Alguna vez se preguntaron por las pelícu-
 las que destrozaron desde sus páginas y que
 sin duda tienen muchísimos más méritos
 que la opereta sin sentido que es *Sábado*? Y
 aclaro que digo "sin duda" porque no veo
 ningún mérito en *Sábado*, más allá de que
 un crítico se haya animado a experimentar
 con la tarea sobre la que se la pasa opinan-
 do. Está bien que lo hayan hecho si van a
 ser igual de ecuanímenes con sus opiniones
 sobre los miembros de la redacción, en vez
 de llamar a un tercero para que le pase la
 franela por el lomo. "El último representa-
 te de la Nouvelle Vague" se tituló la nota.
 ¡Por favor! ¿No se les cae la cara de vergüen-
 za? ¿Acaso no les parece ofensivo comparar
 el lenguaje invertebrado de los actores de
 Villegas con la originalidad expresiva del
 ritmo de los de Rejtman en *Silvia Prieto*, que
 en última instancia estaba señalando el te-
 ma de la película como hacen los artistas
 cuando son buenos (en este caso, el proble-
 ma de la identidad)?

Me da pena por Juan Villegas, que tiene ca-
 ra de ser un buen tipo. La tapa y toda esa
 atención desmesurada por parte de *El
 Amante* con seguridad lo daña en las posibi-
 lidades futuras que tenga (si es que tiene al-
 guna) de dejar de ser un cinéfilo para
 aprender a hacer cine. Hay una brecha tan
 grande entre la actitud de la revista y la pe-
 lícula como la hay entre los políticos argen-
 tinos y la sociedad, una desconexión que
 roza lo esquizofrénico si se la ve desde el
 punto de vista de la gente, o una miserable
 manipulación de la realidad si se toma la
 perspectiva de los que tienen el poder de
 hablar y opinar. Es indignante leer lo que
 ustedes escriben después de ver en el cine a
 la gente levantándose de las butacas para ir-
 se antes de que termine la película o bur-
 lándose sonoramente del ingenio repetitivo
 e infantil de los diálogos de *Sábado*, ingenio
 que a ustedes parece haberles molestado
 mucho menos que sus equivalentes en la
 odiosa *Amélie*.

Compro *El Amante* desde su primer número
 y he sabido suscribir o discrepar efusiva-
 mente con sus opiniones. Pero está vez se
 les vio la hilacha, muchachos. Y he decidi-

do definitivamente dejar de comprar la revista porque pienso que hay cosas que no se hacen. No creo que les vaya a importar mucho este hecho trascendente de la vida de un lector, pero igual tenía que decírselos. Ingenuamente siento que les debo una explicación. Hace tantos años que los acompaño que de alguna manera yo también me siento un poco amigo de la casa. Pero ojo: de esos amigos que siempre creyeron en ustedes y a los que esta vez les faltaron el respeto desconsideradamente. Nunca pretendería ser de aquellos elegidos que integran el grupo absuelto de toda culpa y cargo como Juan Villegas.

Hasta siempre.

Octavio Scopelliti

¡¡¡Felicitaciones!!!

¡Hola! Mi nombre es Alvaro Pacheco y soy conductor de un programa que se emite por el 105.1 de Radio Estudio Uno, que pertenece a la Universidad Católica de Santiago del Estero. Mi programa se llama *Primer plano*, y está dedicado pura y exclusivamente al cine. Hago notas a los realizadores de películas y pasamos todo tipo de música que tenga que ver con el cine. Ya estuvieron Antonio Banderas, Kim Aubrey, Bertrand Tavernier, Luis Ortega, Graciela Borges, Diego Gachasin, Lucrecia Martel, Taylor Hackford, etc. Quiero felicitar a Marcela Gamberini por la nota sobre Juan Villegas. Está espectacular el modo en que realizó el texto y las vivencias que destaca en el artículo. Nuevamente, felicidades y espero que siga así. En un momento de la nota pensé que yo conocía verdaderamente a Juan, por lo bien elaborada y redactada que está la nota.

Alvaro Pacheco

Señores directores de la revista

El Amante / Cine:

No es por la plata...

Soy aficionado al cine desde niño. Tengo 63 años. Soy actualmente alumno de la escuela de cine Film College. Y uno de mis profesores es Diego Cuarterolo (¿se escribe así o ese es un tipo de queso?). Por él conocí vuestra revista. Tendré coleccionados unos tres años. Compré la última este mes y como decidí no hacerlo más, quiero que sepan por qué. No es por el aumento. Que me parece razonable y justificable. La dejo de comprar porque no me aguantó más a vuestros analistas. De cada cien críticas sólo coincido en menos de un 10%. Es poco. Lo que significa que ustedes tienen otros puntos de vista muy diferentes al mío. No me parece mal disentir, pe-

ro no puedo "juntarme con gente que piensa en el polo opuesto al mío", no digo que estén errados o no, sólo que no coincidimos. Señores directores, sólo quería que supieran que no es por la plata.....

Mis respetuosos saludos.

Benjamín

¡Hola a todos los integrantes de la revista!

Simplemente escribo para felicitar por lo maravillosa que es la revista y la inmensa alegría de que sigan estando a pesar de lo difícil que está todo.

Quiero felicitar especialmente a Marcelo Panozzo, que es uno de mis preferidos, sin dejar de gustarme el resto, cuyos comentarios son, por supuesto, excelentes.

¡No dejen de estar nunca!

Sara, Provincia de Buenos Aires

Señores directores

Algo cambió con el tiempo y fue *El Amante*. *El Amante* cambió. Cambió su tapa (nunca lo pude superar). Cambió su gente. Cambió su estilo. Cambió y eso no es malo. Pura vida. Un homenaje a las posibilidades. Un desafío. Y sería injusto que, aunque sea remotamente, alguien vincule el cambio con el deterioro. No es el cambio lo que los amantes de *El Amante* cuestionamos. *El Amante* "bajó el nivel", y eso no tiene que ver con el cambio. Tiene que ver con las profundidades, con las capacidades, con las sensibilidades. Bajar el nivel no es cambiar. Es sencillamente ser menos. Nosotros perdimos. Yo perdí. *El Amante* ya no vale lo mismo. Vale menos, vaya paradoja. Ya ni siquiera me enoja. Ya ni siquiera me defrauda. Sólo me confirma, cada vez, la sospecha de que ya no es lo que era. Compró la revista, de testaruda nomás, y lo primero que leo es el correo al lado del editorial. Por un momento vuelvo a sintonizar. Con Fernanda, que expresa mi pesar y mi opinión. Con *El Amante*, porque es capaz de publicar esa carta. Sintonizo. Me alegro. Sospecho una mejoría. Me entusiasmo. Voy a leer la crítica de *El último día*. Y otra vez, la decepción. ¡Por Dios! Esa crítica no merece ni un comentario. Amé *El Amante* por su inteligencia, por su sensibilidad, por su capacidad de análisis, por su audacia, por su talento. Por construir pequeñas obras de texto sobre el objeto de su amor, las películas, que valían por sí mismas. A veces haber visto la película era sólo un detalle. Lo interesante era leer a esa gente (ustedes), pensando, opinando, disintiendo, buscando, sabiendo. Pensaba no escribirles. ¿Para qué? ¿Para criticarlos? ¿Para decirles que en mi

opinión no son ni un cuarto de lo que eran? ¿Por qué habría de hacerles doler a ustedes que tanto placer me dieron? ¿Por qué no dejarlos, callada como cuando uno deja a alguien que cambió y que ya no nos conmueve? ¿Por qué devolverles una crítica tan dura? Y encontré el porqué. Porque ustedes se lo merecen. Se merecen el esfuerzo que implica mandarles una carta llena de críticas. Se merecen el dolor que causa escribirla, sabiendo que *El Amante* no es un papel y tinta, un objeto. Es gente. Gente que escribe, gente que decide, elige, siente. Gente que apuesta. Ahora que todo parece deshacerse, tal vez *El Amante* reencuentre su lugar. Por él y para nosotros. Para mí, que los echo de menos. Saludos.

Vanesa K. Quadri

Señores directores

Leí repetidas veces, para no fallar, la nota de Gustavo Castagna respecto de *La habitación del hijo* (EA 116), y sigo sin entender, disculpen mi ignorancia, a qué se refiere con aquello de "Moretti cae en la falsedad de un cine democrático recurriendo a la trampa y la vulgaridad". Más adelante, se repite, tachando al film de "groseramente democrático". La película me gustó, lo reconozco, y espero que esto no sea un crimen contra el buen gusto, pero no pasa por allí la discusión. Me gustaría me explicaran qué se entiende por un film democrático, y cómo es que la democracia, llevada al extremo, resulta ya "grosera". Me parece, humildemente, que en última instancia todo se reduce a la pregunta de "a quién va dirigida la crítica", o más aun "para qué se escribe crítica", es decir, con qué objeto. Si criticamos para aportar claridad a un asunto que quizás el vulgo no alcanza a comprender, en cuyo caso la crítica adopta una función pedagógica, o si, como pienso yo, la crítica es una de las tantas formas que adopta el arte, y el crítico escribe para satisfacer una necesidad interna de exponer sus propias ideas, combinado esto con una dosis de saludable narcisismo. Esto es, una suerte de crítica-catarsis. En cualquier caso, no creo que la crítica o los críticos se deban arrojar una posición elitista respecto del resto de los mortales, y tampoco me parece que la crítica deba estar dirigida sólo a aquel reducido grupo de personas que sabe de qué está hablando quien la escribe. En cuyo caso, tachar de "groseramente democrática" a una película me parece, cuando menos, un esnobismo poco feliz (porque los hay felices). Un abrazo a todos.

Nicolás Doughman

EL BONAERENSE

ARGENTINA

2002, 105'

DIRECCION Pablo Trapero

PRODUCCION Pablo Trapero

GUION Pablo Trapero

FOTOGRAFIA Guillermo Nieto

SONIDO Catriel Vildosola

MONTAJE Nicolás Golbart

DIRECCION ARTISTICA Sebastián Roses

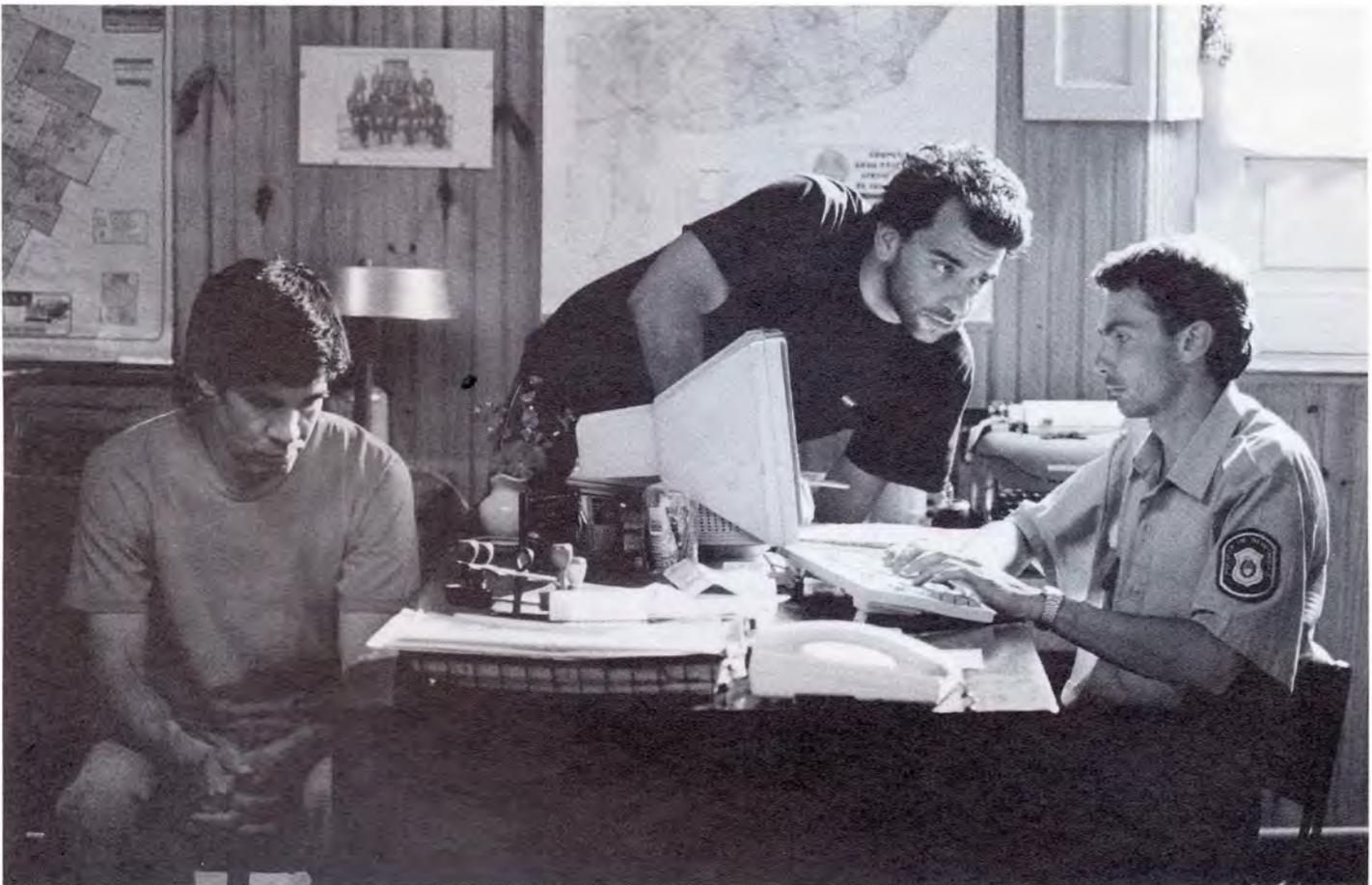
INTERPRETES Jorge Roman, Mimi Ardu, Dario Levy, Víctor Hugo Carrizo, Hugo Anganuzzi, Graciana Chironi, Luis Viscat.

Cambios de vida

por QUINTIN



Creo que fue en 1997 cuando vi *Negocios*, cortometraje de un tal Pablo Trapero, en ese momento estudiante o ex estudiante de la FUC. El corto me pareció extraordinario, incluso dentro de los parámetros de una generación que empezaba a cumplir sus promesas. Recuerdo que Trapero estaba preocupado e incluso desmoralizado: no lograba que el film se viera en ninguna parte y nadie le daba demasiado crédito. Era el típico caso de un director en el comienzo de su carrera que, ante cierta falta de respuesta en torno de su obra, duda sobre sus posibilidades futuras. Unos meses más tarde, la suerte empezó a cambiar. *Negocios* ganó un par de premios en festivales locales y el cineasta adquirió la confianza necesaria para lanzarse sin dinero ni respaldo hacia su primer largo. La historia de *Mundo grúa* es más conocida: durmió en un cassette durante algún tiempo pero se terminó justo a tiempo para la primera edición del Festival de Buenos Aires y, a partir de allí, encadenó un estreno local promisorio y una fantástica sucesión de premios en festivales internacionales. Trapero dio la vuelta al mundo varias veces y, tras más de un año dedicado a disfrutar de un explosivo reconocimiento, terminó convirtiéndose en un cineasta que despierta expectativas tanto en el país como en el extranjero. Esta posición privilegiada vino acompañada de un aprendizaje: de ignorarlo todo sobre los engranajes del mundo del cine, Trapero pasó a ser casi un experto para negociar la realización de sus futuras películas, a tal punto que



se convirtió en productor de sus films y de films ajenos (*La libertad*, *Ciudad de María*). El director de San Justo pasó así a ser un ciudadano del planeta del cine internacional. Lo que se dice, un cambio de vida.

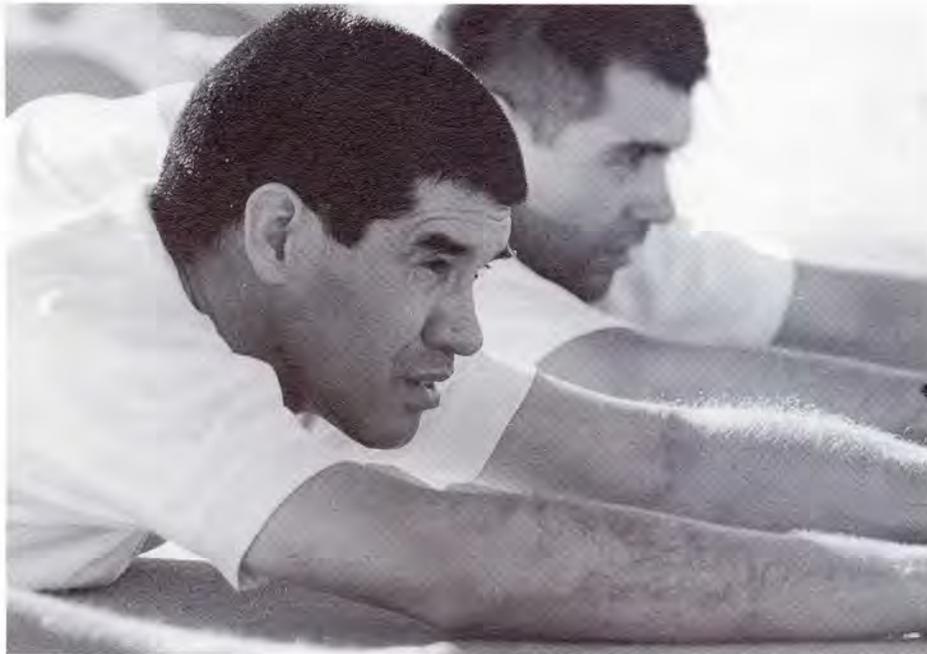
Este tipo de mutaciones genera, sin embargo, un peligro. Conseguir dinero para rodar y estrenar una película es muy complicado, pero mucho más lo es saber que es tan complicado. Sobre todo si el que se dedica a esas tareas tiene, además, la responsabilidad de hacer la película. Un segundo film es, mucho más que el primero, un salto hacia el abismo, hacia una situación donde la sorpresa, la simpatía o la condescendencia que puede despertar son sensiblemente inferiores al debut, donde un fracaso es una promesa de angustia grave, donde todo lo ganado puede perderse. El aprendizaje de Trapero lo hace consciente de ese dilema y de una situación que es letal para la libertad creativa: el renombre de los nuevos directores es un bien frágil y temporario, amenazado por la constante renovación de caras que impone el mercado. Por eso es que hay tan pocos directores en el mundo que hayan construido una carrera en los últimos años. Para aquellos que empiezan a hacer películas se plantea muy rápidamente una opción de hierro. La gran mayoría decide convertirse (si puede) en fabricantes de films, enhebrando la mayor cantidad posible de productos cinematográficos, tal vez mezclados con trabajos publicitarios o televisivos. Estos pueden ser más o menos hábiles, más o menos ingenio-

sos o exitosos, pero difícilmente superen la medianía impuesta por las circunstancias y la necesidad de complacer. De Jusid a Campanella, por nombrar a dos locales, la historia se repite a través de las generaciones. Pero también hay unos pocos que apuestan a ser considerados artistas, a falta de una palabra mejor. Pero el arte es también un mercado y se suele calcular tanto para reventar la boletería como para competir en Cannes. Para seguir un camino propio hace falta, además de un gran talento, una dosis salvaje de obstinación ante las presiones y las tentaciones, la más importante de las cuales es la de engañarse a sí mismo y a los expertos haciendo lo que estos quieren. En el mundo del cine, hay muy poca gente como Béla Tarr o Pedro Costa, por nombrar a dos visitantes.

No sé si Pablo Trapero es un artista. Pero creo dos cosas. La primera es que tiene una visión, una concepción personal del cine como pocos directores han tenido en nuestro medio. La segunda es que su manera de encarar la profesión se parece poco a la de sus contemporáneos. Ambas cuestiones están conectadas porque Trapero hace películas sobre procesos de aprendizaje que remiten al suyo. *El Bonaerense*, como *Mundo grúa*, trata sobre alguien que aprende. En ambos films, el protagonista se despierta a una realidad desconocida y se interna en ella. Tanto el Rulo como el Zapa tienen una vida anterior cuando empiezan a ser observados por la cámara. Uno es un ex músico

que deviene obrero; el otro un cerrajero que se convierte en policía. Tienen personalidades e historias disjuntas, pero siempre hay un vacío y un renacimiento, una suerte de reencarnación en vida, un nuevo comienzo. Cuesta evitar un paralelismo con la vida del director, en la que su trabajo de cineasta lo condujo tanto hacia la adquisición de destrezas como a un cambio de medio. Trapero ocupa el lugar de sus protagonistas pero esta identificación no tiene nada de psicológica. Se trata, por el contrario, de un lugar abstracto, formal: de la aventura frente a un mundo nuevo que se presenta de manera abrupta y el efecto de descentramiento que esa circunstancia impone. Lo que Trapero busca es lo que les ocurre a sus personajes: una oportunidad de mirar la realidad desde el punto de vista del extraño que, a la vez, es un participante.

Al mismo tiempo, lo que ocurre en ambos films es rabiosamente concreto. La desocupación y las grúas, el uniforme y la corrupción son cuestiones precisas, cuidadosamente observadas, alejadas de toda simplificación alegórica. En esta doble aproximación, en este juego entre lo abstracto y lo concreto, entre lo familiar y el abismo reside la singularidad del cine de Trapero. Alguna crítica, sobre todo extranjera, ha querido ver en *Mundo grúa* una aparición tardía del neorrealismo, mientras que *El Bonaerense* puede parecer una incursión en el alegato político. Ambos films son mucho más originales, más libres que sus pretendidas filiaciones, más encamina- ▶



dos hacia lo imprevisible que a la enunciación de verdades sabidas de antemano. Los personajes de Trapero no representan a un grupo social, ni a los policías ni a los músicos ni a los cerrajeros, ni a la clase media empobrecida del suburbio ni a los artesanos del campo. El Rulo se interpretaba casi a sí mismo mientras que el Zapa no es ninguno de los policías que la ficción nos ha hecho conocer. De hecho, el Zapa es un doble en negativo del Rulo. Este era un bohemio que respetaba sus valores, un adulto entrañable con alma de niño que se obstinaba en elegir su destino. El otro es un joven duro y ambicioso, casi sin escrúpulos, que acepta incondicionalmente lo que las circunstancias le imponen. Uno es padre, el otro busca permanentemente un protector que le permita ser hijo. El Rulo sueña con una pobreza digna mientras que el Zapa disfruta de un poder mal habido. El pasaje de un protagonista angelical a otro que trafica con el infierno es un desafío buscado y asumido por Trapero. Es una puesta a prueba de su cine, como si quisiera testear su sistema cinematográfico sin ningún elemento que predisponga al público en su favor. Pero también es una apuesta a que se puede ser crudo sin caer en el cinismo. Este es un movimiento que acompaña el pasaje del propio realizador de estudiante a cineasta establecido, del papel de ingenuo al de avisado y que incluye un interrogante oculto sobre si hay humanidad en el carnaval de las máscaras profesionales. Trapero (tal vez junto con Lisandro Alonso) es el único cineasta de su generación cuyas películas se formulan preguntas, que se sitúa voluntariamente en una esfera de misterio y de incertidumbre. La espera atenta de una señal, de la aparición de un camino es el hilo conductor de sus películas. Es notable que esa falta de certeza esté acompañada por una confianza absoluta en el desenlace o, mejor



dicho, en la evolución de la narrativa, como si siempre hubiera una estrella que guía tanto a los protagonistas como al director. En el caso de *El Bonaerense*, esta forma cinematográfica del misticismo es el arma que le permite al cineasta adentrarse en el mundo de la maldita policía y salir ileso. La Bonaerense de Trapero se parece mucho a la que tristemente estamos conociendo. Pero el punto no es ese. Lo difícil es evitar, al mismo tiempo, dos trampas: la corrección política y la vista gorda, el desprecio de clase y la complicidad. Cinematográficamente este dilema se traduce en un problema narrativo: cómo construir un relato en el que las anécdotas no den lugar a las generalizaciones fáciles. *El Bonaerense* lo resuelve mediante un doble dispositivo: por un lado, introduce una atmósfera de locura parcialmente controlada donde todo lo que ocurre es singular pero cabe en las reglas de juego. Por el otro, induce en el espectador la sospecha de que él podría ser el Zapa. No precisamente un agente de la Bonaerense, pero sí un practicante de la obediencia y la búsqueda de ventajas; al fin y al cabo la conducta de todo integrante de una institución burocrática. El horror de la policía pasa a ser algo muy distinto del horror a la policía para convertirse en el fantasma del trabajo como fuente de seguridad y alienación. Ser policía, parece decir la pelí-

cula, es perfectamente normal y aprender a serlo tiene su interés. Al mismo tiempo, la película transcurre en una especie de bruma, como en una borrosa pesadilla. Hay en el film un delicado vaivén entre las acciones y su trasfondo, entre una claridad meridiana sobre los objetivos inmediatos del Zapa (el dinero, la mujer, la carrera, la venganza), que se guía por intuiciones precisas, y la absurda vaguedad de la institución a la que pertenece, cuyo funcionamiento carece de orden y de propósito. El Zapa, como el Rulo, no se confunde nunca pero intuye una confusión de otra naturaleza. A Trapero le pasa lo mismo, tal vez porque es un practicante cabal del realismo cinematográfico (que de ningún modo debe confundirse con el naturalismo o el costumbrismo). Desde Rossellini (y desde Bazin) ser realista en el cine quiere decir ser fiel a la experiencia pero saber que el mundo no se agota en ella. La fidelidad con lo real, el rechazo a su manipulación mediante las imágenes no están reñidos con la certidumbre de su ambigüedad. Es cierto que esa concepción estética encubre una creencia muy próxima a la religiosidad y que Trapero es, después de Favio, lo más cercano a un cineasta religioso en nuestro medio. Pero el realismo es también un arma contra la mediocridad que impera en el mundo audiovisual porque fija un límite y traza un camino que evita la fabricación arbitraria de imágenes, los golpes de efecto, la demagogia y las explicaciones. Frente a la tentación del artificio sin forma, la elección de Trapero apunta a un elemento cuya presencia se extraña cada vez más en el cine contemporáneo: la claridad. Esa claridad permite que a veces, como en *Mundo grúa*, se cuele una emoción legítima. Y otras, como en *El Bonaerense*, que la canallesca microfísica del mundo se pueda mirar a la cara. ■

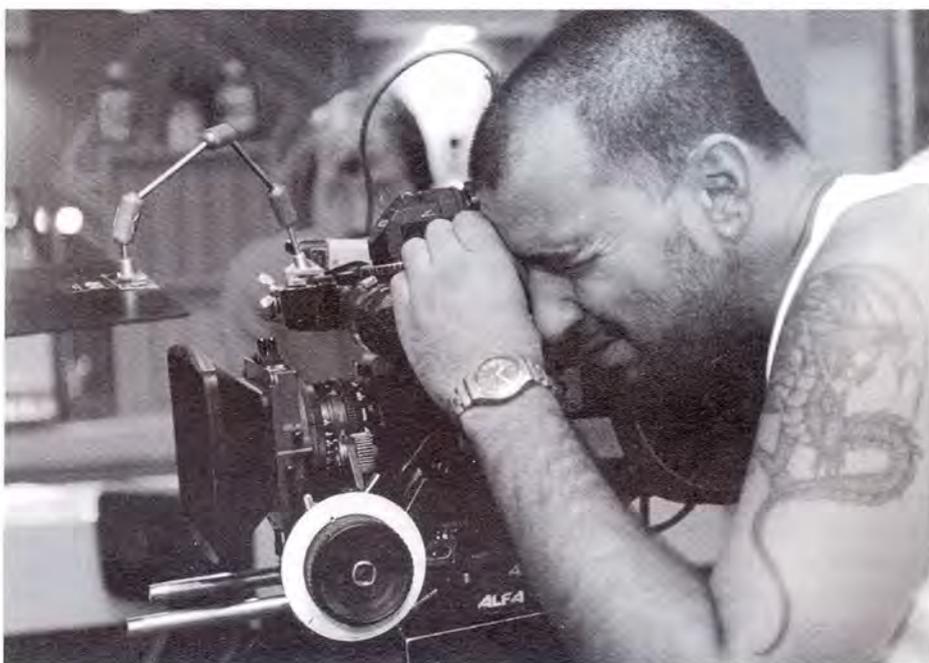
A tres años de *Mundo grúa*, se viene la segunda de Trapero, otra vez sobre alguien de ese lugar inasible llamado Gran Buenos Aires. Otro director de cine lo entrevista, parten de *El Bonaerense* y llegan al nuevo cine argentino. **por JUAN VILLEGAS**

ENTREVISTA A **PABLO TRAPERO**

Estilo, realismo y supervivencia

¿Creés que *El Bonaerense* es más estilizada que *Mundo grúa*?

Cualquier película necesita una forma de estilización. Incluso cuando hay ausencia de una preocupación por el estilo, eso se convierte en su propia forma de ser estilizada. Lo que no me gusta es la estilización como premisa. Quiero decir con esto que la estilización me interesa pero no empiezo al revés. No es que primero pienso en cómo sería la estética de la película y después la filmo, sino que a medida que voy pensando la película voy pensando en la imagen. Y creo que la imagen es representativa de lo que es la película. Cuando mucha gente decía que *Mundo grúa* era una película que había salido de casualidad, tenía que ponerme a explicar que yo tenía una idea estética de esa película, que toda esa aparente ausencia de guión formaba parte de una construcción. En *El Bonaerense* pasa lo mismo. El título remite directamente al lugar donde transcurre la película y no tanto a que el protagonista es policía. Es la película sobre un tipo que pertenece a un lugar que es el Gran Buenos Aires. Y ese lugar, visualmente, tiene una entidad que es muy violenta, muy fuerte. Uno, por culpa de la televisión, tiene asociado al Gran Buenos Aires con una imagen turística. Lo que yo quería encontrar era la imagen de la cotidianidad de ese lugar. De ahí el trabajo con la imagen, que fue el resultado de una búsqueda muy intensa. El Gran Buenos Aires tiene una gran sobredosis de color. Cuando vos ves una avenida no ves el fosforescente del cartel de choripán, ves una cosa que se convierte en una textura, donde los colores, que tienen unos valores altísimos, en el conjunto forman parte de un entramado y pierden las propiedades que tenían cuando los veías aislados. Vos te parás frente a ese car-



tel de choripán y el fosforescente, con los años, ya no es más fosforescente, es marrón. Tiene un color propio del lugar. La estilización de esta película, en ese sentido, tiene que ver con todo esto.

Esta es también una forma de responder a cierto lugar común acerca del realismo.

Es que el realismo es una herramienta de construcción, pero yo no creo en el realismo como género. Hay un montón de cosas en las dos películas que surgen de propias necesidades narrativas. No son documentales que tienen que reconstruir las reglas de la realidad. Si *El Bonaerense* fuera de verdad realista, sería una película mucho más terrible de lo que es. Basta con prender la tele para darte cuenta de que acá hay una construcción del mundo de la policía. Incluso hay cuestiones técnicas que no tienen que ver con la realidad. El Zapa, por el grado que tiene, hay cosas que no podría hacer,

lugares que no podría ocupar, aun en un ambiente de corrupción como este.

Aunque en apariencia *Mundo grúa* y *El Bonaerense* sean dos películas muy distintas, en lo esencial son muy similares. El recorrido de los dos protagonistas es casi el mismo.

Sí, alguien al que le van pasando cosas a pesar de sí mismo pero que en un momento determinado hace una elección. Y en ambos casos esas elecciones son las que desencadenan el final. Pero en un sentido *El Bonaerense* es más alegórica. Porque todos los problemas que el Zapa va teniendo se traducen en algo visual, en acciones. Yo tenía la idea de evitar, dentro de lo posible, la enunciación de los problemas y los distintos estados de ánimo del Zapa. Las escenas de sexo, en ese sentido, eran una buena forma de mostrar la evolución del personaje dentro de la película. Pero no es que vos las ves y ese ▶

descubrimiento lo hacés consciente. Pero si prestás atención, a partir de esas escenas podés conocer muy bien al personaje, podés entender cómo el Zapa va atravesando los cambios que tiene en su vida. Por otro lado, siempre vi un montón de escenas de sexo que eran simple decoración, que estaban ahí por un montón de razones que no tenían nada que ver con una función interna en la película. Y las pocas veces que vi escenas de sexo que sí me gustaron era porque replanteaban todo. Además, quería hacer escenas de sexo realistas, más crudas, desprolijas, de calentura. Son escenas de sexo de gente caliente, que además la está pasando bien.

Aunque en la segunda hay un nivel mayor de ambigüedad, porque hay mucho placer y a la vez mucha violencia.

Eso tiene que ver con lo que le va pasando al Zapa. El nivel de violencia que va acumulando le sale por ahí. Y eso les genera placer a los dos. Eso es lo que complica la visión que se puede tener de los dos personajes. No sólo cogen y la pasan bien sino que cogen de una forma no tan ortodoxa, no tan romántica. Y sin embargo, lo que se ve en ese momento de la película es una intensidad entre los dos que no la habías visto ni la podrías ver de otra forma. Y no es que sean sadomasoquistas o fetichistas; es simplemente la forma en que se comunican a través del sexo.

Otra diferencia grande con *Mundo grúa* es que Zapa es más cínico, menos puro que el Rulo.

Sí, totalmente. En ese sentido, *El Bonaerense* es un poco más oscura. Porque es la historia de un tipo que al principio no sabe lo que está haciendo pero cuando sí sabe, continúa haciéndolo. Lo único que le pone un freno es la visión cercana de la muerte, lo único frente a lo cual se sensibiliza.

Porque ni siquiera la mujer lo hace cambiar, que es la única que trata de hacerle ver que está yendo para cualquier lado.

Con respecto a eso quiero decir que Mabel no representa el discurso moral, sino el discurso de alguien que quiere una pareja que le dé tranquilidad. Y un tipo que está metido en las cosas en que está metido el Zapa no se le da. Mabel siente que un día va a aparecer con un tiro en la cabeza, y no porque se vaya a enfrentar con un chorro sino porque se está metiendo en una mafia que es muy peligrosa. Lo que le está reclamando es que para su vida quiere alguien que la acompañe en cómo ella ve las cosas.

La película tiene un punto de vista ideológico claro con respecto a la policía, pero aunque hay un rechazo evidente de tu parte, tratás de no juzgar. ¿En ningún momento sentiste que existía el peligro de comprender demasiado ese mundo y por eso terminar siendo complaciente?



Nunca sentí que la película pudiera ser condescendiente porque no es esa mi visión. Aunque yo pueda comprender todo lo que le pasa al Zapa, hay un punto en que una persona es libre de tomar decisiones; y él, que es cierto que llega de casualidad a la policía, después decide quedarse, cuando podría haberse ido y empezar una vida en otro lado. Eso está todo el tiempo en la película: cosas que a primera vista parecen casualidad en realidad suceden porque Zapa construye las cosas para que todo suceda de esa forma. De hecho, que él sea cerrajero tampoco es casual. El trabajo de cerrajero tiene mucho en común con lo que después él es como policía. Porque cuando vos llamás a un cerrajero para que te abra la puerta de tu casa, no te pide la escritura para ver si sos el dueño. Tal vez está cometiendo un delito, pero no pregunta y hace lo que vos le pedís. Esa es la misma actitud que él toma después como policía. Quiere decir que hay una necesidad mía previa de comprender ese mundo. Porque hay muchas cosas que desde afuera se ven distorsionadas y que estando cerca les ves una coherencia, y aunque obviamente no lo apruebes, entendés cómo puede ser que llegue a pasar lo que pasa.

¿Por qué hacia el final del festejo de Navidad focalizás tanto en el comisario? Incluso hacés un primer plano muy cerrado, algo que separa ese momento del resto de la película.

Molinari es un personaje que, aunque no parezca, es muy importante porque es el tipo que arma todo para que la realidad lo excluya. El ya está afuera de ese esquema, no quiere ser más parte de eso, no quiere convertirse en Gallo, el segundo comisario. Todo ese clima de extrañamiento tiene que ver con que de alguna manera su cansancio es premonitorio de lo que va a pasar con Zapa después. Se va y la cámara lo sigue precisamente porque se está alejando de esa realidad. Y ahí hay un clima más construido, casi grotesco, que tiene que ver con que es un quiebre dentro de la película, sobre todo en la historia del Zapa, que a partir de ese momento es testigo y cómplice de una situación que nadie podría imaginar que iba a suceder. Para mí es el momento más vio-



lento de la película. Porque está esa situación de todos tirando tiros al aire, que podría leerse como una denuncia de la locura de esta gente, cuando en realidad es la descripción de una ceremonia genuina. Toda esa escena es muy contradictoria, porque es una situación violenta pero a la vez está claro que están jugando. Es uno de los pocos momentos donde los ves disfrutando entre ellos sin jugar la vida de nadie.

¿Por qué elegiste un personaje que se convierte en policía de repente, sin una vocación previa?

Es que casualmente (o no tan casualmente) es un cuadro muy frecuente, porque no mucha gente quiere ser policía por vocación. Casi nadie tiene la ilusión de ser policía para servir al bien público. Lo curioso es que después de mostrar la película afuera, descubrí que casi en ningún lado existe esa vocación. Es más, en Francia el problema es que la poca gente que tiene una ideología acorde con la profesión son directamente nazis, tipos que quieren convertirse en policías para hacer legalmente lo que antes hacían ilegalmente.

Muchos, frente a *El Bonaerense*, pueden esperar encontrarse con un policial. Sin embargo, la película está muy alejada de toda idea de género.

El cine de género es una tradición que se construyó básicamente en Hollywood. Depende de una cultura que lo genera, no nace de la nada. Si vos querés trasladar esos códigos a la realidad de Argentina, no te va a salir. Y no es por una cuestión de presupuestos, es que siempre va a ser una imitación de una película americana, porque el código en que se basa ese género depende de una cultura que no es la nuestra.

¿Pero qué pasa cuando el gusto por el género es genuino y no simplemente para aprovechar una fórmula previa? Por ejemplo, ¿con *Nueve reinas* qué te pasó?

Es que *Nueve reinas* me gusta, pero me deja de interesar precisamente cuando se convierte en una película de género, que es lo que pasa en el final. El resto es la historia de dos tipos que no sé si se puede encuadrar dentro de un género. El problema es tratar de meter algo a la

fuerza dentro de una estructura previa. A mí me parece que el género es una trampa, porque te obliga a tomar ciertas decisiones de acuerdo con una receta.

Hablemos del tema del público y el nuevo cine argentino. Por un lado, uno sabe que no hay que hacer las películas pensando en cómo gustarle al público, pero por otro lado, hay muchas películas que uno desearía que las viera mucha más gente.

Yo estoy convencido de que no va a existir un nuevo cine argentino hasta que no exista un nuevo público. Y lo que hace falta es una nueva política con respecto a eso. Porque no depende solamente de los directores. Es responsabilidad del Estado generar las condiciones para acompañar todo esto nuevo que está pasando. Con las películas solas no pasa nada. Y las políticas que hacen falta tienen necesariamente que ser proteccionistas. Es ridículo que estas películas estén expuestas a las mismas condiciones de mercado que *El*

Hombre Araña. Es obvio que un exhibidor, si tiene que elegir entre una película argentina independiente y un tanque que le va a llenar las salas, va a elegir siempre el tanque. Y es razonable que sea así, porque ese es su negocio. Mientras no haya un esquema de protección, esto va a seguir así. Por algo existía la cuota de pantalla, por algo existía la media de continuidad. Ahora, muchas películas, sin ser grandes éxitos, podrían mantenerse más tiempo si se respetaran esas medias. Porque no todas las películas tienen que ser grandes éxitos de taquilla, pero todas tienen un público, que aunque sea mucho menor que el de una muy taquillera, siempre puede ser una buena cantidad. El problema grave es cuando no se da la oportunidad para que ese público llegue a ver la película.

En el último número de *El Amante*, Mariano Llinás hace una descripción muy precisa del nuevo cine argentino, pero termina menos-

preciando al movimiento diciendo que no ha dado obras maestras ni ha revolucionado el lenguaje del cine. ¿Qué pensás?

Es muy difícil descubrir una obra maestra siendo parte del mismo medio. Además, creo que no es la función de un cineasta intentar hacer una obra maestra, porque esa ambición excede la voluntad de un director. Su trabajo debe ser hacer las películas que necesita hacer, porque al fin y al cabo se trata de eso, de tipos que necesitan contar una historia y que le encuentran la forma de película. Si no hay obras maestras, realmente no me preocupa. Lo que sí me preocupa es que todos podamos seguir haciendo películas y que estas películas tengan un movimiento, que se provoquen, que haya un diálogo interno entre ellas. Todo eso ayuda a darle una entidad a esto del nuevo cine argentino. Porque creo que las películas están buenas, que tienen méritos verdaderos para haber logrado el prestigio que consiguieron. ▣



BATALLA REAL

Battle Royale

JAPON

2000, 113'

DIRECCION Kinji Fukasaku
PRODUCCION Akio Kamatani, Tetsu Kayama, Masumi Okada, Masao Sato
GUION Kenta Fukasaku
FOTOGRAFIA Katsumi Yanagishima
MUSICA Masamichi Amano
MONTAJE Hirohide Abe
DIRECCION ARTISTICA Kyoko Heya
INTERPRETES Tatsuya Fujiwara, Aki Maeda, Taro Yamamoto, Masanobu Ando, Kou Shibasaki, Chiaki Kuriyama, Takako Baba, Shirou Gou, Satomi Hanamura, Takeshi Kitano.

Teen Killer

a favor DIEGO BRODERSEN



Y entonces reconocieron la presencia de la Muerte Roja. Había venido como un ladrón en la noche. Y uno por uno cayeron los convidados en las salas de orgía manchadas de sangre, y cada uno murió en la desesperada actitud de su caída. Y la vida del reloj de ébano se apagó con la del último de aquellos alegres seres. Y las llamas de los trípodes espiraron. Y las tinieblas, y la corrupción, y la Muerte Roja lo dominaron todo.

Edgar Allan Poe, *La máscara de la Muerte Roja*

Puede sonar algo tremebundo, pero *Batalla real* se estrena en Argentina —luego de un extenso período de reposo en los depósitos de la distribuidora local— en momentos en los cuales el futuro de nuestra cartelera tiende al grado cero del eclecticismo bien entendido que supimos conseguir. En ese contexto, y más allá de atendibles opiniones y gustos personales, una frase como “contribuye bastante la dificultad de establecer diferencias entre los integrantes del juego: todos orientales, todos jóvenes y, para colmo, todos vestidos con el mismo uniforme”, publicada en el diario *La Nación* el día de su estreno, evidencia una profunda irresponsabilidad para con el oficio de la crítica, además de manifestar un avanzado grado de miopía. Sin ánimos incendiarios, en última instancia estériles, incapaces de generar el menor cambio en los ámbitos de la escritura o la distribución cinematográficas, lo cierto es que el estreno del film de Fukasaku marca el final de una efímera era en la cual el riesgo estético-comercial era, si no moneda corriente, al menos una sana costumbre practicada con cierta regulari-

dad. De aquí en más, veremos muy pocos orientales en pantalla. Alguna gente se alegrará: al fin y al cabo, son todos iguales y difíciles de identificar.

Ahora volvamos unos años atrás. ¿Alguien recuerda las discusiones en torno a *Babe 2: un chanchito en la ciudad*? Era una película destinada a los chicos, pero demasiado oscura para los cánones en vigencia. Se saltaba la cerca, acercándose incluso a terrenos considerados peligrosos. Echaron a un par de ejecutivos de la Universal, saltaron los taponés. Afortunadamente, esto no ocurre en todas partes. La industria japonesa, por ejemplo, maneja otra tabla de valores: sus productos más comerciales pueden a veces contener mensajes desestabilizadores y los códigos genéricos ser manipulados aun a riesgo de no satisfacer las expectativas de esa entelequia conocida como “espectador medio”.

Entonces es cierto: *Batalla real* puede resultar, especialmente para los estómagos débiles, un entretenimiento de difícil digestión. Contradicción en los términos si la hay, al menos para mentalidades algo adormecidas. Se la acusó de hiperviolenta, y en su país de origen desató una oleada de indignadas ofensivas por parte de las plumas más susceptibles y el odio de muchos padres preocupados por el “efecto imitación”, lo que irónicamente generó a su vez publicidad gratuita y el posterior reestreno del film en una versión extendida menos sangrienta (aunque no hubo censura: las dos versiones compartían cartel con diferentes calificaciones). Se dijo de ella que era pura y simple explotación disfrazada de crítica hacia la violencia en la sociedad contemporánea. Incluso alguien, sonriendo irónicamente, pronunció por lo bajo: “basura fascista” (volviendo a la cita del comienzo, en su momento se decía de Poe que escribía exclusivamente para almas morbosas). Por todo esto va en camino de convertirse en un verdadero film de culto, a la vez que gana fama de maldito. Lo merece con creces. La idea misma de una cuarentena de adolescentes reventándose mutuamente a tiros, machetazos o con cualquier medio al alcance en una isla diseñada exclusivamente para tal fin escandaliza a más de un espectador; la enorme cantidad de sangre que por momentos parece chorrear desde la pantalla molesta e incomoda a algún otro, pero

es evidente que la comezón más virulenta proviene de la confluencia de dos registros considerados moral y artísticamente inadmisibles. No se le perdona a BR el hecho de ser, al mismo tiempo y por partes iguales, una inteligente sátira y un film de género dirigido a estimular los instintos más básicos. Se escribió bastante, y erróneamente muchas veces, respecto de su afiliación con los reality shows, al punto de *desear* fervorosamente que la historia se transformara en una parodia de ese formato televisivo, algo que hubiera sido muy bien recibido e incluso celebrado. El problema surge cuando y porque la película no condena nada y nunca se toma a sí misma demasiado en serio; apenas (sobre) expone la violencia inherente al retorcido juego que es su eje y fin último, su esencia y único sentido. “No se puede demonizar y disfrutar a la vez de esos demonios”, claman las voces enronquecidas y exaltadas. Aparece así, bajo un nuevo rostro, el viejo discurso de la violencia en el cine como origen de otras violencias reales, la consecuencia transformada en la causa.

Sucede que *Battle Royale* también se salta la cerca. El veterano Kinji Fukasaku, uno de los más exitosos y rentables realizadores nipones de los últimos cuarenta años, cuya filmografía ronda los sesenta títulos de las más variadas categorías y registros, sabe por viejo y no por diablo. Es lógico, entonces, que con un ojo puesto en la carrera comercial de su último hijo fílmico, jamás pierda de vista el flanco más espectacular de todo el asunto. Sin mayores preámbulos y con una placa cuya estadística de desempleo hace estallar de risa por estas comarcas, plantea inmediatamente el conflicto central y utiliza metódicamente la capacidad de shockear al espectador como el eje narrativo de toda la primera mitad de la película. Los dos primeros adolescentes mueren rápi-da y fastuosamente, mientras en un televisor una chica ultrapop explica al contingente, cual viaje de egresados, las reglas del juego que están a punto de jugar.

BR es una comedia. Negrísima. Ahí está el profesor Kitano, alejado del rol de cineasta serio y cerca de la faceta más conocida en su Japón natal: el comediante algo sádico que golpea en la cabeza a los invitados de su programa de tevé. Kitano ríe, pinta un cuadro y la juega de inmortal; odia a los alumnos porque estos le han hecho daño ▶



y encarna la furibunda rebelión adulta de un mundo excesivamente adolescente, una guerra del cerdo invertida. La autoconciencia es clave en cada una de las secuencias en las que aparece, melancólico y solitario, soñado incluso a la orilla de un río por una de las participantes-víctimas, musa inspiradora del arte más descerebrado. En una escena clave y sorprendente, con su tic nervioso a cuestas, aparece bajo un paraguas en una remozada versión del *deus ex machina* clásico, rompiendo las reglas que él mismo debe vigilar y quebrando la lógica para que la lógica no se desvíe de su curso. BR es una comedia de costumbres. Como es además una *teen movie* furiosamente disparatada, el grupo adolescente atrapado en la isla remite a todo el abanico de estereotipos y situaciones corrientes que ese cine ha generado a lo largo de los años: alianzas y traiciones, intentos de salvación y sabotaje, amores nunca confesados y odios inconfesables, envidias, adoraciones, momentos de esperanza seguidos del consiguiente bajón. Una explosión hormonal armada hasta los dientes, sin futuro y con un pasado demasiado breve. La ironía tampoco escasea: en un universo donde la acción más común es el asesinato a sangre fría, el film se hace un lugarcito para reírse un poco de la ola de suicidios adolescentes que azota a Japón desde hace unos años. BR es una comedia de costumbres que refleja al espectador si este se deja y le devuelve una imagen extrema y enajenada, sin límites ni miedo al

absurdo. Es, también, uno de los estrenos más divertidos del año y un film absolutamente inclasificable.

Uno de los momentos más entrañables tiene como protagonista al líder de un grupo de chicos que, virus de por medio, logra momentáneamente desbaratar el sistema informático de los militares que monitorean el normal desenvolvimiento de los acontecimientos. Explicando a sus compañeros el método para construir bombas de fabricación casera, recuerda: "Mi tío fue un activista en los años sesenta. Me enseñó cosas que nunca te enseñarían en la escuela. Todavía está luchando en algún lugar del mundo. ¡Es hora de que empecemos nuestra propia batalla!". La línea resulta sutilmente reveladora. El propio Fukasaku fue un joven de los sesenta y formó parte de la camada de cineastas de la "nueva ola" japonesa que logró alterar sustancialmente el sistema de estudios que imperaba desde la década del 30. Si realizadores como Shohei Imamura, Masahiro Shinoda y, fundamentalmente, Nagisa Oshima fueron la cara visible y pública de la renovación, otros como Fukasaku trabajaban desde las sombras, inyectando subrepticamente en sus ficciones lecturas y subtextos que escapaban al mero hecho genérico. Sus películas de ese entonces, notablemente influenciadas desde lo estético por la Nouvelle Vague pero modeladas en gran medida sobre una estructura de repetición comercial –funda-

mentalmente cine de gánsters contemporáneo–, comenzaron a cabalgar sobre un ácido discurso de crítica social que reflejaba de soslayo la situación de una juventud diferente, hija de la impresionante recuperación económica posterior a la clausura de la Segunda Guerra Mundial. Recién destetados de las férreas tradiciones milenarias que de todas formas seguirían rigiendo gran parte de sus vidas, zarandeados por una nueva estructura de país industrializado, los "jóvenes enojados" del nuevo cine japonés –como sus pares británicos– se revelaban contra sus mayores de todas las maneras imaginables. Para Fukasaku una película de yakuza nunca es *solamente* una película de yakuza.

El hombre cumplió hace unos meses 72 años, y ya no es precisamente joven. Pero en *Battle Royale* los *teens* finalmente triunfan, logran romper el círculo que los contenía, aunque el futuro se adivine ciertamente incierto. El final es abierto y ambiguo y, como el resto de la película, resulta un cóctel de ideas atrevidas y diálogos absurdamente banales, completamente adolescentes. "Adolescente viene de adolecer", decía una profesora que me tocó en gracia hace ya unos cuantos años. Estaba equivocada. El diccionario dice que el término "adolescencia" deriva del latín "adolescere", que significa crecimiento, cambio, maduración. La diferencia no es mínima, como lo atestigua la última película de un verdadero viejo-joven. ■

Cuando decidíamos salir a defender *Batalla real* con los tapones de punta, se empezaron a escuchar en la revista algunas voces en contra. Uno de los detractores asume la tarea de resistir ante el estreno de una variante del cine de Lejano Oriente que a una violencia mayor que la de un film de Kitano le suma una propuesta masiva.

Confesiones de una mascarita

en contra EDUARDO ROJAS

Los adolescentes son iguales en cualquier lugar del mundo: alocados, promiscuos, divertidos, como los que durante años vimos en los inolvidables *Domingos para la juventud*. Pero también manipuladores, y hasta siniestros, víctimas o victimarios como en tanto film de asesino serial de jóvenes. *Batalla real* es una estudiantina que exhibe todos esos caracteres, mezclados, sumados y manipulados –como corresponde a todo film que esconde la moralina detrás del petardismo visual– por un demiurgo adulto, señor de la vida y de la muerte, aun de la propia: el profesor Kitano, padre del aula, Takeshi inmortal. El viaje de egresados es en cualquier latitud un breve y último período de desenfreno adolescente pautado por astutos empresarios adultos, un módico remedo burgués del viaje iniciático del héroe mitológico. *Batalla real* es una versión de ese viaje, contada desde el exceso y la parodia, pero nunca como recursos resultantes de una elección estética que los validen, sino como el subproducto de un desequilibrio hormonal, un inevitable accidente biológico brotado de acné y celebrado con masturbaciones grupales. Que el responsable de esta orfandía primaveral, desbordante de sangre y truculencia, sea un septuagenario es, a falta de otros datos biográficos, la consecuencia de un mero accidente del almanaque. En efecto, estos jóvenes, encerrados contra su voluntad en una isla, obligados al autoexterminio como forma de supervivencia, sometidos al sadismo de un adulto, el profesor Kitano, que se sustenta en una equívoca protoideología que mezcla el



darwinismo con alguna apresurada lectura nietzscheana, repiten con sus conductas –y lo que es peor, con la estética del film–, una vez liberados a sus propias fuerzas, las modalidades del mundo adulto que confusamente la película parece querer cuestionar. Entonces las muertes se suceden, cada una más cruel y gratuita que la otra, producto de un ingenio aplicado a sorprender con el golpe bajo; la lógica de la muerte como efecto especial que gobierna a los *Jasones*, *Martes 13* y sus secuelas, el desprecio de la vida y de la muerte en su eterna majestad, la subestimación de la adolescencia como etapa de aprendizaje, la exaltación torpe e interesada de las pulsiones más primarias que buscan acomodarse en esos cuerpos en tránsito. Una manipulación, en suma, la de unos adultos inescrupulosos que tratan de vender baratijas como si fueran oro y terminan comprándolas ellos mismos, presuntos cínicos condenados a onanismo perpetuo. Claro que un momento, una escena –aun surgidos de la inspiración oblicua de un actor



y no de la puesta en escena del director– pueden iluminar aunque sea parcialmente cualquier historia; y por ahí anda Kitano Takeshi –el maestro, no el profesor– haciéndose la película, la propia, no la del vejete Fukasaku, midiendo con respeto a la muerte, su compadre –magnífica escena con su sello, resucitando para liquidar sus últimos equívocos con la vida, volviendo a morir, más allá del mal y del mal–, evocando la sombra terrible de Mishima, a la que convoca inútilmente el director durante todo el film. Parece que Fukasaku hubiera querido revivir metafóricamente el martirologio ridículo de aquel, su cuerpo lacerado como un mensaje último a una sociedad más frívola a medida que crecía en prosperidad. Pero lo hace desde el lugar equivocado: desde la trivialidad que el escritor quiso combatir, quitándole sacralidad a la muerte y a la vida, rindiendo sus escasas armas ante el talento desatado de Kitano, el único que desde la sonrisa quebrada de su rostro es capaz de jugar el resto a una sola carta. ■



APUNTES SOBRE **BATALLA REAL** Y SU ESTRENO

Cuánto tiempo más llevará

Esta nota pretende poner en contexto el estreno de *Batalla real* en nuestro país. En el trayecto, se pelea con palabras que salieron impresas hace poco en un viejo diario y, de paso, se constituye en otra nota a favor de la película.

por **JAVIER PORTA FOUZ**

I. NO EXISTES. El jueves 22 de agosto se estrenaron cinco películas. Una sola de ellas logró figurar entre las diez más vistas de ese "fin de semana" (se considera de jueves a domingo). Fue la superproducción francesa *Pacto de lobos*, que tuvo una fuerte campaña publicitaria, y alcanzó 29.075 espectadores en 24 salas (promedio: 1.211 espectadores por copia). En orden decreciente de promedio por copia, siguió mucho más abajo *Corazón de fuego*, más de 8.000 espectadores repartidos en 23 salas (promedio, 348). Luego *Crossroads – Amigas para siempre*, 20 copias para aproximadamente 6.500 entradas vendidas (325). Después apareció *Sábado*, que con 1.878 espectadores y 6 copias (313) no le anduvo lejos en el promedio a la película de Britney Spears. Cerró el cuadro *Batalla real*, un estruendoso fracaso de taquilla: con 29 copias (la mayor cantidad de todos los estrenos de la semana), llevó solamente 4.388 espectadores, lo que da un promedio de 151.

II. LA FORMULA DEL EXITO. Como los lectores podrán apreciar en el despliegue de páginas que le dedicamos, *Batalla real* es para la mayoría de *El Amante* una película importante (y formó parte de nuestro ciclo de preestrenos del incendiado diciembre del año pasado). La distribuidora del film eligió lanzarla de manera atropellada y a los apurones. Las privadas con fecha definitiva de estreno fueron el martes 20 y la película se lanzó –nunca mejor usado el término– el jueves 22. Además, el estreno se había anunciado y atrasado un par de veces. Es cierto que el momento del país no es el mejor para estrenar esta película (y quizá casi ninguna otra), pero eso no borra los groseros errores en el momento de co-

mercializarla. En primer lugar, la elevadísima cantidad de copias, que si bien permite que más gente pueda ver una película, también puede hacer que un público que es "fíjese" se reparta en más salas y haga que el film desaparezca de cartel rápidamente debido a su bajo promedio de entradas vendidas por cada cine. Se sabe que las copias de *Batalla real* estaban hechas en el "1 a 1", por lo que el disparate suena menor. Pero eso no alcanza para justificar el lanzamiento. Si hubiera habido preestrenos para targets específicos (el ámbito de la educación habría sido ideal)... si se hubiera hecho noticia su calificación "Sólo apta para mayores de 18 años" y la eliminación del posible público de colegios secundarios (un target ideal)... si al menos se hubiera intentado generar polémica...

III. QUE VIDA CRUEL. Yo tenía grandes, enormes expectativas puestas en el estreno de *Batalla real*, dado que era la primera película "no autoral" (es decir, no Kitano, no Yimou, no Imamura) proveniente de Extremo Oriente que se estrenaba en Argentina, y porque podía ser el puntapié inicial para más estrenos de ese estilo. Esto lo pensaba yo por diciembre. Con el correr del contexto, mis esperanzas fueron bajando, pero el grosero fracaso fue mucho peor que mi peor pesadilla. La variedad cinematográfica argentina se perdió una gran oportunidad, y los espectadores también. *Batalla real* no significará ningún puntapié inicial, más bien fue una patada en la cabeza. A despertar, que no se puede cuidar una película. La distribuidora le dio la espalda (esta revista ni siquiera pudo prever el estreno y cubrirla antes de su lanzamiento), el público también, y buena parte de la crítica.



IV. UNO, DOS, ULTRAVIOLENTO. Un texto de los presentados como crítica de cine de *Batalla real* fue particularmente irritante por su combinación de superficialidad analítica con otras groserías. Es el mencionado por mi compañero Diego Brodersen en el artículo que abre estas páginas. El texto en cuestión lo escribió Fernando López en el diario *La Nación*. Brodersen ya citó el fragmento más ignominioso. Pero citémoslo otra vez: "contribuye bastante la dificultad de establecer diferencias entre los integrantes del juego: todos orientales, todos jóvenes y, para colmo, todos vestidos con el mismo uniforme". Lo de "todos vestidos con el mismo uniforme" es, lisa y llanamente, una mentira. Lo de "todos orientales" es directamente increíble. Sí, son todos orientales... ¿¿Y?? Que el ojo de López no esté entrenado para distinguir gente que no pertenece a su hemisferio es un problema de él. Y decir eso de "todos orientales" es de una violencia cultural —quiero creer que involuntaria— tan pero tan grande que provoca repulsión (y provocaría mucha más si no estuviéramos ya acostumbrados a leer otras barbaridades de algunos otros críticos jueves a jueves). Y todo esto en una crítica que se queja todo el tiempo de la violencia del film e incluso hace una referencia socarrona a la violencia del cine japonés de los últimos años. Y, cuándo no, hay una referencia a los videogames sin mayor análisis. La calificación de "Regular" obtenida por *Batalla real* en *La Nación* seguramente hizo que fuera a verla un poco menos de público, pero es obvio que la película iba a fracasar de cualquier manera, excepto tal vez por una aclamación crítica unánime. Cosa que no ocurrió ni de lejos.

V. IMAGENES PAGANAS. *Batalla real* es para muchos de los integrantes de esta revista una gran película, un gran exponente de un cine industrial que combina una originalidad y un juego con los límites que nos interesan sobremedida. Y para algunos se plantea, además, como una alternativa a un cine de "entretenimiento" (digo, para que entiendan los que hacen ese tipo de distinciones y dicen también "cine de arte") de Hollywood que en su vertiente grandota a mí, en particular, me tiene cansado. Pero más allá de estos detalles sobre una frustración que no termino de digerir, el fracaso de *Batalla real* dejó a mucha gente sin ver un tipo de imágenes crucial para entender de qué va el cine actual más allá de la dieta de Hollywood y algunos exitosos estrenos europeos avinagrados (las espantosas *8 mujeres* y *El último día*). Las imágenes y los sonidos de *Batalla real*, de extrema crudeza y de un lirismo tan brutal como alucinado, que agreden en emociones arremolinadas, son demasiado punk para algunos espíritus. Son guitarras punk, guitarras que se escalonan pero nunca al cielo, sino que se encaminan de manera heroica a infiernos encantadores y embriagadores.

VI. LOS VIEJOS VINAGRES. Discutir sobre las "intenciones" de los realizadores de *Batalla real* es un poco bizantino. Pero perder de vista su salvaje crítica social es no ver la paja en ningún ojo. Claro que son los adultos los que reciben el mayor maltrato en el punto de vista del film. Son ellos los que obligan a los adolescentes a matarse (y no los videogames o las películas como *Batalla real*), son ellos los que imponen las reglas de juego, y son ellos los claramente ridiculizados por la película. Cada vez que Kitano

(el nombre del personaje, ya que Kitano, por más que la juegue de ícono, no se interpreta a sí mismo) está por decir las novedades —los muertos, las zonas peligrosas—, lo antecede un fragmento trillado de música de la llamada clásica o de alguna ópera. La "cultura" y su definición importante por parte de los adultos —o peor, de los adultos que se ven a sí mismos como maduros— es la antesala del discurso represivo, insertado en la idea de la supervivencia del más fuerte planteada justamente —injustamente— por los adultos alrededor del mundo.

VII. EL MOMENTO EN QUE ESTAS

(PRESENTE). En cuanto a los adolescentes, no hay distancia cínica ni irónica ni satírica ni sarcástica sobre ellos. Los chicos y las chicas sufren de verdad; claro que para entender sus maneras, siempre hiperbólicas y *larger than life*, hay que conocerlos. No hay parodia en el tratamiento de sus sentimientos por parte de la película. *Batalla real* muestra dos mundos claramente opuestos: el de los adultos es un mundo pretencioso, hipócrita y asesino. El de los adolescentes podrá llegar a ser brutal en sus emociones a flor de piel y extremas, pero la hipocresía no es su fuerte. "Tirá las palabras finas que no sirven más, guardá las sabias, son las de verdad", decían Los Abuelos de la Nada, aunque tal vez este sea un tiempo de nietos e hijos de la nada (o de muy poco).

VIII. SI TUVIERAMOS ALAS. En su ineludible *Perseverancia*, el crítico francés Serge Daney afirmaba que para él su vida de crítico había significado ser "como un barquero", que con su voz comenzó "a pasar pequeños mensajes, orales y escritos, para llevar noticias de una orilla a la otra sin pertenecer a ninguna". Con las orillas, Daney se refiere, de un lado, a "la gente normal que consume películas por pura diversión" y, del otro, a los creadores, los artistas. Ante el abandono y el vacío que se le hizo a *Batalla real*, la tarea de los defensores de esa película y de los que creímos que podía ser una novedad interesante es intentar que no sea la última de las películas orientales novedosas y "de entretenimiento" que podamos ver (aunque para la suerte del film en las salas ya sea tarde, debemos lograr que en video se le dé importancia, al menos para que haya otra oportunidad de que más gente conozca este cine y pida repetir). Este arte no puede quedar reducido a los festivales y a los videos y DVD malabareados. *Suicide Club*, *The Foul King* y *The Happiness of the Katakuris*, por poner sólo tres ejemplos, deben estrenarse. La propuesta es casi utópica de tan ingenua, pero debemos seguir a Daney y pasar los mensajes. Ya no tenemos tiempo de transportarlos por el agua, más bien debemos agitarlos en el aire. Claro, si tuviéramos alas... **A**

SABES NADAR?

ARGENTINA

1997

DIRECCION Diego Kaplan
PRODUCCION Claudia Ferrero y Gustavo Viau
GUION Constanza Novick
FOTOGRAFIA Ramiro Aisenson
MUSICA Andrés Calamaro, Daniel Melero y Gillespie
MONTAJE Diego Kaplan y Javier Puebla
DIRECCION ARTISTICA Alejandra Tomas
INTERPRETES Leticia Brédice, Juan Cruz Bordeu, Antonio Birabent, Iván González, Patricia Etchegoyen, Mariana Briski, Rita Cortese, Damián Dreizik, Sergio Boris, Gabriel Lobjanico, Rolo Puente, Aldana Miró, Graciela Borges

La importancia de saber nadar

por HUGO SALAS y SILVIA SCHWARZBÖCK

Nadar implica dos momentos: mantenerse a flote y avanzar. La acción de flotar supone la posibilidad de alcanzar un determinado equilibrio en un medio que no es el acostumbrado, equilibrio que –ironías de la vida– debe permitir sucesivos desequilibrios para que se produzca el avance. Nadar supone una constante violencia contra los objetivos que se propone (equilibrarse y avanzar) en pos de un objetivo mayor (el nadar en sí mismo). Saber nadar es, paradójicamente, olvidar que se sabe. Así, difícilmente una película que se llame *Sabés nadar?* pueda versar sobre alguna otra cosa con más énfasis que acerca de la cultura; y a no dudarlo: la fórmula interpelativa supone la redefinición de un modelo.

Para la crítica, *Sabés nadar?* es contemporánea de *Silvia Prieto* y de *Mundo grúa*. Las tres se exhibieron en el primer Festival de Buenos Aires y forman parte de lo que se llamó “nuevo cine argentino” (como la Generación del 60). El retraso con que se estrena el film de Kaplan (realizado en 1997), si bien beneficia su lectura, lo pone en una perspectiva paradójica: las películas argentinas de los últimos cinco años se han vuelto sus antecesoras, y el efecto que ese paso del tiempo tiene sobre la obra es el de una acentuación de su diferencia respecto del que ahora es su pasado. La cámara en mano, el fuera de foco, los saltos de eje, la fotografía con grano, la desprolijidad en general, han dejado de tener rango estético: son meras marcas de la época de producción sin que representen por



sí mismas el espíritu de la época. Defenderlas como parte de un credo estético contribuye a interpretaciones tan irrelevantes como las que se basan en la idea de que la factura técnica impecable de *El hijo de la novia* se debe a algo más que a un criterio industrial.

Si *Sabés nadar?* sobrevive a la fecha que delata su hechura es porque esa desprolijidad no era una declaración de principios, sino antes bien una serie de principios (por así llamarlos, agrestianos) contra y a partir de los cuales la película se erigía como declaración, mediante otros materiales y procedimientos por entonces inusuales, inusualidad acentuada por el paso del tiempo. Por decirlo rápidamente, *Sabés nadar?* se enfrenta a Agresti en el punto en que retoma su proyecto de “liberación” del cine nacional de dos o tres prejuicios fuertemente arraigados, señalándole los puntos en que su cine aún caía en parte de esos mismos prejuicios característicos de la producción nacional de los ochenta entendida como colectivo (como colecti-

vo demonizado, además: el “cine de la vuelta a la democracia” como un cine culposo y conciliador). Así, la nueva generación se apropia del proyecto de Agresti dejándolo en el lugar de la transición entre uno y otro momento histórico, como fenómeno aislado y, a la vez que adelantado, irremediamente atrasado. Uno de los escenarios del conflicto es la concepción del intelectual argentino, y a partir de ella un replanteamiento de las funciones del cineasta y del cine. Al intelectual romántico, afectado, ligado siempre a la alta cultura (o, al menos, a su noción de alta cultura, como Subiela) y casi siempre ligeramente inclinado a una izquierda librecaca y cafetinera de los ochenta (satirizado a esta altura incluso por *Gasoleros*), se opone ahora una concepción antirromántica, “espontánea”, de fluido contacto con la cultura popular y que admite dos variantes políticas: o un escepticismo generalizado que replantea lo privado como escena por excelencia de lo político o la preocupación por “lo social” desde una postura “apolítica” (que explicaría por qué el realismo social argentino no se volcó a la calle con el cacerolazo, y por qué el cacerolazo exigió la aparición de una nueva generación de cineastas –en video– mientras el nuevo cine argentino explicaba desde los suplementos de espectáculos cómo “a pesar de la crisis” lograba terminar sus películas sobre “lo social”).

Lo primero que salta a la vista de *Sabés nadar?* es la popularidad del elenco, que hoy es incluso mucho mayor que en su época. La



popularidad, aplicada a la representación de sujetos sin importancia, fortalece doblemente la idea de que la vida imita a la televisión. Facundo (Juan Cruz Bordeu) no es una parodia de un concheto imbécil que se cree sensible, sino una interpretación –en el sentido de una puesta en escena– del modo en que la gente común se piensa a sí misma en función de sus elecciones. Facundo cree que un director de cine –lo que él quiere ser– es alguien que se presenta públicamente como una persona sensible. Sólo que su idea de la sensibilidad es profundamente banal, en concordancia con la banalidad del modelo de intelectual al que se critica y con el que Agresti aún comulga. Ser conflictuado, creativo, enamorado, cambiante, frágil, espontáneo, profundo, son modos de una subjetividad imaginaria (la del artista) de la que Facundo no representa ni una impostación ni una farsa, sino su variante estereotipada y aprendida en un registro popular. Al igual que Facundo, ninguno de los demás personajes es paródico. Todos representan sin afecciones el modo inauténtico en que se vive la autenticidad. Todos eligen lo que son, pero ninguna elección de las que hacen es relevante para el contexto (Mar del Plata en invierno es el marco ideal para esa intrascendencia). Sólo por la intrascendencia de sus acciones los personajes resultan ridículos o patéticos. Este es el punto en el cual *Sabés nadar?* se diferencia de *Silvia Prieto*, la película a la que más se parece. Kaplan hace una operación que en el universo de Rejtman sería im-

posible: confrontar la creencia de cada uno de los personajes con sus condiciones materiales. Facundo no puede resultar sino ridículo, porque lo que quiere ser sólo sería relevante si él fuera inteligente. Basta escuchar las ideas que registra en su grabador o la sinopsis de su película para darse cuenta de que lo mejor que le podría pasar es que estuviera mintiendo para impresionar. Igual que el personaje de Leticia Brédice: no es ingenua por ser virgen ni es virgen por ser ingenua; simplemente cree que la felicidad es casarse con un campeón de surf e irse de luna de miel a Camboriú. Cuando Facundo le propone actuar en su película, se interesa sólo porque eso le permitirá dejar de trabajar como camarera y ahorrar para casarse. Su creencia sobre el matrimonio es falsa no porque sea anticuada, sino porque es ciega a la evidencia de que un novio como el que tiene no puede hacerla feliz ni en los propios términos de esa creencia. Igual que ellos, todos los personajes son ciegos al conflicto entre su imaginario de sí mismos y el escenario en que deben desarrollarlo, pero creen que sólo están mintiendo para los demás.

La confrontación entre lo exterior y la creencia –dentro de la óptica restringida de los personajes– hace de *Sabés nadar?* un film crítico y renuente a toda posible conciliación, sobre todo en un contexto donde el cine argentino puede parecer inconformista pero nunca deja de ser amable. Ese conflicto entre objetividad y creencia no se le revela a ningún personaje, es un trabajo que el espectador tiene que ha-

cer por su cuenta. Tanta distancia es la que permite el humor y, al mismo tiempo, la que revela por qué esos personajes no pueden distanciarse de sí mismos, no pueden ser lúcidos. El problema no es la ideología que los compensa por ser lo que son, sino el modo en que los discursos que alimentan sus creencias los hacen parecer auténticos. Ahí es donde la televisión juega un papel de redentora de almas. Desde la mirada con que se miran a sí mismos, ellos son caracteres nobles e individuos trágicos. La televisión le robó al cine la capacidad de hacer felices o desgraciados a seres que tienen la densidad de un pedazo de cartón. La diferencia entre una persona común y otra extraordinaria no existe en términos de la TV actual. El discurso televisivo se ha sincerado tanto respecto de los supuestos que maneja que invita a los espectadores a dejar de serlo y a probar suerte con las que cada uno cree que son sus aptitudes dormidas. En este contexto, el film de Kaplan retrata un nuevo tipo de subjetividad, la de aquellos que todavía pueden elegir su suerte pero que por poder elegirla a espaldas del mundo están condenados a pagar el precio de la intrascendencia, y revela del modo más crudo un detalle al que la crítica fue tan ciega como estos personajes: que la representación de la realidad que propuso el nuevo cine argentino era la representación de una realidad interpretada por y desde la televisión, ya fuera en su variante *Verdad consecuencia*, publicitaria o, parapetándose en la “real realidad”, la de *Telefé noticias*. ■

ENTREVISTA A DIEGO KAPLAN

¿Niceto o cine?

Allí donde pisó dejó huellas, y podría decirse que lo hizo a pesar de él mismo y de su manía de escabullirse. Hizo muy buenas cosas en la tele, realizó una exquisita serie de videoclips, una gran película y ahora es un director top de la publicidad nacional. Conozcan a Diego Kaplan, un tipo capaz de hacer todo esto sin modificar nunca su cara de recién levantado.

por MARCELO PANOZZO

—El otro día estaba en un bar —cuenta Kaplan— y se me acerca a hablar Baby Eche copar...

—La bestia que vos creaste.

—El mismo.

Kaplan dirigió a esta persona, como actor, en *Drácula*, aquella miniserie con Carlos Andrés Calvo que daba el viejo Canal 9, y ahora cuenta también que mantuvo un breve intercambio de palabras con él sobre *Contra fuego*, el programa en el que Eche copar juega a ser *Baby el Sucio* y en el que, la verdad, todo da un poco de miedo y asco. Kaplan no dice de qué habló con Baby pero sí dice que tiene una copia VHS de *Human Nature*, ¿la querés ver?, es la película del genial Michel Gondry con guión del mismo Kaufman de *¿Quieres ser John Malkovich?*, y dice que la compró los otros días en Francia, porque fue al Festival de Cannes de publicidad, ya que ahí lo iban a nombrar uno de los 20 directores del futuro (le da un poco de vergüenza decirlo, se le nota) y, además, en el certamen ganó dos premios máximos, también conocidos como Oros. Le pregunto cuántos cortos publicitarios dirigió y cuándo se decidió a meterse en este negocio, y responde sin repetir y sin soplar que hizo unos 40 cortos en un año y medio, pero que por sobre todas las cosas le da pena no haber hecho la película 41, que iba a ser para una marca de coches e iba a estar protagonizada por Spike Jonze, el mismo Jonze de *¿Quieres ser John Malkovich?*, que ya había arreglado para venir pero que al final no vino porque se pinchó lo del aviso. Acto seguido, me muestra su oficina y dice que acá no tiene computadora porque prácticamente no la sabe usar (salvo para lo 100% imprescindible), pero que sí se hizo instalar un sofá cama para dormir la siesta cuando se le dé la gana, lo que quizá venga a explicar su constante cara de recién me levanté. Kaplan relata de un modo muy gracioso la mañana de hoy, la que pasó en la embajada

de Estados Unidos tramitando la bendita visa, ubicado en la cola justo atrás de Moria Casán y el novio. ¿A qué vas a EE.UU.?, le pregunto. A filmar un comercial con Benicio del Toro, responde. Ah, bueno. Después me pregunta si lo vi últimamente a Andrés Calamaro. Le digo que no, ¿por? Porque le contaron algo y quiere saber si es cierto, dice. Después pongo play + rec para registrar lo que parecía ser una entrevista, condición que no alcanzó para detener el zapping constante en el que toda charla con Kaplan debe convertirse. Hablamos de sus incursiones en la tevé, con el atrevidísimo y vital *¿Son o se hacen?* y con el fallido *Drácula*. En ese punto habló de la culpa que todavía hoy le da cruzárselo a Carlos Calvo, que tuvo ese achaque bravo de salud por aquella época. Conversando pasamos por los muy buenos videoclips que hizo para Los Visitantes, Calamaro, 2 Minutos, Daniel Melero y más, y así llegamos a la publicidad y a los premios en Cannes (uno de ellos ganado por el corto de Telecom en el que un nene que viaja en coche y que no quiere tener un hermanito vuelca una cajita feliz en el bolsillo del respaldo del asiento de su mamá). Hablamos largo de *Sabés nadar?*, su largo debut, que fue filmado hace largo rato (unos cinco años), compitió en el Festival de Buenos Aires hace cuatro años y se estreña recién ahora (la fecha iba a ser fines de septiembre, y ahora pasó al 3 de octubre, aunque con esta película nunca se sabe). Por razones que aún hoy se me escapan pero que pueden tener que ver con la fatiga de los materiales y/o con el desorden de la conversación, mi muy maltrecho y marcadamente indócil grabador "periodístico" Sony decidió no registrar una palabra de lo hablado con Kaplan en aquella tarde de lluvia y viento, por lo que fue necesario reconstruir una suerte de reportaje por medio del e-mail, con el resultado que puede leerse a continuación.

¿Por qué se demoró tanto el estreno de la película?

Al no poder estrenar *Sabés nadar?* cuando se terminó de filmar (por cuestiones sindicales), la película se fue volviendo un estreno quisquilloso, que requería muchas más seguridades que en el momento inicial.

Tampoco sé si hoy es el momento más seguro, pero es el momento más posible.

Sabés nadar? es, creo, una película particularmente importante, que inauguró una serie de cosas para el entonces casi inexistente Nuevo Cine Argentino. ¿Cuál es tu relación, hoy, con la película?

Es verdad, la película se filmó antes incluso que *Pizza, birra, faso*. Pero bueno, las cosas se dieron así. Yo sigo viéndola como una primera novia: sin importar lo que venga después, la intensidad emocional de ese momento difícilmente se repita.

¿Te imaginás qué podría haber pasado de haberse estrenado a tiempo? ¿Creés que tu carrera se hubiese disparado hacia otro lado? ¿Y si "a tiempo" fuese ahora?

Si se hubiese estrenado a tiempo, no sería la película que es. Me gusta la posición en la que me encuentro hoy con respecto a mi carrera como para detenerme a pensar en qué podría haber pasado. De todos modos "ahora" siempre es a tiempo. Es más a tiempo que mañana o que nunca.

¿Qué te llevó a hacer esta película? ¿Qué co-

sas querías contar o qué cosas no querías dejar de registrar?

Fue más mi amor por las personas involucradas en el proyecto que mi enorme amor por el cine. Estábamos todos los que teníamos que estar en ese momento. Pensé en una fiesta con todos tus amigos. Pero en lugar de jugar a la botellita, filmamos una película. En lugar de estar en Niceto tomando algo y hablando, hicimos una película.

¿Creés que algo de ese grupo de gente se perdió en el camino? ¿Ves que algunas de las personas del elenco prometían ahí cosas con las que después no cumplieron?

No, no tengo esa idea. Creo que en aquel momento se produjo una situación de gran intensidad y que después cada uno de ellos siguió su camino e hizo las cosas que debía hacer lo mejor que pudo. Yo los quiero a todos, y creo que es genial que Juan Cruz Bordeu haya estado en *La Ciénaga*, que Iván González trabaje de mozo en España o que Aldana Miró ya no sea una nena y tampoco haya seguido en la actuación. Los veo mejor que nunca.

Todos hacen lo que quieren con muchos menos conflictos.

¿Cómo recordás tu paso por la televisión?

Fue como un curso intensivo que los de Canal 9 me pagaron a mí. La tele me enseñó muchísimo, además de pagarme mi departamento. Pasaba diez horas por día

conviviendo con actores y con técnicos que generalmente no disfrutaban de su trabajo. Sin tiempo, sin plata y teniendo que decidir todo *ya mismo*. Creo que de ahí adentro sólo podés salir mejor o peor. Y todavía no sé cuál es mi caso.

¿*Son o se hacen?* también fue un programa, de alguna manera, adelantado en el tiempo, sólo que, a diferencia de lo que sucedió con el cine, todavía no apareció una camada de directores/guionistas que se haya animado a tanto. ¿Cómo fue hacerlo?

Fue una de mis mejores experiencias.

Con todas las contras que te mencioné antes, me quedó claro que si estamos todos en la misma frecuencia, en la adecuada (situación a la que costó llegar), todo funciona mucho mejor. Acordate que en esa época el canal cambiaba la palomita por el corazón: todavía no puedo creer que haya salido todo bien.

¿Cómo recordás la experiencia de la serie *Drácula* en general y tu relación con Carlos Calvo en particular?

Drácula también debería haber llevado signos de interrogación, ¿no? Hice ese programa solamente para conocerlo a Calvo. Me pareció entretenido después de hacer *¿Son o se hacen?*

¿Cuánto hace que empezaste a trabajar como director de publicidad y por qué?

Hace un año y medio, más o menos, y lo hice porque necesitaba trabajar. Podría decirte que quería conocer otro medio de expresión, que quería contar historias en 30 segundos, pero la verdad es que necesitaba trabajo.

¿Qué errores y qué aciertos cosechaste en tu paso por el cine, la tv y la publicidad y cuáles son los que ahora te sirven para encarar de otra manera un proyecto de cine?

En realidad lo más importante es rodearte de gente que te siga en tu visión y que aporte elementos con los que no contabas o con los que no sabías que contabas. En el cine tenés que convencer a todos, puertas adentro y puertas afuera. Lo mismo en la publicidad, lo mismo en televisión, lo mismo en teatro (supongo). Eso es dirigir.

Hiciste una película como *Sabés nadar?* y un programa de tv como *¿Son o se hacen?* Ambos tienen signos de interrogación en sus títulos. ¿Sabés por qué?

Probablemente porque tengo más preguntas que respuestas. ▀



Kaplan en *La Feliz* con sus lindas chicas tristes

CODIGOS DE GUERRA

Windtalkers

ESTADOS UNIDOS

2002, 132'

DIRECCION John Woo
PRODUCCION Terence Chang, Tracie Graham-Rice, Alison R. Rosenzweig, John Woo
GUION John Rice, Joe Batteer
FOTOGRAFIA Jeffrey L. Kimball
MUSICA James Horner
MONTAJE Jeff Gullo, Steven Kemper, Tom Rolf
DIRECCION ARTISTICA Holger Gross
INTERPRETES Nicolas Cage, Adam Beach, Peter Stormare, Noah Emmerich, Mark Ruffalo, Brian Van Holt, Martin Henderson, Roger Willie, Frances O'Connor, Christian Slater.

Suenen guitarras al viento

Esta película de John Woo despertó menos entusiasmo que las anteriores. Pero como Woo es querido incluso por varios de los poco entusiasmados, logramos salir con el viento a favor y esta crítica la escribe el más entusiasta. **por JAVIER PORTA FOUZ**

El viento de la nueva película de John Woo sopla donde John Woo quiere. Eso es lo que diferencia a este cineasta, excelso controlador, de casi todo el resto de los realizadores contemporáneos (y lo que lo equipara con algunos pasajes de James Cameron). No todos los directores saben generar vientos. Y a algunos, cuando logran levantar alguna ventolina, muchas veces se les vuelan los planos y la película, y quedan girando en falso (*Armageddon*, *Pearl Harbor*, cualquier *Batman* no propiedad de Burton). Más allá de su pulsión narrativa incontenible dentro de un espectáculo admirable, Woo no rebusca demasiadas cosas en la tradición clásica americana. Si bien se pueden encontrar rastros guerreros de Sam Fuller y Raoul Walsh en *Códigos de guerra*, Woo se encuadra más –encuadre en movimiento– en su irrenunciable modernidad oriental y popular, en los lazos irrenunciables de los seres de Jean-Pierre Melville –vuelve aquí la Lealtad– y en la estilización de Sam Peckinpah. En ciertos aspectos, tal vez *La pandilla salvaje* era un Woo a futuro, con una enorme diferencia: en Woo la velocidad es primordial. Si bien puede lograr planos individuales como estelas de un cometa (río + sangre + cadáver + tiros, cuando su foco cae sobre las acciones particulares al principio de *Códigos de guerra*), el oficio de Woo consiste en trazar líneas ascendentes, descendentes y arremolinadas en la sucesión de los planos. Su movimiento se da en cada plano pero se realiza en toda su plenitud en el montaje.



Un plano de Woo tiene movimiento, pero dos planos no equivalen a la suma de sus movimientos. Es decir, la progresión cinética del montaje en Woo es geométrica y no aritmética. No se trata de perogrullo, todos sabemos que ver dos planos seguidos puede ser más que verlos por separado. Lo distintivo en Woo es que el movimiento (y el viento) se trasvasa de un plano a otro y va constituyendo espirales, remolinos. Como en Peckinpah, hay momentos en los que se genera una realidad paralela, en el sentido más literal: hay una capa invisible de superficie que rodea la tierra y se ubica unos metros por encima del nivel del suelo.

Que Woo es un agitador de la cámara ya lo sabíamos. Muchos directores lo hacen. Pero Woo deja de lado la planificación del movimiento del videoclip no narrativo, con su tendencia a la intermitencia lumínica, y trabaja en dirección al ballet poético. Y, simultáneamente, hace prosa cinematográfica simple y excelsa. Si Woo tomara un libro de una



narración oxidada y manca, por ejemplo *A sangre fría* de Truman Capote (sobrevalorado, más padecido que disfrutado), lo convertiría en *Desayuno en Tiffany's*. Woo hace planos complicados y jamás transmite pesadez caligráfica sino que logra una liviandad digna de la simplicidad y calidez de películas mucho más crudas en su factura (la luz física, intelectual, emocional y estable de Woo se acerca en ocasiones a la de Nanni Moretti). Woo transmite el placer único de los maestros en su arte, como Capote en *Desayuno en Tiffany's*. Un trabajo de monumental detalle y elaboración da como resultado algo que jamás es recargado. Esa es la paradoja del depurado arte de Woo. Sus películas son viento en la cara, un viento límpido. Woo depura su cine pivotando sobre el movimiento y la agitación sin olvidar ni descuidar la cohesión. Woo sigue haciendo cada vez más sólida su carrera en Hollywood (mejor que sus años chinos, lo que Quintín ya afirmaba en el número 67 en su crítica de *Contracara*).



En *Códigos de guerra*, Nicolas Cage y Christian Slater (dos actores Woo, que pueden pasar de la tranquilidad sin gravedad a explosiones intermitentes de violencia) deben cuidar a dos indios navajos para que codifiquen y decodifiquen mensajes en el frente de combate contra los japoneses en la Segunda Guerra Mundial. Woo consigue mantener una unidad monolítica en una película donde los conflictos individuales del protagonista son latidos de la memoria en los descansos y en las batallas ultrafísicas. Joe Enders (Cage) recuerda con sus sentidos adormecidos que explotan de a ratos, a veces en momentos de calma antes de las tormentas, y a veces en los combates, menos grises y más verdes que los de *Rescatando al soldado Ryan*, y también menos esteticistas y más estéticos. Spielberg, manierista, ponía dos grandes secuencias de batalla, las recargaba hasta el infinito y golpeaba por exceso. Woo, más bien barroco —un barroco extrañamente clásico—, juega con el ornamento como con pompas

de jabón guerreras. Cada secuencia de combate, excepto la última, que se planifica (se retrocede para asestar mejor el golpe del relato), irrumpe en la película y explota con una violencia terrible y catártica. Los verdes de cómic sirven de marco para alucinados aviones en vuelo hacia el objetivo de la cámara, y los cuerpos vuelan en vectores direccionales opuestos a los de los megatravelings. Todo se sostiene en un aire denso y delicado, de emoción lacerante.

El viento en John Woo es también el impulsor de los sonidos de los instrumentos que tocan Ox (Slater) y su navajo (respectivamente, armónica e instrumento indio) en los interludios explícitamente banales que explican la comunicación entre dos culturas. La película apela a la inteligencia física con una interpelación tal que necesitamos descanso. Pero el viento que inunda todo el film pedía otros sonidos, tanto desde la música hecha por los personajes como desde la que proviene de la banda sonora. Armónica, instrumento indio y clasicismo reiterativo y meloso de James Horner no están a la altura de las imágenes. Se necesitaban, en lugar de estas brisas, otros vientos, como los de las guitarras de la canción de Sandro, los solos de saxo de John Coltrane en sus conciertos en Japón, o los cables eléctricos que potenciaban a Hans Zimmer en *Misión: Imposible 2* (en el número 100, Gustavo Noriega titulaba "Cine como música" a la crítica de esa obra maestra, a la que calificaba de "aérea"). Para quienes creen que una mujer tetona es

sinónimo de Fellini y que Woo es sólo un colombófilo y no puede evitar filmar palomas blancas en lucha contra el viento ambiente, en *Códigos de guerra* esos bichos alados están ausentes. En un momento, Joe Enders le dice a su navajo que se mueva porque le tapa la visión de un pájaro detenido, en este caso una gaviota. En esa escena autorreferente, Woo dispone todo para que se trate de uno de los fragmentos más reposados de su filmografía. ¿Se habrán terminado las plumas al viento? En realidad no importa, Woo siempre fue muchísimo más que eso. Fue (y es) una usina de imágenes que se magnetizan automáticamente para los mejores raccords de movimiento (solamente *Blade II* se aproxima este año a ese esplendor frenético, aunque con menos lirismo). Un relator pasional de las historias más simples: los argumentos de *Misión: Imposible 2* y de *Códigos de guerra* se resuelven en un par de líneas y la simplicidad en este aspecto promueve un cine de fuga hacia adelante en detrimento de las idas y vueltas de las intrigas (lo que permite esa velocidad arremolinada y a la vez clara y prístina). Un convencido de que el romanticismo más exacerbado es todavía posible a partir de cualquier historia. Un abanderado del grado cero de cinismo que puede cerrar su película —luego de una elipsis tan seca como magistral entre el final y el epílogo— con una ceremonia ritual filmada a plena luz y a pleno movimiento, en otra de sus imágenes que flamean al viento. ▀

LUGARES COMUNES

ESPAÑA/ARGENTINA

2002, 97'

DIRECCION Adolfo Aristarain

PRODUCCION Adolfo Aristarain y Gerardo Herrero

GUION Adolfo Aristarain y Kathy Saavedra

INTERPRETES Federico Luppi, Mercedes Sampietro, Arturo Puig, Carlos Santamaría, Valentina Bassi, María Fiorentino.



Plegarias atendidas

por EDUARDO ROJAS

“No me dejes sola”, ruega Liliana a su esposo Fernando que duerme una módica borrachera en el sofá de su hogar pequeñoburgués luego de una cálida cena con amigos. Antes lo ha arropado y acariciado, lo ha mirado con ternura maternal. Cuando Fernando queda solo, abre los ojos asustado como un chico ante la oscuridad que lo rodea, ante la enormidad del mandato, de la plegaria de Liliana. Esa escena breve e intensa resume lo mejor del último Aristarain. *Lugares comunes* es en la superficie una película de ideales y mensajes, de aquellos que compartimos a priori, los que –fracasadas las utopías del siglo XX– hay que buscar más atrás: Libertad, Igualdad, Fraternidad, las divisas de la Revolución Francesa. Volver a empezar desde el grado cero de la dignidad. Esos mensajes son repetidos una y otra vez por una voz en off, la de Fernando que, docente jubilado de oficio, ya no puede transmitir sus ideales a sus alumnos y se refugia en otro grado cero –la escritura– para sostener su utopía. Más allá, antes y después, rodeando y abrazando su historia de entrañables perdedores, *Lugares...* es una película de sentimientos; de hombres y mujeres, sus encuentros y desencuentros, el sustento necesario de cualquier ideología, de lo íntimo a lo público. Así, la película está fundada en la historia de Fernando y Liliana, cuarenta años juntos, una pareja simbiótica, diría cualquier reduccionista al uso; en realidad, dos personas que se aman, rodeadas de otras personas que también lo intentan con una convicción gastada

por los tiempos, igual que los ideales. En este universo de derrotas plurales y sociabilidad refugiada en reuniones de amigos, comida casera y vino compartido (vino y pan sobre la mesa, misa laica de sobrevivientes), las mujeres son quienes todavía saben lo que quieren. Lejos de las utopías, ellas piden lo necesario para que la vida siga: un hijo la joven novia de Carlos; Liliana, la compañía eterna de Fernando; la fugaz Tutti, un hombre como él. En el otro extremo, la nuera de Fernando quiere mantener con Pedro, el hijo, su mezquino status de yuppies exiliados en España. Si en *Martín (Hache)* la misoginia de Martín padre era el signo de su fracaso personal y de la derrota de sus ideales, si su egoísmo destructivo enmascaraba su debilidad y desencañaba la tragedia sombreada de incesto y muerte, *Lugares comunes* encara personajes en circunstancias similares pero con respuestas distintas: a la intolerancia y el sarcasmo, el compañerismo y la comprensión; a la falta de compromiso afectivo, la solidaridad y el cariño. Otras voces, otros ámbitos, si *Martín (Hache)* se desarrollaba casi íntegramente en España, sede de un exilio dorado y estéril, *Lugares comunes* lo hace en Argentina; España es –más allá de lo que diga Fernando, otro lugar común: “España es un país en serio”– una distopía breve, colmada de suburbios uniformes, pesadillas confortables como las de un cuento de Cheever o una imagen de Tim Burton. Fernando, como Martín H, elige su fatal destino sudamericano, abandona la

ciudad, sube a la montaña desde la que “no se ve un porongo”, porque simplemente tras ella está la muerte, una muerte sabida y madura, en paz, que rescatará la vida muelle y falsa de Pedro y le transmitirá su legado; que atenderá la plegaria de Liliana: “No me dejes sola”, ruego primario e imposible de amantes, de hijos y padres; hueco de cuerpos que sólo se llenan con memoria, simetrías que el guión señala con madurez de artista y de hombre: el monólogo del vendedor del campo de lavanda desolado por la muerte de su mujer, el diálogo entre Fernando y Tutti, contrapunto de amor imposible y sabiduría al que asiste, desde nuestro lugar de espectadores, el amigo Carlos; la magistral elusión de la muerte de Fernando, que cambia inadvertidamente el punto de vista narrativo para centrarlo en Liliana, la verdadera protagonista, para señalar desde la tristeza de la soledad definitiva que su plegaria ha sido atendida, que ambos han llevado adelante la otra utopía: la del amor entre un hombre y una mujer, una forma de volver a empezar. Que toda la película esté impregnada de sensibilidad femenina, que ellas dominen y lleven adelante este universo ficcional pero cercano, que lo hagan por prepotencia de juventud, de belleza otoñal y de sabiduría, es un bienvenido camino alternativo que toma Aristarain. Heredero de Walsh, de Ford, de Truffaut, Aristarain preserva un lugar en el mundo del cine, una celebración agonista de todo aquello, lo bueno de nosotros, que aún permanece. Celebremos con él. ■



El mundo de los lugares

por SERGIO WOLF

Aristarain. Reencontrarse con un bloque sólido. Con una obra. Pensé, mientras salía de verla, en lo que es un cuerpo de obra. Porque discutir una película de Aristarain es discutir una película de Aristarain, no es cualquier cosa. Hay algo placentero en reencontrar el universo, los personajes, los modos de habla, los temas y hasta los tics del cine de Aristarain. El único cineasta de su generación que es capaz de generar ese vínculo de familiaridad. La sensación de que, en medio del derrumbe, hay algo que está ahí, como cuando al volver de un largo viaje o de una enfermedad tocamos y miramos las cosas buscando recuperarlas dentro nuestro. El reencuentro con un mundo compartido que al mismo tiempo renueva la expectativa de novedades. Hay, en *Lugares comunes*, continuidades y diferencias con las películas anteriores de Aristarain. Como siempre, está ese sentido para hacer funcionar los diálogos gracias a una precisión notable de la técnica del *overlap* y de la comprensión de que el diálogo es también un sonido. Asimismo, despliega esa manera de construir narrativamente a través de una selección del plano justo para que la puesta en escena parezca simple y simplificada. Esto se ve tanto en la manera en que un movimiento de cámara deja a los personajes fuera de cuadro para informar algo al espectador, como al poner en escena un momento trágico a través de una conversación telefónica oída lejanamente o mostrar el entierro del protagonista en un plano único, general, distante, fordiano y muy emotivo.

Que Aristarain logró dominar los patrones narrativos de la narración literaria y cinematográfica clásica no es algo que vamos a descubrir ahora, aunque uno tienda a valorar menos aquello a lo que está acostumbrado, a los lugares comunes de ese saber, y de eso también habla su nueva película, tan íntima que se intuye autobiográfica, casi una declaración de amor a aquello que lo sostiene todo. No faltan, como puede imaginarse, las discusiones políticas en la cocina (que empezaron en *Un lugar en el mundo* y siguen...), donde los personajes son más ideas que personajes y donde tropieza con la pesadilla de los lugares comunes. Pero también reencuentra la interrogación sobre el vínculo entre territorio y pertenencia, y el tema de la transmisión generacional de un programa o ideario. Pero esa transmisión de un programa, de padres a hijos, como en *Tiempo de revancha* o *Un lugar en el mundo*, aparece más interferida y dificultosa, tensada por las condiciones materiales que rodean a los personajes y que ellos no pueden modificar, haya o no una estrategia personal (*Tiempo de revancha*), o colectiva en pequeña escala (*Un lugar en el mundo*), o menos ortodoxa que espuria (*La ley de la frontera*), o materializada por una voluntad de confrontación autodestructiva (*Martín (Hache)*). Efectivamente, cuando Fernando (Luppi) se entera de que ahora es prescindible, el profesor "se va del programa" y les instruye a sus alumnos de literatura "otro programa", apostrofando muy en el estilo *Martín (Hache)*, para luego advertir que esa lucha

contra Tulsaco (ahora, en el negocio inmobiliario) es ciclópea y probar con la producción de perfumes. Justamente, los perfumes y la introspección sobre lo que significa la luz de la imaginación y del arte abren una zona confesional antes insospechada en su cine. Esa dureza para plantear una convicción personal, que animaba el enfrentamiento de Bengoa con un padre anarquista que le imputaba concesiones en *Tiempo de revancha*, mantiene sus personajes y roles, aunque ahora el hijo es el padre que tuvo un hijo a quien recriminar esas agachadas. Pero esa dureza —que orilló su precipicio ideológico en *Un lugar en el mundo* y *Martín (Hache)*— ahora es algo que su héroe no puede sostener sin terminar de creer que el mundo es el mundo y lo que él cree es sólo lo que él cree, una posición que sólo puede subsistir en la reclusión. La fabricación de perfumes y la certidumbre del amor parecen obedecer a los latidos de un corazón más que a una coraza ideológica que funciona como cárcel. No se trata de que los otros entiendan ni de intentar imponer una visión, como en *Un lugar en el mundo* o *Martín (Hache)*, sino apenas de confesar esas precariedades y presunciones que se alejan de los discursos taxativos, como si *Lugares comunes* no fuera sino el resultado de esas notas que escribe Fernando, una botella lanzada al mar sin destino prefijado, una serie de ideas cuya única certidumbre es la de oír la propia voz, y ese fuera el único "Renacimiento". No es cierto lo que dice Marshall Berman: no todo lo sólido se desvanece en el aire. ■

SEÑALES

Signs

ESTADOS UNIDOS

2002, 110'

DIRECCION M. Night Shyamalan
 PRODUCCION M. Night Shyamalan, Frank Marshall, Sam Mercer
 GUION M. Night Shyamalan
 FOTOGRAFIA Tak Fujimoto
 MUSICA James Newton Howard
 MONTAJE Barbara Tulliver
 DIRECCION ARTISTICA Larry Fulton
 INTERPRETES Mel Gibson, Joaquin Phoenix, Rory Culkin,
 Abigail Breslin, Cherry Jones, Patricia Kalember,
 José L. Rodríguez.



Diario de un cura rural

a favor SANTIAGO GARCIA

No recuerdo muchas películas de la última década que hablen con tanta seriedad, profundidad y melancolía sobre las relaciones entre los seres humanos como *Sexto sentido*. Una joya en la que la vuelta de tuerca era un recurso más que no afectaba en lo más mínimo a un film perfecto. Cuando uno vuelve a verla, sólo importan los personajes, su tristeza, su amor y su deseo de que ese amor los aleje de la soledad y de la muerte. Todo esto narra en el marco de una historia de fantasmas que, a la vez, describía la construcción de la democracia americana en base a crímenes y violencia. Shyamalan parece destinado a ser, como dijo alguna vez Godard sobre Hitchcock, un director maldito que tiene éxito siempre. Su siguiente film fue más oscuro, más ambiguo, más inquietante. *El protegido* era un excelente —quizás el único— ensayo sobre el sentido del heroísmo en la cultura occidental moderna. Lo heroico como un invento de los villanos. Una familia en crisis y la relación entre madre (del villano) e hijo también le otorgaban una mayor humanidad a otro título impecable. La película mezclaba tantos niveles en la historia que, vista una y otra vez, sigue sorprendiendo por la inteligencia, la seriedad y la perfección con las que está construida. En *Señales* todas esas virtudes se repiten y, una vez más, asombran. Sus películas siempre requieren del esfuerzo del espectador, quien debe ir uniendo las distintas partes que conforman sus

films. En esta trilogía, Shyamalan brindó varios de los mejores momentos del cine del Hollywood actual y dejó al público con el aliento contenido ante sus historias llenas de suspenso y tensión. *Señales* es, por un lado, la historia de una invasión extraterrestre y, por el otro, la de una persona que abandonó la fe al perder a un ser amado. El actor elegido es Mel Gibson, casi un símbolo del conservadurismo en Hollywood, quien le sirve al director para que su personaje aparezca como claramente reaccionario en su fe o en su falta de ella. A partir de la tensión perfecta lograda mediante ideas de puesta en escena, *Señales* se da el lujo de poner en off a la invasión alienígena para detenerse más en las relaciones humanas. A fin de que el cura interpretado por Gibson recupere la fe, se necesita un milagro. Los críticos no le tememos a la religión (al menos no los ateos) pero parece que sólo se la perdonamos a los genios indiscutibles como Robert Bresson. Se le criticará a Shyamalan que el milagro de su film sea ingenioso (¿se puede calificar de ingenioso un milagro?, como si alguien hubiera presenciado alguno) o un tanto cruel. Los milagros son milagros, no tienen por qué ser pudorosos, pequeños o poco ingeniosos, y en todo caso el horror más profundo puede tener infinitas consecuencias. Pero más allá del excelente final del film y de lo emocionante que es de punta a punta (Shyamalan es un maestro del suspenso y de las

emociones), *Señales* encierra algo mucho más complejo. ¿Necesitaba realmente un milagro George Bailey en *¡Qué bello es vivir!* para no suicidarse? ¿Acaso lo que nos emocionaba no era justamente su inverosimilitud? Algo de eso ocurre en *Señales*. Si para recuperar la fe se necesita lo que dice esta película, podemos quedarnos tranquilos, nadie recuperará la fe jamás. Las señales que necesita el predicador son más grandes que las que colocan los invasores en los campos. No sólo se requiere una invasión extraterrestre, sino además una compleja sucesión de eventos sincronizados en un momento de gracia sin precedentes en la historia del cine americano. El final de *Señales* es como el de *¡Qué bello es vivir!* Funciona por exageración, porque, como dice Mel Gibson en una escena inquietante, hay quienes se alivian al encontrar en todo esto alguna señal. Rendido al ver caer todo lo que construyó en su vida, el predicador termina por ver todas las señales juntas y exorciza el dolor por la pérdida del ser amado. Si eso es una buena noticia o no, el director no lo dice. Uno podría aferrarse literalmente a la frase del final de *Diario de un cura rural*, de Robert Bresson, y pensar que “todo es gracia”. O al final de *Pickpocket*, cuando el protagonista declara: “para llegar a ti, qué extraño camino recorrí”. El espectador decidirá. M. Night Shyamalan construye, mientras tanto, una de las mejores filmografías del cine actual. **A**



Otro predicador

en contra JAVIER PORTA FOUZ

Los cuadros de Grant Wood (1891-1942) sobre los paisajes de su Iowa natal son de una belleza naïf que a veces bordea lo exasperante. Sin embargo, su cuadro más famoso, *American Gothic*, es un retrato: una pareja de *farmers* delante de una casa muy parecida a la del Father (y *farmer*) Graham Hess (Mel Gibson) en *Señales*, donde M. Night Shyamalan hace todo lo posible, mediante estilo visual e inclusión de pinturas, por señalar la presencia del pintor. Cuando Wood retrataba personas, el eje parecía ser menos la belleza naïf que la fascinación frente al modo de vida del Midwest americano, o tal vez un sarcasmo sofisticadísimo frente a esos rostros más bien vacíos de inteligencia. El estilo representacional de Wood —frente a la preeminencia de la abstracción en la Europa que le era contemporánea— no necesitaba de *farmers* reales. De hecho, el de *American Gothic* era su dentista. Shyamalan, en cambio, abandona a su habitual protagonista Bruce Willis (un conservador republicano) por Gibson (un conservador puritano), tal vez para obtener mayor coherencia en la relación actor-personaje. A pesar de los disfraces y una distancia que florecía a veces, Wood dedicó su vida a la pintura regionalista de su *homeland* y, en conjunto, es muy difícil pensar en un gran arte sarcástico. Más bien su pintura destilaba gran interés y respeto por esa vida, entre bucólica y, a la vez, tal vez, bellamente aterradora.

No contento con impregnar de Wood a *Se-*

ñales, Mister Night prosigue con las referencias: perturba al mostrar una serie de personajes que, a diferencia del “hombre común en circunstancias extraordinarias” del viejo Hitchcock, son, en todo caso, retardados. No se trata de gente “no cultivada” ni analfabeta, se trata de lentos de entendederas, con el cerebro débil antes que poco entrenado, y que hablan bajito. ¿Habrán hecho Shyamalan una película olímpica y cínica sobre tarados? Parece difícil afirmarlo teniendo en cuenta cómo intenta clavar las garras y arruinar emocionalmente al espectador (los chantajes lacrimógenos de *Señales* son de brocha gorda, como los relatos melgibsonianos sobre los alumbramientos de su prole). Y otra vez muestra cómo suceden las cosas más inexplicables en ambientes comunes y apacibles. En *Sexto sentido* caminaban entre la gente los muertos, en *El protegido* los superhéroes y los supervillanos, y ahora los extraterrestres y los milagros. Pero en *Señales* lo inexplicable es explicable. Bah, ahora es cuestión de fe. Shyamalan dice, finalmente, lo que los públicos globales llenos de frustraciones quieren escuchar: todas las calamidades que suceden, tanto individuales como sociales, tienen un propósito superior en el plan eterno del Buen Señor. Todos tranquilos, y llegamos al film best-seller de autoayuda contra el mundo secular. Todos esperen, bien pasivos mirando una película desesperante, que ya llegarán las señales divinas. Pero, al mismo tiempo, *Señales* propone

una actividad nada despreciable simbólicamente: pegarle un batazo de béisbol al *alien* (*alien* como extraterrestre pero también como extranjero, como se traducía la canción de Genesis *Illegal Alien*). Para llegar a ese momento, y a que el padre Gibson recupere la fe perdida gracias a la interpretación del mensaje de su mujer muerta cuando estaba moribunda, Shyamalan continúa jugando con el fuera de campo y el suspenso. A veces rutinariamente bien, a veces no tanto, como en la persecución en la que Gibson putea en actuación tiesa y envarada, que no hierática. La mano que le habíamos visto al director para sugerir se corta en *Señales*, aquí las cosas son obvias desde que enmarca con luces de evidencia la “conversación importante” sobre los que creen en el destino predeterminado por plan divino y los que se rigen por las leyes del azar. Y no le alcanza cierta destreza —que necesita cada vez más del efectismo— para que no se le desarme la película. Porque si este *indianamericano* va a ser comparado con Hitchcock y con Spielberg debería exigírsele, por lo menos, que en la tétrica secuencia final de enfrentamiento con el alien no use tres flashbacks que explican cosas ya sabidas. 1) Que el ET que invade a la sagrada familia es justo aquel al que Mel le cortó los dedos (esto no tiene ninguna importancia, más allá de seguir esculpiendo un cine americano al que le preocupa hacer hincapié en que todas las cuestiones son individuales y nunca sociales). 2) Que la mujer a punto de morir fue la que le dijo qué hacer en ese momento; desde ya, uno de los momentos más horribles y patéticos del año. 3) Que en ese momento se resuelve el sentido de la conversación del destino divino y el azar. Shyamalan explota al final y aún a verdadera vergüenza narrativa con bochornosa monserga. La necesidad de dejar en claro sus berridos ideológico-religiosos le destruye el cuento porque *Señales*, a diferencia de *Sexto sentido* o *El protegido*, se decide desde el principio por ser didáctica. Toda esta película lenta y redundante como un viejo manual de la primaria bien podría ser una gran joda y la mirada del director tal vez sea de un sarcasmo campante y la de un humorista secreto, aunque malo y carente de *timing*. Pero su absoluta solemnidad y su insistencia en dejar en claro que él cree en esa vida y en expulsar todo lo extraño es un motivo repetido, aunque con el grado justo de baja intensidad para jamás caer en el exceso y ser siempre un puritano. Shyamalan es como Grant Wood, pero sin su capacidad para la belleza, ni la síntesis, ni la incipiente ambigüedad. El así llamado arte de Shyamalan se extiende en el tiempo, en un tiempo que se adivina reaccionario y torpe aunque coherente, pero que se vende como una edad clásica. Todo un peligro. ▀

Sam *Belleza americana* Mendes y Christopher *Memento* Nolan son otra vez elogiados en todo el mundo, sobre todo en ese país que a veces cree que su cine es todo el cine. En estos pagos no los quieren tanto.

No pasarán

CAMINO A LA PERDICION

Road to Perdition
ESTADOS UNIDOS
2002, 119'

DIRECCION Sam Mendes
PRODUCCION Richard Zanuck y otros
GUIÓN David Self, sobre la novela gráfica de Max Allan Collins y Richard Piers Rayner
FOTOGRAFIA Conrad L. Hall
MUSICA Thomas Newman
MONTAJE Jill Bilcock
INTERPRETES Tom Hanks, Paul Newman, Jude Law, Tyler Hoechlin, Jennifer Jason Leigh, Daniel Craig.



En los tiempos –que parecen hoy muy lejanos– de *Belleza americana*, el odio se apoderó de (casi) toda la redacción de *El Amante*. Entre muchas otras cosas, se dijo que la película era nada más que una estratagema de Dreamworks para rascar algo del prestigio que Hollywood veía, o creía ver, en ese momento en el cine “independiente”. Es decir, una estafa. Y la película terminó, cuándo no, ganando el Oscar, y generando más enojos. Y mientras los detractores esperaban con las garras afiladas el siguiente opus de Sam Mendes, los defensores aguardaban con ansias para seguir encumbrando al “nuevo genio”. Y otra vez producido por Steven Spielberg y otra vez con aroma de futuros Oscar, Mendes sigue con la cosecha de críticas laudatorias. Pero no lo consiguió, tampoco esta vez, en *El Amante*.

EL INGLES DE LOS PETALOS

por Alejandro Lingenti

Sam Mendes es inglés. Nació y creció en Reading, estudió en Cambridge y trabajó como director teatral unos años en Londres. Pero las dos películas que dirigió hasta hoy hablan, de distintas formas, de Estados Unidos. Si en *Belleza americana* la idea fue descubrir, tras el velo de la felicidad familiar, la trama de hipocresía y miserias que anida en una de las sociedades más opulentas del mundo, en *Camino a la perdición* el plan es trabajar sobre un tópico común en el cine norteamericano desde la impactante aparición de *El padrino*: el film

de mafiosos estilizado, para decirlo de un modo ligero. Esta vez los gánsters no son italianos sino irlandeses, y toman por asalto Chicago en vez de Nueva York.

Sin recurrir a la recargada retórica religiosa de los films de Coppola y Scorsese, Mendes no ahorra el planteo moral en la historia: *Camino a la perdición* revela una mirada indulgente sobre la venganza e intenta poetizar el sacrificio del héroe que sólo encontrará la redención eliminando a quienes lo hirieron de muerte. Esa herida tiene que ver con la destrucción de la familia, la institución sobre la que el director reflexionó dubitativamente en su ópera prima. Más resuelto, ahora pone el foco en la relación padre-hijo y reserva para la mujer un lugar que ya insinuaba haber elegido para ella en *Belleza americana*: el de decorado.

Camino a la perdición desarrolla en paralelos historias de amor filial: una decididamente armoniosa y elegiaca, y otra oscura y disfuncional. Las dos están atravesadas por la tragedia, pero sólo la primera halla un cauce, cuando el hijo se encuentra casi milagrosamente con una angelical familia sustituta en un paisaje bucólico.

Banalidades ideológicas al margen, la película tiene una falla de origen puramente cinematográfica: cada plano denuncia aquello que Mendes entiende por “artístico”, una estética a medio camino entre la

sofisticación vacía y la vulgaridad que ya era patente en la lluvia de pétalos de *Belleza americana*, una película mucho más solemne de lo que muchos sospechan.

La elección del protagonista tampoco es apropiada: igual que casi siempre que saca los pies del terreno de la comedia, Tom Hanks trastabilla. Presumiblemente marcado por Mendes, Hanks elimina toda gestualidad, confiando en que esa única operación le dará mayor credibilidad a su personaje. Así como no alcanza con tirarse de un noveno piso para ser Charly García, fruncir el ceño es insuficiente para componer un asesino a sueldo de la mafia. Mucho mejor está Paul Newman, que como otros actores de Hollywood ha entrado en la feliz etapa otoñal en la que todos los papeles que le asignan parecen hechos a su medida. Brilla particularmente cuando, mirando fijamente a los ojos de aquel que fuera una suerte de hijo y ahora viene a ajustar cuentas definitivamente con él, dice: “Me alegra que seas tú”. Esa escena, entre muchas otras del fragmento de su carrera que se inicia con *El color del dinero*, bien vale una reconsideración de su estatura artística, seriamente cuestionada por enemigos tan cizañeros como los Cahiers. El que seguramente tendrá una vejez menos celebrada es Mendes, salvo que se decida pronto a darle un giro a su cine, tan atildado y apegado al cálculo que ni siquiera despierta un rechazo abierto. Más bien, aburre. ■

NOCHES BLANCAS

Insomnia

ESTADOS UNIDOS
2002, 118'

DIRECCION Christopher Nolan

GUIÓN Hillary Seitz

PRODUCCION Broderick Johnson y otros

FOTOGRAFIA Wally Pfister

MUSICA David Julyan
y Jamie Reid Tait

MONTAJE Dody Dorn

DIRECCION ARTISTICA Nathan Crowley

INTERPRETES Al Pacino, Robin Williams,
Hilary Swank, Maura
Tierney, Martin Donovan,
Nicky Katt, Paul Dooley.



Memento dividió a la redacción de esta revista. Algunos se enojaron con la película (ver número 113). Y luego el estreno se atrasó unos cuantos meses. Y en ese momento fue cuando otros redactores vieron *Memento* y dijeron que no estaba mal, aunque nunca llegaron a afirmar que se tratase de algo importante (número 119). En fin, ahora se estrena el segundo film de Nolan. Y esta crítica la hace uno de los enojados. Tal vez dentro de seis números alguien responda.

DORMITE NENE

por Leonardo M. D'Espósito

Hace un año, el nombre de Christopher Nolan comenzaba a rodar por los servicios electrónicos del planeta como una de las esperanzas del cine de Hollywood, especialmente por la originalidad que proponía la construcción de *Memento*, su primer largo. Las secuencias iban de atrás para adelante. Es feo decir "yo les dije...", pero bueno, yo les dije... En oportunidad del estreno anunciado del film, puse reparos a la película, diciendo más o menos rebuscadamente que en realidad la astucia del guión ocultaba lo que, en el fondo, no era más que una historia rutinaria. Después Javier Porta Fouz hizo otra crítica cuando su estreno efectivo. Demostrando que la superficialidad del juicio parece ser la regla de la crítica de Estados Unidos (que además parece defender o atacar películas de manera corporativa), *Noches blancas* fue saludada como el perfeccionamiento de Nolan como

director. Me temo que eso es porque maneja sin problemas a tres "oscarizados" (Pacino, Robin Williams e Hilary Swank, de lejos y obviamente la mejor del trío), lo que le da chapa de competente.

Dado que vi la *Insomnia* original, un film noruego con Stellan Skarsgaard que se dio en Mar del Plata en 1997, puedo decir que la pedantería de Nolan acaba con el tema y el tenue atractivo de la historia original: que la persecución de un asesino no tiene la importancia del retrato psicológico del policía. Su insomnio, provocado en ambos casos porque la historia se desarrolla en un lugar donde el sol no se pone, lo pone en contacto con su parte oscura. Recuerdo que era lo mejor de la película (la noruega, recuerdo al lector). Nolan subsume eso en una rutinaria trama de "investigación de asuntos internos", más obvias referencias a lo que se supone uno de los modelos de "film independiente correcto" (porque llegó al Oscar; otro posible sería *Pulp Fiction*), la sobrevalorada *Fargo* (el rol de la Swank se acerca mucho al de Frances McDormand). Se dedica, pues, a que la responsabilidad por el clima de la película quede relegada al compositor de la banda de sonido, a encontrar imágenes bellas y ásperas, a "descubrir" a Robin Williams como personaje inquietante (cuando no hay casi nada más inquietante que Robin Williams...) y a obligar a Pacino a abultar sus ojeras para demostrar agotamiento. Pero, la verdad, la verdad, es-

tas críticas no tienen la menor importancia: *Noches blancas* es un thriller rutinario con nombres de prestigio que puede entretener o no, que puede gustar o no. Lo que me preocupa es que un mero cambio de escenario, una pequeña astucia, sea suficiente para que una película o un director sea destacado (por alguien, claro) de la media. A esos extremos de uniformidad ha llegado cierto mainstream, no necesariamente el que se asume realmente como tal, sino el que asume el cine como una herramienta de ilustración antes que de representación. En el caso de Nolan, bastó esta "astucia" del personaje que no puede dormir, algo que a todas luces –en este film demasiadas– es irrelevante. Bastó hacer que Robin Williams fuera un villano, idea poco original si las hay. Y nada más: del discurso ético legalista que sostiene la película, no creo que sea necesario ocuparse demasiado. Baste decir que la letra de la ley se impone en la elección moral de uno de los protagonistas (o dos). Y eso aunque la historia discurra por caminos diferentes. Hay una secuencia –la persecución sobre troncos flotantes– que casi podría haber descubierto a un realizador con ojo para el cine. Pero es breve, como si a Nolan la belleza no le interesara (hablo de una belleza que va más allá de la puramente plástica). Así las cosas, *Noches blancas* convoca al tedio, y lo hace con tal profundidad que casi pide a gritos que el espectador duerma un poco, así puede, de alguna manera, convocar un sueño. ■

CROSSROADS AMIGAS PARA SIEMPRE

Crossroads
ESTADOS UNIDOS
2002, 93'

DIRECCION Tamra Davis
PRODUCCION Ann Carli, Robert Lee
GUION Shonda Rhimes
FOTOGRAFIA Eric Alan Edwards
MUSICA Trevor Jones
MONTAJE Melissa Kent
DIRECCION ARTISTICA Barry Kingston
INTERPRETES Britney Spears, Zoe Saldana, Taryn Manning, Kim Cattrall, Dan Aykroyd, Justin Long, Anson Mount

Yo quiero a Lucy

por MARCELO PANOZZO



El estreno de *El Bonaerense*, segundo film de Pablo Trapero, que llegará a los cines con una ayudita de la productora Pol-ka, puede ser, entre otras cosas, una interesante experiencia piloto. Muchas veces pienso por qué las películas populares son populares. ¿Son populares porque le gustan a la gente? ¿Porque trabajan Darín o Echarri? ¿O porque tienen una pauta publicitaria de muchos miles de segundos en Telefé o en Canal 13? De ahí paso a preguntarme por qué las películas argentinas más vistas de los últimos años (con excepción de *Nueve reinas*) no me gustaron nada y también me pregunto quién es y cómo piensa el tipo que decide que el guión de *Apasionados* merece ser filmado y que Juan José Jusid es el director apto para la sensibilidad de un millón de espectadores. Nunca sabemos si a toda esa gente le gusta *Apasionados* y sabemos que a cinco o seis personas sí les gustó la película, porque salen en los avisos de la tele diciendo me encantó (conozco a dos personas, dos neocanallas, que dijeron me encantó para avi-

so de ese tipo a cambio de 50 pesos). Ahí es donde entra Darth Vader al razonamiento. Con perdón de Javier Porta Fouz, querido amigo al que le molesta el uso del cojillón *Star Wars*, siempre termino pensando por qué toda esa maquinaria se usa para agigantar el poder de, digamos, el lado oscuro de la fuerza. Por qué para *Apasionados* sí y para *Sábado* no. Quiero decir: ¿qué hubiese pasado si *Sábado* hubiese sido apoyada por un multimedio? ¿Qué pasaría si Telefé o Canal 13 o Patagonik diseñaran para sus *stars* vehículos cinematográficos de avanzada o por lo menos más rigurosos y/o más atrevidos? ¿La gente iría o no a ver esas películas, impulsada por los nombres en el elenco + la promoción televisiva? ¿Nacería un nuevo cine popular? No lo sé. Creo que sí, que ese cambio de signo en la fuerza (promocional) llevaría a mucha gente a ver un cine distinto, y eso me alegra por un lado y me entristece por otro, y no puedo evitar pensar en el tema ahora que *El Bonaerense* va a ser estrenada en condiciones más

que dignas merced a un acuerdo entre Trapero y Adrián Suar. ¿A cuenta de qué viene todo esto? Quisiera hablarles de Britney Spears. Britney abandonó, al menos a nivel discográfico, el lado oscuro de la fuerza. Lo hizo gracias a su disco *Britney* (2001), en general, y en particular merced a su alianza con los productores Chad Hugo y Pharrell Williams (duo hip-hopero conocido como The Neptunes pero también nombrado, y editado en la Argentina, como NERD). Alguien decidió o ella decidió que ahí había un vehículo inmejorable, y en lugar de trabajar a reglamento, amontonando 10 temas de rutina para cosechar esa platita segura que estaba esperando ser gastada, el disco *Britney* contiene unas excursiones sonoras al límite del reglamento: sin abandonar jamás el "formato canción", Britney se nos puso futurista y sugestiva, refinada y *alterativa*, e inventó la psicodelia teen-pop a través de unas voluptuosas rapsodias de funk electrónico. Por supuesto que muy poca gente se tomó el trabajo de separar sonido y furia, porque cuando se escucha una canción de Britney Spears se espera de ella algo previamente determinado. ¿Por qué ella va a cambiar si nadie espera que cambie?

Las funciones de prensa de *Crossroads* pasaron como un trámite. En la compañía distribuidora del film podían llegar al límite de la risita ante la sola mención del título, y los críticos que me tocaron en suerte en la proyección iban del fastidio al jolgorio ante cada nueva aparición de la estrella, todo convenientemente sobreactuado, de modo tal que nadie en la sala se atreviera a pensar que ellos estaban ahí porque les gustaba estar ahí. En los diarios y en las revistas y hasta en la tele las calificaciones fueron de *mala a peor*, y en general todos acordaron que Britney estaba tan preocupada por no hacer el ridículo que terminó aburriendo, cuando más bien parece que todos estaban tan preparados para verla hacer el ridículo que terminaron repitiéndose. La película es rutinaria, sí, pero de una gran nobleza: no hay mentiras, no hay miserias, hay algo de la mirada femenina que aparece de manera nítida e imperiosa, y algo muy verdadero en la captura de ese momento en el que una chica no es una chica ni una mujer (*not a girl, not yet a woman*, bah). El personaje de Britney en *Crossroads* se llama Lucy. Yo quiero a Lucy y de la película no voy a decir mucho más, porque ya ni siquiera está en cartel y porque, además, me interesa discutir sobre otra cosa: sobre esa rutinaria reverencia que suele tributarse a directores y/o cinematografías canónicas, conducta que suele tener como contrapartida cuotas igualmente establecidas de inercia, afectación y prejuicios. Quizá no sea tan difícil, a fin de cuentas, abandonar el lado oscuro de la fuerza. Lo realmente complicado, al parecer, es hacer que alguien crea que eso es posible. ■

RETRATOS DE UNA OBSESION

!!!Digán whisky!!!

*One Hour Photo*ESTADOS UNIDOS
2002, 98'

DIRECCION Mark Romanek
PRODUCCION Christine Vachon
GUION Mark Romanek
FOTOGRAFIA Jeff Cronenweth
MUSICA Reinhold Heil
 y Johnny Klimek
MONTAJE Jeffrey Ford
INTERPRETES Robin Williams,
 Connie Nielsen,
 Michael Vartan.



Los indios de no sé qué tribu no se dejaban fotografiar porque pensaban que el alma desaparecía en el retrato y se quedaba a vivir allí para siempre. En *Retratos de una obsesión* sucede algo similar. El personaje encarnado por Robin Williams, empleado de una casa de revelado de fotos ubicada dentro de un prolijo shopping, se guarda copias de las fotos de una familia que goza de un gran bienestar para quedarse con un poco de esa supuesta felicidad, de esa supuesta armonía.

En este film, la convencional idea del álbum como testigo de buenos momentos efímeros se quiebra para dar paso a la posibilidad –por cierto inquietante– de que alguien ajeno, un intruso, consiga un registro fotográfico de nuestras propias vidas. Pero no sólo de los momentos felices sino también de la decadencia, del hartazgo, de los engaños, de las mentiras, y además, ese intruso empapela con esas fotos, las nuestras, una pared entera. Pero la película no es solamente eso, también habla de la hipocresía de la sociedad mostrando los con-

trastes entre la limpieza extrema de todos los interiores que aparecen en el film y la suciedad mental casi perversa de los individuos; entre el decorado armónico y sobrio de los hogares y los pensamientos retorcidos de los hombres, entre el engañoso parecer y el ineludible ser.

En definitiva, *Retratos de una obsesión* aborda un tema siempre interesante, la sociedad versus el individuo. Hasta acá la película resulta atractiva. Se destaca la prolijidad con la que está contada, tanto en sus resoluciones formales como en las argumentales. Sin embargo, sobre el final el film gira ideológicamente y resuelve de manera políticamente correcta la perversión de su protagonista. Los individuos siempre tenemos la culpa porque nuestra propia vida pasada nos condena, somos los hacedores y únicos responsables de nuestro destino. La sociedad siempre sale ileso, sin culpas, sin contagios, limpia, tan limpia como un aseadísimo, lustroso y aterrador pasillo de un shopping.

Marcela Gamberini

BESANDO A JESSICA STEIN

Buenas y malas noticias

*Kissing Jessica Stein*ESTADOS UNIDOS
2001, 94'

DIRECCION Charles Herman-Wurmfeld
PRODUCCION Eden Wurfelfeld,
 Brad Zions
GUION Heather Juergensen,
 Jennifer Westfeldt
FOTOGRAFIA Lawrence Sher
MUSICA Marcelo Zarvos
MONTAJE Kristy Jacobs Maslin,
 Gregory Tillman
DIRECCION ARTISTICA Charlotte Bourke
INTERPRETES Jennifer Westfeldt, Tovah
 Feldshuh, Esther Wurfelfeld.



BUENAS. Presentada por Fox Searchlight, *Besando a Jessica Stein* podría haber sido la comedia romántica lésbica de mayor éxito, lo cual le habría permitido ocupar un lugar en la historia de ese cine y marcar un nuevo avance dentro de la comedia romántica, un género que tarde o temprano debería crear un mayor espacio para las historias de amor entre mujeres o entre hombres. Jessica, la protagonista, tiene esas características entre irritantes y graciosas que han hecho de Woody Allen un personaje adorado por muchos públicos en todo el mundo. Mientras se desespera porque aún no encuentra al hombre ideal, el azar le hace notar que quizás esté buscando en el sitio equivocado. Así, se cruza con Helen, una mujer heterosexual que intenta experimentar cosas nuevas. Juntas son la luz que ilumina los mejores momentos del film. La pesada Jessica y la maravillosa Helen. Si bien al principio la película recurre a estereotipos, hay que admitir que luego todos los personajes se vuelven cada vez más graciosos y complejos...

MALAS. Todos los personajes menos uno, compañero de trabajo y ex novio de Jessica. El actor es tan berreta como el personaje. Tanto que no podíamos adivinar qué era lo que estaba ocurriendo con el guión hasta el anticlimático final. Un cierre que, además, tiene la paradoja de ser abrupto luego de una segunda mitad en la que el ritmo decae, no tanto por falta de sorpresas, sino por ausencia de filo para cortar las secuencias o para sostener la agudeza de los diálogos, que se van encaminando hacia la torpe normalización de las relaciones. La pareja de Jessica y Josh carece de carisma y su falta de química se extiende a la película. En cuanto a Helen y su nueva novia, resultan tan poco creíbles que aunque hagamos un esfuerzo no podemos alegrarnos por ellas. En lo suyo, el film pudo haber sido pionero, pero el final acaba por unirlos al océano de películas donde las relaciones lésbicas desembocan en historias de locura o muerte y no de amor. Esta es una comedia romántica y termina en separación, una pequeña muerte dentro de las reglas del género. **Santiago García y Javier Porta Fouz**

EL REINADO DEL FUEGO

Reign of Fire

ESTADOS UNIDOS, 2002, DIRIGIDA POR Rob Bowman, CON Christian Bale, Matthew McConaughey, Isabella Scorupco.



Varias noticias: los dragones acabaron con el reinado de los dinosaurios. Luego se fueron a dormir a la espera de que el planeta vuelva a llenarse de comida. Cuando se llenó, salieron a comerse todo. La tierra, prácticamente devastada, se transforma en morada de dragones donde los pocos humanos que existen luchan por sobrevivir. El director de *Los expedientes secretos X*, la película demuestra nuevamente su extraordinaria incapacidad para filmar una sola escena buena. Todo lo interesante del film está en los primeros quince minutos, el resto es insoportable. Para que la ciudad de Londres repleta de dragones no pueda brindar un solo momento de interés o entretenimiento, hay que hacer las cosas muy mal. Confórmense con el adelanto que daban en los cines: estaba mejor editado y duraba muchísimo menos. **Santiago García**

ENEMIGO EN CASA

Domestic Disturbance

ESTADOS UNIDOS, 2001, DIRIGIDA POR Harold Becker, CON John Travolta, Teri Polo, Vince Vaughn, Steve Buscemi.

Si *Enemigo en casa* se hubiera estrenado quince años atrás, habría sido una película reaccionaria más. Pero hace trece años Harold Becker estrenaba una película completamente distinta: *Prohibida obsesión*, con Al Pacino (quien inicia allí nueva etapa en su carrera) y Ellen Barkin, un thriller que iba en dirección contraria al cine de ese momento. Los desconocidos eran inocentes y los conocidos, un peligro. *Enemigo en casa*, un film conservador muestra las segundas nupcias de una mujer como el horror máximo, resulta mediocre en varios sentidos, pero ideológicamente está tan fuera de época que no merece una lectura política. Es una película de suspen-

so con una historia disparatada, pero con una narración contenida y con actuaciones de un tono medio, y evita la posible multiplicación de vueltas de tuerca del género. Becker es realista cuando lo necesita y disparatado allí donde le conviene. Pero *Enemigo en casa* ofrece mucho material inquietante que el director, lamentablemente, no utiliza. Eso sí, presenta un nuevo recurso del cine actual: el aborto divino. Como no se atreve a mostrar que una mujer decide abortar ni tolera que alumbre al hijo de un asesino, una intervención divina toma cartas en el asunto, y listo. Es por esta doble cobardía que *Enemigo en casa* se pierde entre los estrenos del año, aunque quizá nos brinde un momento divertido cuando la pasen en cable. **SG**

NO SABE / NO CONTESTA

ARGENTINA, 2001, DIRIGIDA POR Fernando Musa, CON Mariano Martínez, Karina Dali, Daniel Hendler.

El título parece aludir a la situación existencial de unos jóvenes concentrados en sus problemas y sentimientos y desvinculados de su entorno social. Si tal es la intención hay que decir que ese título funciona como una enunciación de las limitaciones del film, una serie de historias deshilachadas que giran principalmente en torno a Joaquín, un estudiante de cine que encuadra con sus dedos el mundo que lo rodea, sus hermanos, sus amigos, sus amores. El resultado de ese encuadre, el eventual punto de vista del film, no permite augurar a Joaquín un gran futuro como cineasta. Todo es trivial, liviano, carente de compromiso y objetivos. No importa demasiado lo que les pase a estos chicos más o menos lindos, más o menos tontos. Ellos, como la película, no están en condiciones de saber o contestar nada que vaya más allá de sus simpáticas caritas televisivas. **Eduardo Rojas**

LA COSA MAS DULCE

The Sweetest Thing

ESTADOS UNIDOS, 2001, DIRIGIDA POR Brian Kumble, CON Cameron Diaz, Christina Applegate, Selma Blair.

¿Qué sucede si mezclamos *Sex and the City* (con un descerebramiento alarmante) + apariencia de sitcom + sub-versión de las películas de los Farrelly (pero sin mujeres emprendedoras)? *La cosa más dulce* es lo que de manera apresurada se denomina "comedia fácil": chicas lindas en paños menores + gags efectivos pero previsibles (escatológicos) +

comedia romántica pequeñita filtrada en los intersticios + final que contradice la combativa actitud inicial. Frente a la nueva comedia americana proveniente de la TV (sobre todo, del equipo de *Saturday Night Live*) y a la vertiente freak-pop (Wes Anderson, Ben Stiller), la desesperación de los estudios se hace visible al emprender estos engendros pasajeros. Un paseo inanimado por el género de la comedia que olvida toda la historia que la precede. Diversión machista para disfrutar con saladitos en la mano. Una emancipación de mentiritas. ¡Un feminista por el fondo a la derecha! En el fondo... un feminismo de derecha. ¿Feminismo? **Federico Karstulovich**

CORAZON DE FUEGO

URUGUAY/ARGENTINA, 2002, DIRIGIDA POR Diego Arsuaga, CON Federico Luppi, Héctor Alterio, Pepe Soriano, Gastón Pauls.



Un film involuntariamente oportunista. En medio de una crisis económica regional —que poco tiene de casual e imprevisible—, toma partido de la manera más fácil y declamatoria por la salida más reaccionaria y simplona de la lucha contra el imperio mediante la resistencia a la venta de las joyas de la abuela. Una película de nivel técnico estándar y sin aspiraciones más evidentes que su discurso mediocre, sin complejidad ni desafío estético. Caballos mecánicos, menos salvajes, con menos fraserío filosófico, sin Calamaro, pero con las mismas limitaciones de lo políticamente correcto. La irracionalidad de llamar Jimmy al "cipayo" (el personaje de Pauls) revela la incompreensión de un sistema perverso de múltiples entradas, un tanto más complejo que esta percepción *light* sobre el imperialismo. Como le decía Darín a Pauls en *Nueve reinas*: "Lo que falta son financistas". Un cine viejo que se recicla. Echar, si no, una miradita a la nueva generación de actores. **FK**

NADA ES IMPOSIBLE

Vägen ut

SUECIA, 1999, DIRIGIDA POR Daniel Lind Lagerlöf, CON Björn Kjellman, Viveka Seldahl, Peter Habe.



A medio camino entre el drama carcelario más convencional y la comedia obrera inglesa más creativa, esta película pierde fuerza a medida que el relato avanza y se dejan transparentar los planteos más adocenados alrededor de la idea de búsqueda de libertad a través del arte. En realidad, las concepciones reduccionistas de arte y libertad se emparentan con la asimilación social de lo marginal domesticado. Si bien la mayoría de las críticas compara a *Nada es imposible* con *Todo o nada* (*The Full Monty*, 1997), ambas películas sólo comparten, por momentos, cierto agradable tono de ligereza. Un detalle que resulta inverosímil (o una obviedad tratándose de una producción sueca) es que la cárcel de la película tiene el confort del lobby de un hotel veraniego de tres estrellas. **Diego Trerotola**

EL MUNDO ESTA LOCO, LOCO

Rat Race

ESTADOS UNIDOS, 2002, DIRIGIDA POR Jerry Zucker, CON John Cleese, Jon Lovitz, Whoopi Goldberg, Cuba Gooding Jr., Seth Green, Wayne Knight.

Multielenco de cómicos de variada prosapia dirigido por un Jerry Zucker que mezcla la comedia argumental de *Por fin me la quité de encima* con sus glorias anárquicas *¿Y... dónde está el piloto?* y *Supersecreto*. Aunque el relato

anticuado de carrera lunática tiene un encanto retro, nunca cuajan en tiempo y forma las geniales ideas disparatadas como el batallón de insoportables imitadoras de Lucille Ball. Sin embargo, el peor error de la película es apostar a las actuaciones para el remate cómico; gestos banalmente exagerados de Cuba Gooding Jr. y Rowan Atkinson destruyen algunos buenos momentos. Entre tanto desacierto, Lovitz y Cleese están insuperables y protagonizan los mejores gags. El malogrado resultado general hace pensar que sin la habitual colaboración de su hermano David y de Jim Abrahams, Jerry perdió el impulso humorístico que tuvo en los ochenta. **DT**

PACTO DE LOBOS

Le pacte des loups

FRANCIA, 2001, DIRIGIDA POR Christophe Gans, CON Vincent Cassel y Monica Bellucci.

Pacto de lobos parece querer haber sido una "obra de entretenimiento total". Se trata de una superproducción europea que emula lo que cree que es el cine de gran espectáculo de Hollywood. Pero, igual que la obra de arte total —con la que podría equipararse en el terreno del entretenimiento—, lo que aspira a realizar es un concepto (un concepto del cine, en este caso). Para alcanzar la totalidad, elige un conflicto que permita desplegar todos los géneros populares, casi sin excepción, pero que al mismo tiempo garantice la seriedad del tema: el racionalismo del siglo XVIII, que llevó a la Revolución Francesa, se enfrenta a un enigma (el de una bestia asesina de mujeres) que la Iglesia quiere dejar sin resolver por cuestiones de razón de Estado. El problema es que todos los posibles hilos conductores del film (la leyenda de la bestia, la historia de amor, el trasfondo político, el conflicto entre ciencia y religión, las peleas, los asesinatos, las explicaciones filosóficas) se desarrollan por separado y el tiempo de exposición que se le dedica a cada uno es injustificadamente desigual. Todos los elementos que deberían

integrarse en el concepto de gran espectáculo quedan desarticulados. *Pacto de lobos*, entonces, carece de toda la cohesión que el concepto que trata de expresar le requiere. En otras palabras, fracasa dentro de su propio programa. Por eso el aburrimiento que provoca también es total. **Silvia Schwarzböck**

FRIO DE PERROS

Snow Dogs

ESTADOS UNIDOS, 2002, DIRIGIDA POR Brian Levant, CON Cuba Gooding Jr., James Coburn, Sisqo, Michelle Nichols.



No tenemos suerte con las películas nevadas: primero *La era del hielo*, después *Noches blancas*, y ahora *Frío de perros*, el escalón más bajo del invierno cinematográfico, una comedia sin gracia en la que un personaje debe viajar desde Miami hasta Alaska (¿no podían ser más obvios?) para recibir la herencia que le dejó una madre biológica a la que jamás conoció. El heredero en cuestión es Cuba Gooding (con cara de *en-cualquier-momento-me-mando-un-show-me-the-money*) y en su viaje habrá de buscar a su padre biológico, tramará contacto con una chica del lugar, aprenderá a tener cierta estima por todos esos perros que heredó y terminará mirando la vida desde una nueva perspectiva. ¿Trillado? Trillado es poco: es un tipo de historia que ya no se puede contar más. Ni aunque se la enchufe a una comedia de cuarta cuyo destino mejor es una tardcecita del Disney Channel. **Marcelo Panozzo**

URANIA y EL AMANTE
presentan

MCPOP
primavera 02

Viernes 27 de setiembre - 22 hs
urania-cochabamba 360

¡Volveremos!

+ cine inédito
+ música
+ fiesta
+ sorpresas

¿querés ver más?
mcpop@mail.com

DE UNO A DIEZ

LOS ESTRENOS DEL MES SEGUN LOS CRITICOS

| | PABLO SCHOLZ CLARIN | MARTIN PEREZ PAGINA 12 | JORGE CARNEVALE NOTICIAS | MARIA NUÑEZ SIN CORTES | MOIRA SOTO LAS 12 | GUSTAVO J. CASTAGNA EL AMANTE | DIEGO LERER CLARIN | JORGE BELAUNZARAN 3 PUNTOS | MARCELO PANOZZO EL AMANTE | SANTIAGO GARCIA EL AMANTE | |
|--------------------------|------------------------|---------------------------|-----------------------------|---------------------------|----------------------|----------------------------------|-----------------------|-------------------------------|------------------------------|------------------------------|------|
| SABADO | 6 | 6 | | 8 | | 9 | 7 | 7 | 8 | 9 | 7,50 |
| BATALLA REAL | 6 | | 5 | | | 5 | 7 | 9 | 9 | | 6,83 |
| CAJA NEGRA | 6 | 7 | 3 | 6 | 8 | 8 | 7 | 8 | 7 | | 6,67 |
| CAMINO A LA PERDICON | 7 | | 7 | | 6 | | 8 | 5 | 5 | | 6,33 |
| SEÑALES | 6 | 5 | 5 | 2 | 4 | 5 | 7 | 8 | 8 | 10 | 6,00 |
| 8 MUJERES | 6 | | 4 | | 7 | 3 | 5 | 9 | 8 | | 6,00 |
| PACTO DE LOBOS | 5 | 5 | 8 | | 6 | | | 7 | 4 | | 5,83 |
| NADA ES IMPOSIBLE | 6 | | 5 | 7 | 6 | | | 4 | | | 5,60 |
| BESANDO A JESSICA STEIN | 4 | 6 | 5 | 4 | 7 | 5 | 5 | 6 | 6 | 6 | 5,40 |
| ENEMIGO EN CASA | 5 | | 7 | 5 | 5 | | 4 | 5 | | 5 | 5,14 |
| NO SABE / NO CONTESTA | 5 | 5 | 5 | | | | 4 | 5 | 4 | | 4,67 |
| CORAZON DE FUEGO | 4 | | 4 | 6 | 5 | | | 3 | | | 4,40 |
| AMIGAS PARA SIEMPRE | 3 | 4 | 1 | | | | 2 | 3 | 7 | 7 | 3,86 |
| EL MUNDO ESTA LOCO, LOCO | 4 | | | 4 | | | 3 | 3 | | | 3,50 |
| FRIO DE PERROS | 5 | 2 | | | 2 | | | 4 | 2 | | 3,00 |

¡SI!

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

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

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

TIPO DE SUSCRIPCION

- ARGENTINA: \$ 90 O DOS PAGOS DE \$ 45
- PAISES LIMITOFES: US\$ 90 (GASTOS DE ENVIO INCLUIDOS)
- RESTO DE AMERICA: US\$ 110 (GASTOS DE ENVIO INCLUIDOS)
- RESTO DEL MUNDO: US\$ 130 (GASTOS DE ENVIO INCLUIDOS)

REGALO

- LIBRO MARTIN SCORSESE
- LIBRO WIM WENDERS

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

APELLIDO Y NOMBRE

CALLE

NUMERO

PISO

DPTO.

COD. POSTAL

TELEFONO

CALLE LATERAL 1

CALLE LATERAL 2

LOCALIDAD

PROVINCIA

PAIS

Hablemos de cine II

En el número anterior, alguien se animó a quejarse de unos megaéxitos y de los megaelogios que recibieron. Este texto se queja de las quejas y, de paso, se constituye en otra defensa de esas películas. por **LEONARDO M. D'ESPOSITO**

En el número anterior, Javier Porta Fouz acometió contra tres películas que no le gustaron en lo que va del año (a las que habría que sumar ahora *Señales*). Se trata además de tres de las cinco operaciones comerciales más exitosas del marketing cinematográfico en los últimos tiempos: *El Señor de los Anillos*, *Episodio II* y *El Hombre Araña*. Huelga decir que causaron una enorme felicidad a varios redactores de esta revista. Que Javier reaccione contra estos films no es más que la puesta en texto de una opinión particular. El problema del artículo es que carece de una mirada que pueda al menos explicar qué representan para el cine. Cae en el mismo defecto que critica, pues no los abstrae como conjunto de las operaciones comerciales que sustentan. La descripción que Javier hace de los defectos de *Episodio II*—que tienen cierto tufillo a “amante despechado”: “nos pertenecía...”—sólo dice que la ilusión, a sus ojos, no es perfecta. Hay algo más en su argumentación que merece ser debatido. Me refiero a que se hace mención al realismo a través de la cita de Bazin sin pensar si hubo cambios en el cine y en los espectadores respecto de cómo se interpreta la ilusión. Además se apela a una “corrección filmica” que no imagino hasta dónde puede ser válida como categoría de análisis, en lugar de hacer la pregunta pertinente, la del sentido de la imagen. Javier casi lo hace al hablar de la fruta digital fuera de sincro, pero ahí la cosa no es aseverar que la ilusión no funciona, sino no despachar la cuestión de la superpoblación digital de *Episodio II* con una variante de “el que tiene plata hace lo que quiere”. Postulo que uno debe preguntarse siempre por la pertinencia de la imagen y sólo concluir que hace ruido cuando su presencia es redundante o innecesaria. La escena mencionada es un juego de seducción que, a la vez, implica el poder que Anakin es capaz de ejercer. Más allá del fuera de sincro, creo que es una solución elegante para informar por medio de la imagen.

En el caso del realismo, cedo: debemos creer



Anakin y Amidala comentan la gran cantidad de notas a favor y en contra de *Episodio II* que se publicaron en *El Amante*

en lo que vemos. Pero la forma como el espectador se relaciona o cree en las imágenes difiere en cada época. La manipulación de la imagen cuestiona el realismo ontológico que el cine hereda de la fotografía. La reproducción total de la realidad debe entenderse como producto de síntesis, y no como mero registro. Este cine puede dejar de verse a través de Bazin. El realismo que cuenta es lenguaje: el de las emociones de los personajes y la capacidad de transmitirlos al espectador. No digo que cualquier film se justifique en su potencial para hacer llorar o reír, sino en que los personajes—y no sólo la imagen que los representa—sean comprensibles y creíbles. Propongo una hipótesis sobre este mainstream del que hablamos. Las tres películas atacadas forman parte de lo que llamo cine de transición. No es totalmente gratuito ni parte de un universo autónomo como el de *Hombres de negro*, sino que mantiene lazos con una tradición que ha otorgado un nuevo lugar de importancia a ciertos artefactos de la cultura popular, un movimiento creciente desde los 60. De todas maneras, hay grandes diferencias entre las tres películas. *El Señor de los Anillos* es un film de aventuras que transforma el mundo real en otro fantástico. Un poco eso es lo que decía en su crítica para el *Chicago Reader* Jonathan Rosenbaum, que admiraba especialmente el uso de los paisajes, la pura aventura física y

casi abstracta del personaje contra los elementos (algo que también aparece en la crítica de Santiago García). En el caso de *El Hombre Araña*, lo interesante reside en los problemas humanos de un personaje que lidia con el hecho de ya no serlo. La forma aventurera y vertiginosa del film cuadra perfectamente con el temperamento adolescente del protagonista, punto de vista del film. Criticarlo que no se quede con la chica es como decirle a Ethan Edwards por qué no se queda a comer. *Episodio II* se basa no sólo en la “mitología” pergeñada por Lucas, sino en el deseo de crear imágenes extraordinarias. Se le puede criticar, en todo caso, que eso se cumpla o no, que “cuaje”—otra vez Bazin—o no. Pero si bien este es el caso de mayor injerencia “fanática”, no creo que la calidad cinematográfica del film se modifique por eso. Cine de transición: un cine que intenta introducir la manipulación del registro en el propio registro y hacer inmediato un mundo otro. Se trata, pues, de un cine del puro maravilloso, algo que técnicamente era sólo posible en el campo de la animación. Qué resultará de esta tendencia es algo que aún requiere ser pensado, pero sin dudas aporta más de lo que quita al cine. La discusión está pendiente, y es hora de repensar categorías. El cine sigue existiendo también gracias a estas películas que parecen abrir más caminos de los que clausuran. ■

Nostalgias limeñas

Hogar de la legendaria *Hablemos de Cine* y de las actuales *La Gran Ilusión*, *Butaca Sanmarquina*, *Abre los ojos* y una nueva y polémica llamada *Godard!*, Lima es una ciudad llena de revistas de cine. Hacia allí viajó nuestro cinéfilo más curtido.

por **JORGE GARCIA**

A Mrs. Hope, la más joven de las anfitrionas del festival

En el momento del aterrizaje, cuando la voz impersonal de una de las azafatas del avión que me transportaba a Lima anunció con un ligero dejo de soberbia: "Otro vuelo del Grupo Taca que llega en horario a su destino" (también había partido de Buenos Aires con puntualidad prusiana), pensé si realmente –tal como me había asegurado mi amigo Isaac León Frías, más conocido en Perú y países vecinos como Chacho– alguien me estaría esperando en el aeropuerto o si tendría que arreglármelas solo para llegar al hotel asignado para mi estadía. La duda se despejó pronto, cuando en la pasarela que conducía a la salida divisé a una muchacha que portaba un cartel donde mi nombre aparecía en enormes letras rojas. Ese pequeño hecho me dio la pauta de que estaba ante un festival de cine con un eficiente grado de atención y organización, algo que pude apreciar, corregido y aumentado, en los días subsiguientes. Durante el trayecto entre el aeropuerto y el hotel, bajo un cielo plomizo (Lima, al menos en invierno, no parece necesitar meteorólogo ya que todos los días aparecen uniformemente iguales), pude advertir que estaba en una urbe mucho más extensa de lo que suponía. Ulteriores recorridos por la ciudad –con ocho millones de habitantes– confirmaron lo antedicho. Es casi tan grande como Buenos Aires, con enormes avenidas que



no tienen mucho que envidiar a los grandes bulevares europeos, ni por su tamaño ni por su sorprendente iluminación, y –más allá del grado de deterioro de su centro histórico que muchos de los limeños lamentan– aparecen todavía allí resabios coloniales que no se pueden ver en otras capitales latinoamericanas, sobre todo en los bellos balcones. Y hay que hablar también de la vida nocturna que muestra la ciudad en los barrios de clase media alta, y de la variedad de la comida limeña, apreciable en sus pescados y mariscos y en los suculentos dulces.

Organizado por la Pontificia Universidad Católica de Perú, anualmente se realiza en Lima el Encuentro Latinoamericano de Cine, que este año llegó a su sexta edición. Con un crecimiento progresivo –tanto en la cantidad de público asistente como en el número de películas exhibidas, que en este caso llegaron a sesenta–, aun cuando pueda calificarse de festival "chico" si lo comparamos con otros que triplican la cantidad de films e invitados, ofrece un nivel de organización y de atención realmente envidiable. Sin constreñirse a la mera exhibición de películas, el evento también ofrece otras actividades, como muestras de videos, talleres, diálogos con cineastas presentes y diversos seminarios (a propósito, el seminario sobre la crítica, del que me tocó participar, congregó un domingo a las 10 de la mañana la insólita cantidad de 86 asistentes que resistieron estoicamente hasta el final y culminó con un inesperado aplauso al pa-

nel). Si pongo el acento en estas actividades paralelas es para resaltar que un buen festival no se hace únicamente exhibiendo una cantidad ilimitada de películas, sino también cubriendo con idoneidad otras actividades relacionadas con el cine.

El núcleo central del Encuentro (cuyas ceremonias de inauguración y cierre se realizaron en el Teatro Municipal, un predio céntrico cuya sala principal y escenario fueron arrasados por el fuego hace tres años, sin que, por algún misterioso designio, las llamas alcanzaran otros sectores del edificio, lo que le otorga un aspecto muy curioso, casi ruinoso en el lugar donde se celebran las funciones y espectáculos, y elegante y lujoso en el resto) es la muestra competitiva, compuesta exclusivamente por films latinoamericanos y que autoriza la participación de hasta tres films por país, algo que en este caso permitió la presencia de 21 films en competencia, una cantidad algo excesiva si se tienen en cuenta los 16 o 17 títulos que figuran en las secciones oficiales de casi todos los festivales del mundo. Pero el evento no se limita a estos títulos, ya que pudieron verse otros ciclos dedicados a diversos países y temáticas (hubo una muestra de cine español, películas italianas, un ciclo de documentales, otro denominado "Cine, migración e identidad" y varios films exhibidos en traspase). En el caso de los italianos y españoles, se vieron títulos ya conocidos en nuestro país, ya sea por haber sido estrenados o por su exhibición en algún



Perfume de violetas (izquierda). En esta página, *A la izquierda del padre y Bolivia*

festival, ratificando que ninguna de esas dos cinematografías, en su producción media, está a la cabeza del cine europeo. En la traspasche se proyectó *La viuda de Saint Pierre*, de Patrice Leconte –una insólita historia de amor basada en un caso real, y un film más logrado que otros trabajos del realizador–, y también *La profesora de piano*, de Michael Haneke, que desató las habituales polémicas. En el ciclo “Cine, migración e identidad” se vieron dos títulos valiosos, ya conocidos en nuestro país, *Bolivia*, de Adrián Caetano, que, de haber participado en la competencia, no tengo dudas de que habría ganado el premio de la crítica, y *Voyages*, de Emmanuel Finkiel, ampliamente comentada en esta revista. Allí también se vieron *Las cartas de Alou*, un interesante trabajo del vasco Montxo Armendáriz, estrenado aquí hace algunos años; *Flores de otro mundo*, un discreto film de Icíar Bollaín, y *La ciudad*, de David Riker, una mirada sensiblera y miserabilista sobre los inmigrantes latinos que viven en Nueva York. En la muestra de documentales se proyectó *El caso Pinochet*, de Patricio Guzmán, un trabajo del que no puede decirse que sea malo, pero sí que es decepcionante por cierta chatura y pereza en sus resoluciones formales, indignas del realizador de la notable *La batalla de Chile*. *Promises*, de Justine Shapiro, B. Z. Goldberg y Carlos Bolaño, propone una idea original: la de referirse al conflicto árabe-israelí a través de las opiniones de niños de ambos bandos. El film tiene buenas intenciones y algunos momentos

logrados, pero no logra transmitir la complejidad casi insoluble del problema. El peruano radicado en España Javier Corcuera había realizado un interesante documental, *La espalda de Dios*, que en tres episodios trataba diversos conflictos suscitados en distintas partes del mundo. *La guerrilla de la memoria* es un reportaje a los sobrevivientes de los grupos que siguieron combatiendo contra el franquismo una vez terminada la guerra, y más allá de la emoción que provocan los rostros de esos viejos ideológicamente incorruptibles, no logra casi nunca colocarse por encima de la entrevista televisiva. También *Extranjeros de sí mismos*, de Javier Rioyo y José Luis López Linares, autores de la fallida *Asaltar los cielos* y un flojo documental sobre Luis Buñuel, investigan aquí la presencia de combatientes de otros países en las Brigadas Internacionales y en las tropas falangistas. El problema es que los realizadores colocan en un mismo plano a los ideológicamente comprometidos brigadistas y a los mercenarios reclutados por Mussolini para ayudar a Franco. El fragmento más curioso del film es el reconocimiento abierto de José Luis Berlanga y Luis Ciges de su participación en la Legión Azul que combatió en el frente ruso al lado de los nazis. Otro documental, *Rocha que voa*, de Eryk Rocha, sobre los años pasados por su padre Glauber en La Habana, fue una decepción absoluta. En la competencia oficial, de la que no me extenderé demasiado, hubo algunos premios previsibles como el del público para *El hijo de la*

novia, de Juan José Campanella –único representante argentino en la muestra, aparecido el último día para recibir ese premio, a pesar de que en la competencia también participaban *La fuga* y *Vidas privadas*–, el otorgado por la revista *La Gran Ilusión* a la favorita *A la izquierda del padre*, del brasileño Luiz Fernando Carvalho, algunas menciones a *Bolívar soy yo*, el fallido film del colombiano Jorge Alí Triana, insólito triunfador en el festival de Mar del Plata, y a dos películas chilenas, *Taxi para tres*, de Orlando Lübbert, también injusta ganadora en el festival de San Sebastián, y *La fiebre del loco* de Andrés Wood, con una buena idea argumental pero por debajo de su anterior *Historias del fútbol*. Posiblemente la sorpresa la produjo el jurado de la crítica (del que formé parte) al premiar a *Perfume de violetas*, *nadie te oye* de la mexicana Maryse Sistiach, un film centrado en una suerte de –guardando las distancias– Mouchette latinoamericana que, en su rescate de elementos del melodrama tan caro al cine de su país, logra varios momentos de auténtica intensidad. Los diez días pasados en Lima me ofrecieron además la posibilidad de conocer a varias personas interesantes y fueron un remanso frente a las “pálidas” cotidianas que ofrece Argentina. Y no puedo dejar de resaltar la amabilidad de los organizadores del festival y, en particular, de las chicas encargadas de la atención de los invitados. Mis más fervientes deseos de que este festival pueda seguir realizándose, como hasta ahora, exitosamente. ■

El tradicional festival checo mostró este año una enorme cantidad de cine nuevo, rescató lo mejor de Cannes, armó un muy buen minipanorama de cine argentino, apostó con suerte dispar a las nuevas voces, rescató a maestros olvidados y programó documentales para todos los gustos. **por MARCELO PANOZZO**

FESTIVAL DE **KARLOVY VARY**

Variaciones sobre el radicalismo



Toter Mann, Ljubljana y el documental *All About My Father*, tres postales de la Europa más lejana

Viajé a Karlovy Vary, República Checa, con dos certezas: una, que ya había visto varias de las películas del programa y que, por lo tanto, mi voracidad iba a estar más o menos bajo control; la otra, que con la pérdida de valor del peso frente al dólar estadounidense, sumada a la pérdida de valor de esta última moneda frente al flamante y recio euro, los míseros dolarcitos que supe conseguir no me iban a alcanzar para nada de nada.

Me equivoqué en las dos cosas. Por suerte. Quizá no sea importante en la crónica de un festival de cine el tema de la administración del dinero, pero también aquí tengo dos certezas (en las que por supuesto puedo equivocarme): una, varios años y miles de centímetros impresos con los relatos de viaje de Flavia me respaldan; la otra, era lindo viajar de tanto en tanto, y no está mal saber que hay un lugar en la cada vez más ancha y ajena Europa en el que nuestras pesificadas posibilidades tienen aún cierto rendimiento.

De todas maneras es justo aclarar que mi performance económica, digna de Lita de

Lazzari, tuvo una relación directa con la cantidad de películas que vi (unas 60 en 9 días). Si uno de mis preconceitos (el número uno: que como ya había visto varias películas previamente no me iba a desesperar intentando verlo todo) se hubiese confirmado, estoy seguro de que el otro (el número dos: que la plata no me iba a alcanzar para una paprika) se iba a revalidar también. Fui a Karlovy Vary invitado por la dirección del festival, como cronista de *El Amante*, sí, pero también como programador del Festival de Cine Independiente de Buenos Aires o Bafici. Esta doble condición, que reúne a dos de las credenciales laborales más lindas posibles, me viene dando la posibilidad de realizar lo que yo llamo la *Gira Bafici/EA por ciudades de juguete*, que previamente había incluido una escala en la increíble Locarno. Parte del encanto de los festivales de cine, al parecer, está relacionado con el calendario cultural de las grandes ciudades o con las posibilidades turísticas de los pequeños lugares donde algunos de ellos se realizan. En la página web oficial de la ciudad checa se detallan las características de las aguas

termales y minerales que son la principal cualidad del lugar, y se termina afirmando que el éxito actual de Karlovy Vary como destino turístico se explica porque "el número de interesados en el balneario se incrementa junto con la conciencia de los ciudadanos de que la salud es el valor supremo de la vida humana". Ahí estaba yo, entonces, con mi tendencia a la mala alimentación y mi sedentarismo militante, en una saludable ciudad que recibió visitas ilustres desde el siglo XIV hasta la actualidad, desde el rey checo Karel IV hasta esos dos que conducían aquel programa de cine que daba ATC y que exaltaban las virtudes del aguardiente local llamado Becherovka. Yendo al cine, digamos que no podía haber empezado mejor, Karlovy Vary 02. La fiesta de inauguración en el epicentro del festival, el Hotel Thermal (una mole soviética de color gris que vigila desde arriba todas las casitas de cuento que se levantan a los costados del pequeño río Teplá), fue simpática y disparatada, con bailarinas, can-can, suelta de globos y minifuegos artificiales, todo dentro de la gran sala de cine, un espacio retro mo-



La falsa señorita Spears, verdadero encanto, en la norteamericana *Britney, Baby, One More Time*

dermo, pop y setentista y soviético a la vez, lleno de acrílico, terciopelo, espejos y formas geométricas. Acto seguido, los discursos. Cero, estoy en blanco: es el idioma más difícil del mundo y no es posible pescar siquiera una palabra. Acto seguido, la película inaugural (y, finalmente, ganadora del premio mayor del festival, el Globo de Cristal, en una ceremonia a la que ni siquiera faltó el presidente Vaclav Havel): *Year of the Devil*, del checo de Praga Petr Zelenka.

La película de Zelenka es algo así como un *mockumentary* (o falso documental burlón) al que el director prefiere llamar "mistificación", y está protagonizada por músicos muy populares en la República Checa, como el cantautor Jaromir Nohavica. La historia comienza con la rehabilitación de Nohavica en una suerte de centro de alcohólicos anónimos, lugar en el que el músico conoce a un documentalista holandés que está filmando una película sobre los problemas de alcoholismo en la República Checa. A partir de allí se produce una serie de encuentros entre músicos, giras descontroladas, shows multitudinarios, más internaciones, bodas,

funerales, luchas entre el bien y el mal, combustión espontánea de seres humanos y otros grandes éxitos de la música popular, en una película graciosa y triste, en la que todo puede llegar a suceder pero sin deformar ni borrar una escritura en la que, a pesar de la mezcla de ficción y realidad, la acumulación de disparates y las múltiples texturas, el director parece tener todo bajo estricto control.

Fin de la jornada inaugural, una copita (Beechervodka, por supuesto) y al hotel, a revisar el catálogo con la tranquilidad otorgada por el preconcepto número dos. Error. Ya en esa primera noche, mientras intentaba planificar el día siguiente leyendo los textos del catálogo, me encontré con esas películas que quería ver (los grandes éxitos de Cannes 02; por ejemplo, las extraordinarias *Le Fils* de los hermanos Dardenne, *El arca rusa* de Sokurov y *El hombre sin pasado* de Aki Kaurismäki), más un enorme pelotón de sorpresas, más un grupo más grande de films encerrados entre signos de interrogación, todos inocentes hasta que se demuestre lo contrario.

La discusión sobre la crisis del cine es eterna, y en cada festival, cada semana de cada mes de cada año, se renueva con sólo un vistazo a una programación. Quien tenga la imperiosa necesidad de obras maestras, suele decirse, más vale que evite la visita a Karlovy Vary, porque entre Cannes y la temporada alta (Locarno, Venecia, San Sebastián), en la muestra checa no hay nada que descubrir. Los que buscan experiencias más extremas recomiendan seguir por otros rumbos, ciertos sectores de Cannes, las paralelas de Locarno, el gigantismo de Rotterdam, Viena. Los que anden tras cine de Europa del Este deberán ir al Festival de Cottbus, en Alemania. La competencia, ni hablar, todo de segunda, me dice un crítico francés. ¿Qué hacer?

En principio decidí que yo mismo iba a ver si todo eso era verdad. Y descubrí que algo de eso puede llegar a haber, sí, pero que con la insatisfacción puesta en nivel 11 no vamos a ninguna parte, que Karlovy Vary tenía muchas cosas para ver y unas cuantas para descubrir, y que su despreocupada/desprejuiciada amplitud es una apuesta radical a un cine posible y no una plegaria imposible a un cine radical.

Sin ningún ánimo de conformarme, decidí que Karlovy Vary valía la pena porque había mucho pero mucho cine para ver y, además, con el correr de los días no aparecían esas películas-papelón que en algún Mar del Plata fueron mayoría. Con todas las distancias del caso (que no son pocas), en un punto particular Karlovy Vary me hizo pensar en nuestra alicaída cartelera de estrenos: no es posible conformarnos con lo que llega a los cines porteños, eso es verdad, pero mientras tanto, mientras esperamos que los tiempos o las cabezas distribuidoras (borradoras, por estos días) cambien, no podemos negarnos a dialogar con el cine que hay, porque eso sería perezoso y tonto. La frase "el cine que hay es el cine que hay" me parece, hoy, más compleja que nunca.

Vi en el festival varias de las películas en competencia, y quedé interesado en más de una (la coreana *Let's Not Cry*, la japonesa *Filament*, la canadiense *Kahled*, la mexicana *Cuento de hadas para dormir cocodrilos* y la ya mencionada *Year of the Devil*), también ►

De Corea del Norte, *Pyongyang Robogirl*

seguí parte de la competencia de documentales, una sección con más urgencia y gracia que gravedad y maestría, que me llamó la atención por películas como el real-melodrama drag *All About My Father*, *Devil's Playground* (extraordinaria pintura de los imprevisiblemente descontrolados adolescentes Amish que este mes se puede ver por cable en Cinemax), *Viva São João*, retrato del legado del músico Luiz Gonzaga firmado por Andrucha Waddington, el director de *Yo, tú, ellos*, o *Absolut Warhola*, documental sobre una parte de la parentela de Andy Warhol, la que se quedó en un pueblucho del este europeo, y sobre el único museo de arte pop de Europa, lugar increíble escondido en una especie de triángulo de las Bermudas entre las fronteras de Ucrania y Polonia. Había preestrenos hollywoodianos que pasé por alto, no me privé del Almodóvar intitolado *Hable con ella* (su película más desfleada y emotiva; dos películas en una, en verdad: una muy mala y otra muy buena), no pude seguir la retrospectiva de Johan van der Keuken pero sí fui a ver uno de los títulos de la retrospectiva de Kim Ki-duk (*Bad Guy*, película que no logré ver completa en el Bafici y que es un 10). *Ararat*, de Atom Egoyan, fue una muy grata sorpresa. Hay gente que dice sobre ella que es la menos Egoyan de las películas de Egoyan, y se supone que eso es una manera de descalificarla. En mi caso la sentencia funcionó como la más atractiva de las invitaciones. *Ararat* es una película que, por un lado, parece bastante convencional (por su acabado, más que por otra cosa), pero que en otro plano es muy, pero muy compleja, ya que intenta cruzar el rodaje de una película sobre el genocidio armenio con la biografía de Arshile Gorky, con la vida de nuevas generaciones de armenios en un país como Canadá y con las dificultades de los no-armenios (en general, y de los turcos en particular) para entender y/o aceptar lo que pasó ahí.

De Japón, *All About Lily Chou Chou*

¿Qué más? Cada vez que se escribe una nota sobre Kitano, a la hora del momento "inserte currículum aquí" se tiende a decir que triunfó como comediante haciendo números de humor típicamente japoneses. Nunca entendí muy bien qué es el humor típicamente japonés, lo admito, pero si es mullido y cálido y tonto y retonto y hasta melancólico como en *Chicken Heart*, la segunda película de Hiroshi Shimizu (asistente de Kitano en *Sonatine*, film con el que *Chicken Heart* tiene más de un punto de contacto), entonces quisiera ver programas de "humor típicamente japonés" para toda la vida.

Ljubljana, la segunda película de Igor Sterk (Eslovenia), un director amigo de Juan Villegas, es de algún modo una película amiga de *Sábado*, que gira en torno a la vida de un chico de veintipico que justamente vive en Ljubljana, Eslovenia, y que no sabe qué hacer con su vida hasta que descubre el éxtasis y empieza a ir a bailar sin parar. Sin hacer alharaca, sin subrayados, sin un solo segundo de sentencia, el director filma perfecta, físicamente eso de la "naturaleza intransitiva", rodeando el ejercicio con una serie de viñetas muy asordinadas (mudas, diríase) sobre la vida de jóvenes en camino a dejar de ser jóvenes.

Parece que Britney es un tema muy mío (ver la sección de estrenos), y en KV vi una película indie USA llamada *Britney, Baby, One More Time*, de Ludi Boeken, film vendido como una sátira sobre los medios y la cultura de la celebridad, cosa que intenta ser pero no lo logra. Es un cuento protagonizado por un equipo de perdedores totales del mundo del cine, que descubren a un transformista igual (igual, de verdad) a Britney Spears y deciden hacer con ella un documental como si el chico fuera Britney herself. La belleza y la dignidad de ese personaje no tienen límites (la falsa Britney es amable, coqueta, solidaria, optimista), y el haber hecho una ficción así tiene un único

De Estados Unidos, *Devil's Playground*

gran mérito: tenerla a ella en pantalla todo el tiempo.

Tanto *Ljubljana* como *Britney, Baby, One More Time* fueron programadas por la más inquieta de las secciones del festival, el Foro de los Independientes, apartado en el que también estaban *El huérfano de Anyang* o el corto documental norcoreano *Pyongyang Robogirl*, y al que llegaron seis películas argentinas, un minipanorama muy seriamente programado que incluyó a *El Bonaerense*, *Bolivia*, *La libertad*, *Vagón fumador*, *Sábado* y *Un día de suerte*.

En una sección llamada Another View estaba estacionada *All About Lily Chou Chou*, de Shunji Iwai, una suerte de 400 golpes a la japonesa, en la que salen ideas y olor a (alienado) espíritu adolescente de cada secuencia. *Toter Mann*, del alemán Christian Petzold (que estuvo en el Bafici 2001 con *The State I Am In*, para los que siguen este tipo de dato), es una historia de amor levemente hitchcockiana y con mucho homenaje a Burt Bacharach incluido, en la que un personaje desaparece y después reaparece siendo otro o teniendo otras intenciones o formando parte de un plan perfecto del que no nos dimos cuenta hasta bien entrada la película. Así y todo, no tiene la petulancia de *Los sospechosos de siempre* y además está ejecutada con una precisión y una tersura hipnóticas. Hubo mucho más, claro: un descartable homenaje a Jean-Marc Barr, casualmente presidente del jurado; el estreno de *Chekhov's Motifs* de la venerada y también resistida Kira Muratova; el viaje del Kaurismäki Mika a las raíces de la música brasileña, de título *Moro no Brasil*; *Decasia*, experimento sobre la decadencia de la materia filmica, pura orfebrería a cargo de Bill Morrison; o el Iosevliani de *Lundi matin*. Pero tampoco es cosa de seguir con este braille de cine: simplemente déjenme decir que ojalá alguna o muchas de estas películas lleguen hasta aquí algún día o pronto, y que el cine posible de allá sea también el cine posible de acá. ▀



ILUSTRACIONES MARTA ALMEIDA

EL AMANTV

La envidia del penito

No lo dejan vivir en paz a nuestro filósofo. Entre la santificación de Jacques Alain Miller por parte de la guardia ideológica de un suplemento literario y la amenaza de obligatoriedad de la filosofía para niños en las escuelas argentinas, no hay manera de estar tranquilo, ¿no les parece? **por TOMAS ABRAHAM**

1. ENVIDIA. Qué suerte que tiene Jacques Alain Miller en recibir de parte de *Radar* una doble página central y la contratapa del mismo número. Me corroyó (de corroer) la más execrable envidia. Qué no daría yo por semejante espacio para que tan amables plumas digan de mis sucesivos ensayos que son "extraordinarios" como Link dice del libro escrito por el "yerno de los huevos de oro" y "magnífica retórica" según agrega María Moreno a semejante coloso.

El libro se llama *Cartas a la opinión ilustrada*, lo editó Paidós y no sé el precio porque me lo regaló un vecino que pertenece a la Causa Freudiana y a la Asociación Mundial de Psicoanálisis, y a tantas siglas enormes que pululan en la Ciudad Gótica del Deseo. Miller, a quien conocí en la Universidad de Vincennes cuando (él) perseguía reformas con una banda en la que se mezclaban egresados exangües de L'Ecole Normale Supérieure, su novia y su hermano y un par de gorilas karatecas que esperaban al pobre psicoanalista Serge Leclair a la salida de sus clases porque no comulgaba con la revolución cultural de los guardias rojos de Pekín (Beijing), pertenece a una generación de althusserianos que a los 23 años manejaban la

epistemología como Schumacher su Ferrari. Miller ha escrito un libro panfletario y polémico. Una de las mejores cosas que tiene el relato —mi vecino me dice que lo cuenta siempre— es una advertencia que Jacques Alain le hace a su nieta acerca de unos agujeros en su (de la nieta) malla de baño que hacen llorar a la niña que desconoce la fisura del tejido. No quiere saber la verdad, no cede en su deseo, por eso sutura la falta, niega la castración en su bombacha de látex. Jacques Alain tampoco cede en el suyo, que consiste en luchar con la verdad contra el monopolio del principio de placer. Si hay agujeros, hay que decirlo. La madurez consiste en poder verlo, decirlo y escucharlo. Sin embargo, el abuelo recapacita y confiesa que no siempre es necesario decir la verdad y escarbar las pequeñas llagas del semejante, y recuerda que en la Antigüedad se mataba al mensajero de malas noticias. Bueno, esto no tiene que ver con nada de lo que motiva las cartas, pero él lo cuenta porque ha decidido desnudarse y gritar después de veinte años de silencio y martirio ante los ataques de todo el mundo mientras construía callado su central libidinal. No resumiré el debate y sus causas porque

pueden consultarlas en *Radar* (11 de agosto) o comprar el libro, sólo quiero admirar la admiración de quienes tanto admiran estas cartas y el proyecto de Miller de dirigirse a la gente culta en general, más allá de la organicidad de las instituciones.

Lo primero que despierta un sentimiento de placer es que Miller tenga palabras amables para los porteños, le encantan Buenos Aires y sus cuotas. Las de los socios de la sucursal y las de los clientes de viajes, libros y tantas cosas que nos llegan desde la triste París, ciudad que para Jacques Alain es un antro de sectarios rencorosos que deberían imitar la amabilidad, el pluralismo, la cortesía, el don de gentes, la urbanidad, la sabiduría de los argentinos.

¡Mierda!, me dije. Devuelvo el pasaporte romano, me quedo acá, ¡soy argentino hasta la muerte! ¡Miller me ama!

Además, dice que en Francia los intelectuales no discuten, no polemizan, están escondidos en sus nichos a la espera de un tiempo de luces que nunca se encienden, mientras que en el Río de la Plata —así es, menciona la gloria de nuestro río en desmedro del pobre Sena— los intelectuales están abiertos al debate de ideas, a la controversia y al ansia ▶

de novedades bien temperadas.

Por suerte Link le advierte que no es tan así, que acá no hay seres tan discutidores porque lamentablemente escasean, es así al menos hasta ahora. Cuando haya una Junta Grande o una Asamblea Constituyente, entonces sí, ahí cree que se verán a los nuevos Lapridas, pero hasta ese momento los justos no aparecerán. El sí (Miller, no Link), por supuesto, no sólo es justo sino maravilloso, no reniega de sus años mozos, aún cree, según confiesa, en la justicia distributiva, tiene rabia ideológica a pesar de ser abuelo, es hiriente como un Fogwill, es sangrante como un Lamborghini, es pedante como un Fresán, sermoneante como una Sarlo, es secante como Piglia, indigente como Saccomanno, es militante como Gelman, trepan-te como Feinmann, negociante como Sokolowicz y encantador como Bela Lugosi.

El día en que Miller se abraza con Zamora volarán las golondrinas y los barriletes y en *Radar* habrá otra guitarreada.

Pero lamento anunciar que el problema es bastante más orgánico e institucional de lo que se cree. El asunto es que Miller tiene problemas de deserción, cada vez le cuesta más juntar a toda la gente en los congresos, la edad pesa. Se fue una figura de nota como la analista y teórica Colette Soler y se llevó con ella un gran contingente; la Roudinesco estrena una película sobre Jacques Lacan en la que ni Miller ni su hija aparecerán como El Príncipe Valiente y la rubia Aletha, la biografía filmada debe ser de tan buena factura como la que hizo sobre Freud, y, además, la maravillosa Roudinesco siempre dirigió una compasiva mirada al niño Miller porque sabe de las tremendas dificultades que tiene para ser esclavo según Hegel. Y ante tantas dificultades que le depara el campo freudiano, Miller ha decidido hace un tiempo abrir horizontes, mostrarse más seductor que nunca, y lo ha hecho con la tradicional IPA, y con su sucursal argentina, y ha encontrado en los ortodoxos una cálida bienvenida.

Business are business, los ortodoxos del freudismo secular andaban hace rato de capa caída, mascullando sus recelos ante los estragos que lacanianos de cualquier estirpe hacían en las filas de sus pacientes; en fin, son épocas de diálogo y de repartirse lo que queda. El problema parece ser que este acercamiento



to tan lleno de buenas intenciones hacia aquellos que asesinaron a Jacques Lacan y lo expulsaron en 1963, ha sido denunciado por dos señores de la Asociación Francesa, Diatkine y Denis, que dijeron ¡piedra libre! y alertaron sobre las consecuencias de tanto amor. Vieron que había un gusano con hambre en la manzana. Criticaron el rito iniciático para la formación del analista que inventó Miller con el nombre de El Pase (ritual por el cual el candidato a ser analista despliega su inconsciente o su novela familiar ante una platea de cientos de espectadores y un jurado), que ni los mismos lacanianos toman en serio. Una ridiculez que a los miembros de la corte del rey Arturo jamás se les hubiera ocurrido imaginar para ungir a un caballero de la Mesa Redonda. Y eso que tenían a Merlín.

Miller explotó porque se hizo el Bueno y lo despreciaron. No le publicaron las amables aclaraciones en la revista que lo degradó. Entonces ahora se hizo el joven. ¡Queremos debate de ideas!, dicen los dantones en *Radar* y en la EOL, ¡las ideas no se matan! Se enriquecen con el diálogo, la comunicación, la conversación planetaria, la escucha y Pommery. Yo no sé lo que será, si será la caída del Muro, si fue la caída de las Torres, yo no sé qué caída ha producido este nuevo amor en quienes siempre fueron tan impiadosos con los infieles, aterrorizaban a los sospechosos, ninguneaban a los herejes y controlaban a sus adeptos. Antes, entrar a un círculo laca-

niano o milleriano era atravesar por un pasadizo de caras fruncidas, de miradas torvas, de bocas apretadas, de rulos encimados; antes, ser nombrado por *Radar* era una muestra de haber cumplido con las estrictas leyes de selección ideológica de la *Capilla de la Literatura* y hoy todos quieren hablar con todos, al menos todos los de la EOL con todos los de *Radar*, para beneplácito de los psicólogos que compran *Página 12*. Pardonnez moi, Jacques, mais c'est l'envie.

2. PEDOFILIAS ERAN LAS DE ANTES. Ya van dos veces que me encuentro con un diputado que me encara con el tema de la filosofía para niños. Ya van dos veces que le dije que no me moleste con el tema. La segunda le resumí mi posición: le dije que prefería el libro verde de Khadafi y el rojo de Mao y *La razón de mi vida* a ese nuevo artefacto imperialista urdido por los yanquis.

Me dijeron que en el Congreso de la Nación deambula una ley que instalaría la obligatoriedad de la filosofía para niños en las escuelas de la nación. Serán rumores, serán amores, no sé. Pero no sólo hemos superado a París gracias a Miller, sino que superaremos a la misma Atenas, gracias a un señor que se llama Matthew Lippman, el gurú de la secta filosofante.

Sabemos que Sócrates iba con sus amigos a ver a los chicos correteando en los gimnasios y las palestras, pero los infantes ya tenían doce años. No es que los apruebe, pero



consideremos que el marco cultural de la sociedad antigua propiciaba una sexualidad diferente y una jerarquía de edades. Además, eran paganos. Bueno, eso de paganos tampoco explica nada, vimos lo que pasa con la casta sacerdotal del catolicismo cuando de púberes se trata. Lo que ha sucedido en EE.UU. es terrible, es inconcebible que en nombre de la pureza se haya envilecido lo más puro que hay en la Tierra: el niño. Por eso yo también advierto a la opinión pública –no sólo Miller tiene derecho a hacerlo– que preste suma atención a lo que traman los amadores de los niños, y más aún cuando el proyecto y la práctica de la filosofía para niños comienza con su instrucción ¡a los tres años del púber! Los profesores de la secta Lippman son democráticos, lo que se supone debería tranquilizarnos, pero está a la vista que las intenciones morales pueden llegar a ser una

cobertura de impulsos mucho más ciegos y menos edificantes.

Pensemos en Freud, recemos a Freud, para que nos ilumine.

Para los filósofos de niños los chicos deben sentarse en círculo y pasarse una pelota de trapo. La circunferencia nos hace a todos iguales y simétricos. La pelota de trapo simboliza la palabra. Hay que pasarla. Se debe prevenir que los niños no la arrojen con violencia a la cabeza del compañero, es una cuestión de seguridad, porque sin seguridad no hay democracia, nos dicen los profesores, y el preceptor Hadad.

También hay que evitar que un niño se guarde la pelota demasiado tiempo y no la largue. Siempre hay un Orteguita en el círculo. Esta es una de las cuestiones más importantes de la moral pedagógica de la filosofía para niños. Hay que luchar contra el protagonismo, contra los que quieren ser estrellitas, aquellos que pretenden mostrar lo inteligentes que son, los que quieren llamar la atención, ser centro de las miradas, los que no son funcionales al grupo y manifiestan una rebeldía inaceptable porque no es respetuosa de las reglas básicas de la convivencia humana, del respeto al diferente, de la tolerancia de la opinión ajena, de la sacra alteridad del prójimo, de las reglas del diálogo alternado, de la necesidad de un consenso participativo, del CULO DE LA MAESTRA... ay, el culo de la maestra, ¿se acuerdan chicos del culo de la maestra? ¡¡¡Qué budinazo!!! Este tipo de educación democrática en la que se critica el individualismo es la mejor para un mundo corporativo en el que se debe combinar una prolongada obsecuencia con una feroz competencia. Esto de los niños es cosa seria. Gente de mi entera confianza me ha dicho que en los territorios de

Lanús, en la provincia de Buenos Aires, se están adiestrando a maestras y maestros para que generen alternativas a los terribles problemas que se presentan en las escuelas de la zona. Los chicos no sólo no se sientan en círculo sino que ni siquiera conviene que lo hagan porque van a clase con artículos punzantes de acuerdo con la nueva terminología aduanera. Gracias a una estrategia teórica de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, hay tesistas con tesis que están haciendo pasantías (vieron qué bien que hablo, coméntenselo a Daniel Filmus) en Lanús, con el objeto de aplicar los lineamientos filosóficos de Alain Badiou... ¿qué?, ¿no escucharon? Sí, no es una pesadilla, es la misma realidad... ¡dije de Badiou! Por eso leamos en uno de esos prospectos que citan al duro epistemólogo francés la siguiente consigna: "Hay que crear espacios áulicos para producir una ligadura que genere un acontecimiento"... en Lanús. Yo no sé si los lectores de *El Amante* están al tanto de la idea de acontecimiento en Badiou, que además es amigo de Miller, o si saben qué es una ligadura, porque ligadura no es mala o buena suerte sino la traducción del suave vocablo galo: *liaison*, vínculo; ni si saben lo que es un espacio áulico, es obvio que es el que discurre previo al espacio recreico, pero lo que sí deben saber es que sólo en nuestro maravilloso país se puede tener la experiencia de transitar en un estrecho pasaje custodiado por los sucursaleseros de Badiou y los punteros de Quindimil. El intendente de Lanús anunció en su momento que limpiaría de zurdos los espacios de la salud... pero no contó con que el virus Badiou se le metería en la educación. Dios mío, qué trabajo que nos dan los chicos. ■

El C.I.C en Canal (á)

Historias y anécdotas
de nuestro cine
contadas por
sus protagonistas

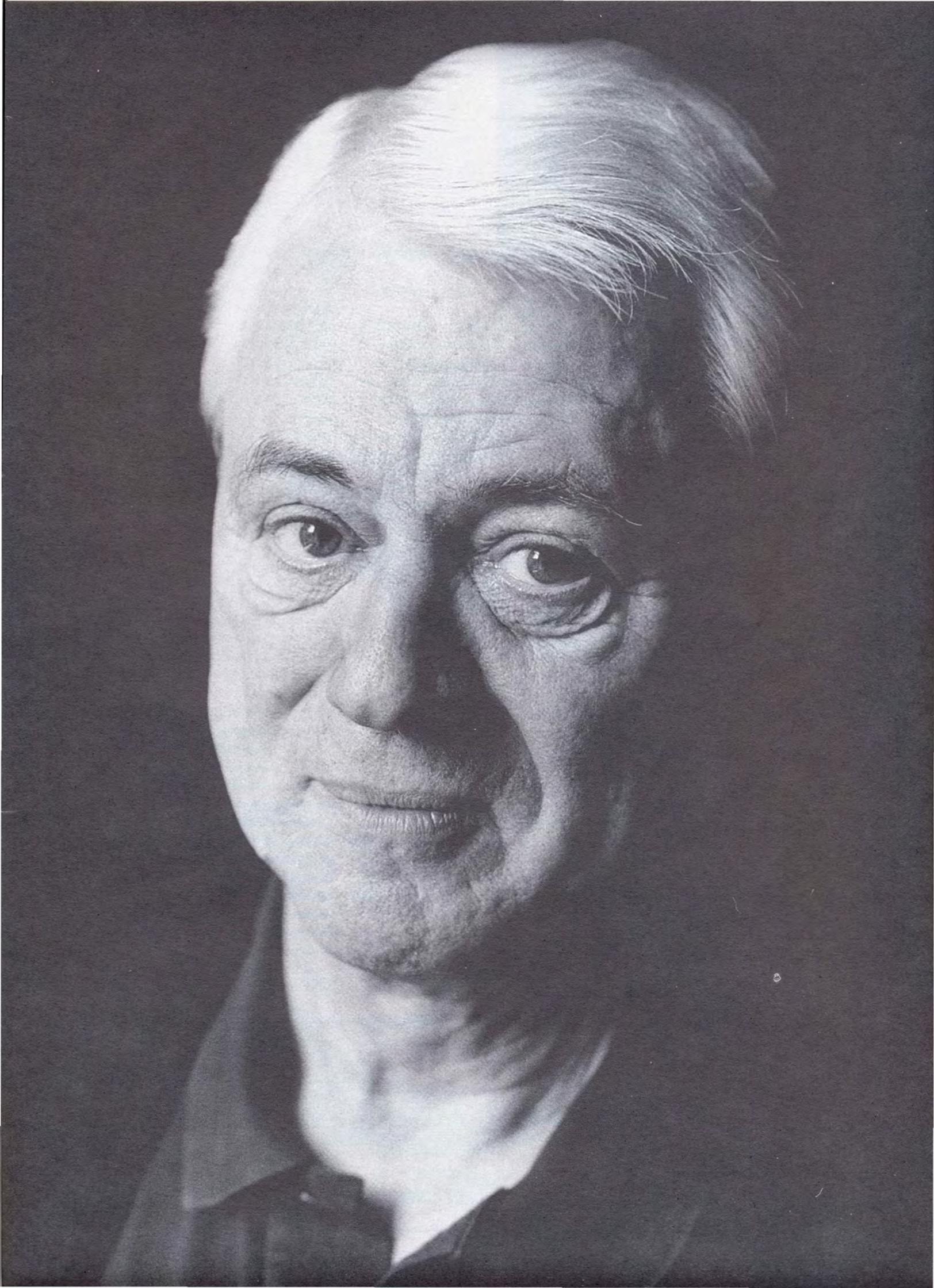
Idea y Producción general
Marcelo Trotta - Vivián Imar

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

encuentrosdecine@cinetic.com.ar

Todos los
Jueves 20.00 hs.
y Domingos 14.00 hs.

www.cinetic.com.ar



El cine como desvío milagroso

Una retrospectiva en la Sala Leopoldo Lugones permitió revisar la mayor parte de la obra cinematográfica de Alexander Kluge, junto con algunos de sus trabajos para TV, lugar donde el director se atrincheró desde hace años para desgracia de los viciosos regresivos del celuloide, como el autor.

por DIEGO TREROTOLA

CINE CONTRA EL DESTINO. Nacido en 1932, luego de vivir su infancia en el esplendor del nazismo, Alexander Kluge se doctoró en leyes en 1956 y ejerció como abogado en Berlín y Munich. Además de haber transitado la abominable burocracia de las leyes y los juristas, Kluge tenía cifrado en el apellido la identificación con el Sr. K, el protagonista de *El proceso*, de Kafka. Tal vez para desviarse de esa predestinación siniestra, Kluge abandonó la abogacía y se convirtió en activista político, ensayista, poeta y en uno de los realizadores más importantes del Nuevo Cine Alemán, movimiento renovador de la década del sesenta. Sin embargo, la evasión del destino resultaba una paradoja: "Adónde huir, el hombre está por todos lados", como dijo el dramaturgo Heine Müller en una de las entrevistas con Kluge para una reciente producción televisiva. Sin duda, el cine fue uno de los mayores refugios de Kluge. Quizá con el intento de exorcizar el destino kafkiano, en su primer largometraje, *Adiós al ayer* (1966), hizo una suerte de versión libre, o liberadora, de *El proceso* que concluía con la frase: "Todos somos culpables de algo y si lo supiésemos el mundo sería un paraíso". En esa película, el vagar de la protagonista, Anita G., no era menos sórdido que el de K, pero se vislumbraba la posibilidad de un paraíso, tal era el desvío que Kluge imprimía a la infinita pesadilla de Kafka.

LAS DOS FORMAS. Una de las primeras grandes discusiones sobre el arte cinematográfico tuvo lugar entre los teóricos del formalismo

ruso durante la década del veinte. Una posición dentro de esa disputa sostenía que, por su naturaleza para la representación del movimiento y la construcción del espacio, el cine debía estar subordinado a seguir las acciones de una historia y, por lo tanto, a realizar un procedimiento similar a la prosa narrativa. La posición opuesta planteaba que, por su característica "saltarina", el cine debía optar por hilvanar modelizaciones formales, y combinar imágenes como las palabras de distintos versos de una poesía. Esta discusión entre el posible predominio de una función narrativa o una poética del dispositivo cinematográfico fue resuelta desequilibradamente por la historia del cine: la mayoría de las películas utilizan los recursos audiovisuales para elaborar algún tipo de historia. De esta forma, el cine narrativo ocupó un lugar central, mientras que la función netamente poética, defendida por algunos formalistas, quedó reducida al lugar muy marginal del cine experimental o underground. Paralelamente a esta ruptura tajante, los directores se especializaron en una u otra concepción del cine y muy difícilmente combinaron las dos potencialidades. De un modo tan drástico como Jean-Luc Godard, Kluge es uno de los responsables de diluir esta dicotomía, especialmente a través de sus últimas películas. En la veta más extrema entre los rupturistas del Nuevo Cine Alemán, la filmografía de Kluge significó una manera de acabar con la separación entre cine narrativo y poético. Ya en su primer cortometraje, *Brutalidad en piedra* (1960), codirigido con Peter Schamoni, estaba el germen ▶

de esa fusión. En la sucesión de registros recientes de las ruinas del gigantismo arquitectónico del nazismo imbricado con archivos sonoros y fotográficos de los discursos nazis, el corto proponía un montaje analítico donde a cada espacio majestuoso le correspondía un pensamiento aberrante de palabras genocidas. Al mismo tiempo, Kluge lograba que de una acumulación de descripciones visuales y archivos sonoros se desviara una pequeña ficción. El juego cinematográfico conseguía que los despoblados edificios fueran habitados por un eco estridente de las voces del pasado y provocaran que las monumentales construcciones tambalearan como si se tratara de meros decorados de cartón-piedra donde se escenificaba una ópera de grandilocuencia nefanda. El montaje audiovisual le permitía a Kluge el pequeño prodigio de analizar, experimentar y narrar la peligrosa construcción ficcional de la banalidad del mal.

EL RECORRIDO DESVIADO. Una anécdota de la infancia de Kluge sirve para buscar una posible génesis de esa lógica desviada a la que están abandonadas sus películas. Fanático de la ópera, el padre de Kluge le contaba a su hijo los argumentos detallados sobre pasiones desbordadas y transmitía su exaltación por la distorsión operística. En cambio, su madre era una mujer pedestre, casera y pragmática, obsesionada por la realidad doméstica. Criado entre la fabulación paterna y el realismo materno, Kluge declaró en el film-entrevista *Tiene que haber una salida*, de Peter Buchka, que aunque sabía que ambos estaban equivocados, su vida estuvo condenada a fluctuar entre uno y otro para encontrar una certeza. Esa actitud se corresponde con la tendencia al vaivén entre representaciones narrativas realistas y sucesivas deformaciones experimentales que existe en sus películas. Especialmente en *La patriota* (1979), *El poder de los sentimientos* (1983) y *El ataque del presente al resto de los tiempos* (1985), Kluge plantea recorridos audiovisuales en el colmo de la fragmentación estilística. Por ejemplo, se puede presentar en segundos vertiginosos el paso del día a la noche en un paisaje urbano o varios actos de una ópera, mientras que una muchedumbre titila a un ritmo mínimo donde casi es imposible percibir el movimiento. También puede confrontarse una secuencia de pantalla dividida en cuatro para mostrar distintos fragmentos de encuadres de películas mudas con una escena contemplativa en una reposada sucesión de plano y contraplano donde una mujer declara ante un juez. Kluge enlaza materiales de archivo distorsionados con fracciones narrativas de una puesta en escena casi canónica, o entrevistas ficcionales de formato televisivo con películas ajenas remontadas para ilustrar la Historia. La ficción narrativa y el documental desvanecen sus fronteras para crear una realidad heterogénea, arremolinada,



compleja y desequilibrada. Jürgen Habermas plantea que en Kluge no se sabe si los hechos reales que relata son tales y concluye que esta estrategia tiene como finalidad arrancar la Historia de la mano de los historiadores. Gabi Teichert, la profesora de Historia protagonista de *La patriota*, sostiene que no se puede enseñar Historia alemana de manera positiva y propone escribirla nuevamente. Al igual que Kluge, la posición de Teichert apunta a poner en crisis el inevitable punto de vista restringido de los historiadores. En una apelación al absurdo, *La patriota* comienza con una secuencia que narra la guerra desde el punto de vista de la rodilla ileña del cabo Wieland, muerto en Stalingrado.

LA MIRADA DEL DESCONCIERTO. En las líneas argumentales de las películas de Kluge, los personajes recorren caminos sinuosos y se convierten en paseantes desorientados que con una reflexividad desviada ponen en funcionamiento procesos experimentales para vivir y reconstruir la realidad. En *Artistas bajo la carpa del circo: perplejos* (1967), la joven Leni Peickert quiere revolucionar el arte circense mientras divaga en especulaciones sobre la cultura y desea mezclar el circo con la novela. En *Trabajo ocasional de una esclava* (1973), la ama de casa Roswita practica el aborto, luego fracasa en su intento de convertirse en activista política por la causa obrera y se dedica a vender comidas envueltas en panfletos anticapitalistas. En *En peligro y máximo apuro el compromiso lleva a la muerte* (1974), Rita Müller es una espía que presenta reportes donde se desvía en detalles bizantinos y es acusada de hacer "espionaje lírico". Incluso en *Ferdinando el duro* (1975), la película de Kluge con una narrativa más clásica, el fracaso del personaje se basa en un desvío, una



bala que no llega al destino que le permitía comprobar su teoría. Este personaje, con el que Kluge establece una distancia crítica, fracasa justamente porque no puede contemplar y capitalizar la posibilidad del desvío. Otro recurso importante en las películas de Kluge es la voz *over*, casi siempre la del propio realizador, o las frases en los intertítulos que proponen ideas y comentarios que desvían al espectador del espacio de la ficción. En su libro *Seis paseos por los bosques narrativos*, Umberto Eco escribe: "Hay dos formas de pasear por un bosque. La primera nos lleva a ensayar uno o muchos caminos (para salir lo antes posible o para conseguir llegar a la casa de la Abuela, o de Pulgarcito, o de Hansel y Gretel); la segunda, a movernos para entender cómo está hecho el bosque, y por qué ciertas sendas son accesibles y otras no". Evidentemente, las películas desviadas de Kluge pertenecen a la segunda forma. A tal punto que en uno de los momentos más cómicos de *La patriota*, un abogado dice leer los cuentos clásicos infantiles desde el punto de vista jurídico y, además de tratar de condenar a los ogros, afirma que Hansel y Gretel cometen una injusticia al quedarse con la casa de la bruja porque ellos no son los verdaderos herederos. Al cuento lineal y moral se le hace una lectura basada en las reglas del mundo. Los personajes y la obra de Kluge se mantienen, con este zigzag, en el continuo "desconcierto como coherencia", como dice Teichert en *La patriota*. Ese desconcierto funciona como mirada crítica a las construcciones culturales y como manera de abrir una grieta.

EL TIEMPO Y LA PEQUEÑA REFORMA DEL ARTE. En una entrevista, Kluge desarrolló las distintas concepciones del tiempo: "Para los griegos, Cronos representaba el tiempo que falta para la muerte, un tiempo que se consume a sí mismo. Cronos es un dios gigante que devora a sus propios hijos. Su contrario en el panteón griego es Kairos, 'el momento afortunado'. Kairos es un dios muy pequeño, que se parece a un duende y tiene la cabeza calva. Pero en la frente luce un mechón de pelo denso. Si agarrás ese mechón tenés suerte. Si te retrasás un solo instante, te resbalará la mano por su calva y no podrás aferrarte a él. Este personaje, Kairos, es el 'momento de felicidad' que está oculto en el tiempo de vi-



En esta línea, desde la izquierda:
Adiós al ayer, *Artistas bajo la carpa del circo: perplejos* y *La patriota*.
Abajo: *El ataque del presente al resto de los tiempos*

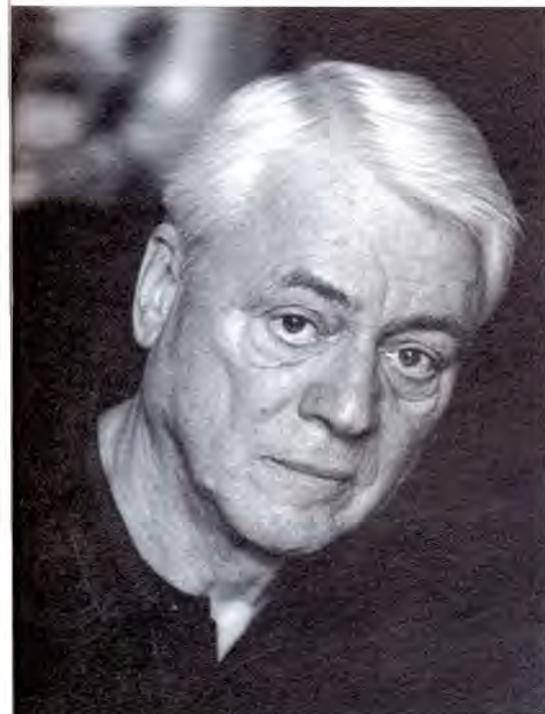
da de las personas, en su tiempo de trabajo, en todo lo que hacen. Es un objeto de la actividad estética. Con *Cronos*, sin embargo sólo podés convertirte en relojero". Esta idea del tiempo es tan importante para Kluge que su productora, fundada en 1963, se llamó Kairos-Film. Ese pequeño fragmento es la pequeña reforma que propone el cine de Kluge (la idea de una gran reforma es ajena a Kluge, como nos dice en *Artistas bajo la carpa del circo: perplejos*, porque en su empeño de grandeza aplazaría otras posibles reformas). Como el carnaval medieval, el tiempo de Kairos es una pura invención que no se consume en la duración cronológica, es un arrebato de eternidad. Utópico por antonomasia, Kairos es el instante fantástico, el tiempo mágico.

LA CAUSALIDAD IMAGINARIA. Habermas también escribió que "Kluge no se adapta a un esquema: ninguna gran teoría, ninguna actitud clave, sin polémica, sin señales unívocas ni grandes palabras, y, sin embargo, siempre con algo así como un antiguo receptáculo a la búsqueda de oligoelementos de energías utópicas fundidas". La comparación de Kluge con una suerte de alquimista es bastante afortunada y creo acertado buscar por esos lares la potencia de su arte na-

rrativo, que encuentra un feliz paralelismo con una noción expuesta por Jorge Luis Borges. En algunos escritos para la revista *Sur* a comienzos de la década del treinta, Borges se convirtió en un pensador entusiasmado tanto por la narración literaria como por la cinematográfica; a tal punto le importaban esos ensayos que decidió publicarlos en su libro *Discusión* (1933). En el texto "El arte narrativo y la magia", que culmina sus reflexiones paralelas sobre el cine y literatura, Borges encuentra dos procesos causales para la construcción de los relatos: el natural y el mágico. Propio de cierta novela, el primero se reduce a duplicar las leyes naturales de causa-efecto que supuestamente gobiernan la realidad. En cambio, el proceso mágico, propiciado por el cine y el cuento, propone una combinatoria de imágenes narrativas que, sin contradecir las leyes de la realidad, permiten filtrar otra lógica. Escribe Borges que "la magia es la coronación o pesadilla de lo causal, no su contradicción. El milagro no es menos forastero en ese universo que en el de los astrónomos. Todas las leyes naturales lo rigen, y otras imaginarias". Sin duda, la fragmentación de Kluge, sus laberintos visuales y sonoros, siguen la concepción de magia descrita por Borges y se asemejan a pesadillas de la causalidad que implican leyes imaginarias, aunque también contemplan la posibilidad del milagro. Sus películas son una invención narrativa que en su montaje pretende que también se filtre una quimera. En *El poder de los sentimientos*, una periodista realiza una entrevista a un tenor. Tras preguntar cómo logra tener una luz de esperanza en sus ojos durante el primer acto si conoce el final trágico de la obra, el tenor responde que en el primer acto no conoce ese final. La periodista argumenta que la obra siempre terminó mal. El tenor responde que un día tal vez termine bien. De esta manera, el tenor sostiene, sin contradecir las leyes que gobiernan su mundo ficcional, la posibilidad imaginaria del desvío que posibilite el milagro narrativo.

LA CEGUERA Y LA MAGIA DEL CINE. *El ataque del presente al resto de los tiempos*, el último largometraje de Kluge, contiene uno de sus pensamientos más intensos sobre el cine. Algunos fragmentos de esta película pro-

ponen reflexiones sobre los nuevos medios y el nuevo lugar que ocupa el cine en ese contexto. Con una visión apocalíptica adelantada a la moda de la muerte del cine de la década del noventa, Kluge plantea una pregunta: ¿se debe suprimir el cine y explicar las imágenes por teléfono? No hay respuesta inmediata, pero el célebre final de la película brinda una posible reflexión. La última parte de *El ataque...* narra el infortunio de un cineasta, conocido como un destructor de imágenes, que pierde la vista durante un rodaje. Ante la pregunta de un periodista, el productor de la película en filmación afirma que el director seguirá a cargo del equipo a pesar de la ceguera. La secuencia siguiente es un documental didáctico sobre el funcionamiento de la cámara de cine donde se ilustra cómo el obturador funciona para impedir o permitir el paso de la luz para la impresión del celuloide; la voz del locutor explica que cada segundo de película son "24 luces y 24 oscuridades". De esta manera, el director ciego no sólo sirve para advertir el nivel de ceguera necesario para el dispositivo de registro cinematográfico, también recuerda que con la luz, con la visión, no alcanza para hacer cine. El film concluye con las supuestas imágenes mentales del director ciego; el último plano propone una manipulación del primer momento mítico de la Historia del cine: el tren de los hermanos Lumière avanza para luego retroceder por medio de la proyección a la inversa. En ese retroceso creo percibir una toma de posición de Kluge, su última velada propuesta cinematográfica está en el regreso a las imágenes precarias de Lumière. La imagen final de Kluge parece proponer un repliegue estratégico a la época en que el cine no estaba domesticado por meros convencionalismos y era menos una costumbre que algo parecido a una maravilla, un artefacto mágico desconcertante que proponía el espacio lúdico de encantamiento de juguetes ópticos alucinatorios que mezclaban las leyes de la realidad y la ficción y devolvían toda la complejidad de la "primitiva claridad de la magia", como dijo Borges refiriéndose al cine. En toda su obra, y en esta última imagen, Kluge parece sostener que el cine debería volver a esa magia; si no es posible, mejor que las imágenes se expliquen por teléfono. ■



Aún nos falta acceder, aquí en el sur, a una parte de la obra de Rainer W. Fassbinder. Por eso esta nota, además de recordarlo a veinte años de su muerte, contiene un elogio de su actualidad que es casi una súplica: nunca es tarde para descubrir nuevas resonancias en su legado de violenta, demoledora lucidez. **por HAYRABET ALACAHAN**

ANIVERSARIO DE LA MUERTE DE **FASSBINDER**

Un volcán que sigue activo

La primera película de Rainer Werner Fassbinder (31/5/1945 – 10/6/1982) que se estrenó en Argentina fue *El matrimonio de Maria Braun*. Era el año 1979, en plena dictadura militar, y el film no pudo eludir los tizeretazos del señor Tato, el famoso censor de aquellos tiempos. Luego llegaron *Lola*, *Lili Marleen*, *Desesperación*, *Bolwieser*, *La nostalgia de Veronika Voss* y, una vez reinstalada la democracia, *Querelle*, la despedida de Fassbinder. Hasta hoy sólo se han editado en video *El matrimonio de Maria Braun*, *Lola*, *Lili Marleen* (¡en inglés!), *Querelle*, *Desesperación* y *Martha*, cuyas copias dejan mucho que desear y, sobre todo, mucho sin subtítular. En el circuito comercial se han difundido muy pocos films de la obra de un director que sobrepasa los cuarenta títulos.

Hay que señalar que el conocimiento de la obra de RWF en Argentina se debe fundamentalmente a la exhibición de gran parte de su filmografía en los cineclubes (entidades culturales que aún permanecen ignoradas por el Estado), con el inestimable aporte del Goethe Institut de Buenos Aires. Gracias a esta labor conjunta, durante las últimas tres décadas el público cinéfilo pudo gozar y sufrir con el tumultuoso talento de RWF a través de títulos como *Las lágrimas de Petra von Kant*, *El amor es más frío que la muerte*, *Dioses de la peste*, *Katzelmacher*, *El porqué de la funesta locura del señor R*, *La libertad de Bremen*, *Nora*, *Martha*, *Fontane Effi Briest*, *La angustia corroe el alma*, *El frutero de las cuatro estaciones*, *El viaje a la felicidad de mamá Küster*, *La tercera generación*, *Ruleta china*, *En un año con trece lunas*, *La ley del más fuerte*, *Yo sólo quiero que me amen*, *La nostalgia de Veronika Voss*, *Desesperación*, *Lili Marleen*, *Bol-*



wieser, *El matrimonio de Maria Braun, Berlín Alexanderplatz* (telefilm). Y recientemente se exhibieron *El asado de Satán*, subtítulo en inglés, en Fundación Cineteca Vida, y *Río das Mortes* en un canal de cable.

Todavía nos falta descubrir 15 películas de RWF, a las que esperamos poder ver algún día, sea en video o –mejor aun– en una retrospectiva completa, y que seguramente nos mostrarán esa mirada implacable que convierte a Rainer Werner Fassbinder en uno de los cineastas más importantes y conscientes de la Historia. Esencial y admirable en su singularidad, en su intransigencia, en su áspero y generoso talento.

Nadie que haya visto al menos uno de sus films (desde las indiscutibles obras maestras hasta los menos logrados) puede olvidar, no ya la película en sí, sino la experiencia de asistir a sus mazazos destructores de la hipocresía, esos golpes de una coreografía implacable, la mirada quirúrgica con la que atravesó la piel del cuerpo social sin la menor concesión a ningún sector, y que nos recuerda que la ley del más fuerte siempre hace que la angustia acabe por devorar el alma.

En lo personal, debo decir que en los últimos 22 años de mi vida dedicados al cineclubismo, a la pasión por el cine y su difusión, Fassbinder fue el creador que provocó en mí las sensaciones más agudas e intensas. Más aún: gracias a él comencé a ver y sentir las cosas de la vida, a acercarme como nunca a la literatura, la poesía, la pintura, o simplemente a los hechos de la existencia cotidiana.

Recuerdo *El porqué de la funesta locura del señor R*: en los 88 minutos que dura la película, literalmente no pasa nada. Y de pronto, hacia el final, el estallido y la erupción del volcán. Luego de verla más de veinte veces en distintas funciones y a lo largo de estos años, llegué a la conclusión de que es una de las películas más lúcida y violentas de la historia del cine.

Aun en sus films más desprolijos encontramos momentos de genialidad irreplicable, y cuando RWF llega a la madurez expresiva uno no puede dejar de sorprenderse con los movimientos de la cámara, la utilización del espacio, la dirección de los actores, la intensidad dramática, la belleza y la claridad conceptual. Esa combinación de instinto animal e ingeniería de alta precisión se puede apreciar plenamente en una de sus obras magistrales: *Ruleta china*.

Hasta el día de hoy me intriga su estrecha relación con los actores y el equipo técni-

co, su clan, su verdadera familia. A pesar de haber visto documentales y leído mucho sobre Fassbinder, aún me pregunto cómo alguien tan odiado y marginado por la mayoría de la sociedad pudo lograr todo eso (más allá de la fidelidad de ese grupo humano hacia él), y me sigue asombrando ese afán de mantenerse fiel a sí mismo y a sus objetivos.

Y esto ocurría dentro de la sociedad alemana, en un momento en que parecía florecer de prosperidad económica. RWF puso en evidencia su estado de oxidación y de intrínseco desmoronamiento interno. A través de su obra, pedía a gritos que la sociedad se detuviera a reflexionar sobre el pasado a partir del cual se estaba erigiendo ese próspero presente.

RWF fue un hombre obcecado, a tal punto que ni los prejuicios ni los principios pudieron hacerle modificar su conducta. Porque descubrió que era mortal... ese privilegiado don que dignificó a algunos pocos seres excepcionales. Amén de eso, o quizá precisamente por eso, había algo en la vareda de enfrente que lo seducía intensamente: la muerte.

Fassbinder contenía en sí mismo una inmensa cantidad de volcanes. Con la generosidad característica de los creadores, con sus intolerancias, adicciones, insatisfacciones e irritaciones, mostró sus revelaciones viviendo a mil quinientos kilómetros por hora, tratando de encontrar una imposible curva salvadora...

Hace veinte años, Rainer Werner Fassbinder no murió: estalló. Llegó un momento en que su cuerpo no pudo contener esa fuerza hirviente, ese magma en constante ebullición. Y no importa si las causas de su muerte fueron las drogas, el alcohol, el desgaste, la actividad febril, el desencanto o los reclamos de amor de hombres y mujeres.

Desde siempre, críticos, gente relacionada con la cultura, cinéfilos lo acusaron de ser caótico en su labor. Quienes creyeron entenderlo, pero no supieron comprenderlo, no se dieron cuenta de que Fassbinder dio vida a sus sentidos y a su imaginación mientras muchos otros, creyendo vivir, apenas se entretenían. El nos mostró el caos que agobia el ser humano con una precisión absolutamente notable.

Lo que hoy sorprende en cada una de sus películas es que esos otros volcanes que tuvo dentro de sí antes de la erupción final, siguen en actividad. Estallan y continuarán estallando, lúcidos ante nuestros ojos agradecidos. ■

Filmografía de RWF

- 1965 Der Stadtstreicher (cortometraje)
- 1966 Das kleine Chaos (cortometraje)
- 1969 El amor es más frío que la muerte
- 1969 Katzelmacher
- 1969 Dioses de la peste
- 1970 El porqué de la funesta locura del señor R
- 1970 Río das Mortes
- 1970 Das Kaffeehaus (en video)
- 1970 Whity
- 1970 Die Niklashauser Fahrt
- 1970 Der Amerikanische Soldat
- 1970 Warnung vor einer heiligen Nutte
- 1970 Pioneers in Ingolstadt
- 1971 El fruterío de las cuatro estaciones
- 1972 Libertad de Bremen (en video)
- 1972 Las amargas lágrimas de Petra von Kant
- 1972 Wildwechsel
- 1972 Fontane Effi Briest
- 1972 Acht Stunden sind kein Tag
- 1973 Martha
- 1973 Nora (en video)
- 1973 La angustia corroe el alma
- 1973 Welt am Draht
- 1974 La ley del más fuerte
- 1974 Angst vor der Angst
- 1975 Wie ein Vogel auf dem Draht (en video)
- 1975 El viaje a la felicidad de Mamá Küster
- 1975 Yo sólo quiero que me amen
- 1976 El asado de Satán
- 1976 Bolwieser (para TV)
- 1977 Frauen in New York (para TV)
- 1976 Ruleta china
- 1978 Desesperación
- 1978 En un año con trece lunas
- 1978 El matrimonio de Maria Braun
- 1978 Deutschland im Herbst
- 1979 La tercera generación
- 1979 Berlín Alexanderplatz
- 1980 Lili Marleen
- 1981 Theater in Trance (para TV)
- 1981 Lola
- 1982 La nostalgia de Veronika Voss
- 1982 Querelle

El realizador, crítico y teórico Jean-Louis Comolli estuvo en Buenos Aires y presentó, de su propia cosecha, libro, ideas y película. En estas páginas, algunos apuntes acerca de su vida más un fragmento, sobre *Las Hurdes*, extraído de su nuevo libro. **por EDUARDO A. RUSSO**

PARA LEER A **COMOLLI**

La mirada trastornada



Technique et Idéologie (4)

Caméra,
perspective,
profondeur de champ

par Jean-Louis
Comolli

Cahiers du cinéma en su etapa más "teórica"

¿Necesita Jean-Louis Comolli ser presentado? No para los iniciados ni para el núcleo entusiasta que lo recibió en su anterior visita a Buenos Aires, en 1999. Allí, este realizador, crítico y teórico ineludible en el debate cinematográfico de las últimas décadas, desplegó charlas y un seminario sobre cine en la Muestra Euroamericana de Cine, Video y Arte Digital (MEACVAD) que hace unos días en su séptima edición lo recibió nuevamente. En esta oportunidad, agregó la presentación de su libro *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*.

Habrà, no obstante, quien lo descubra aquí. Vayan entonces los datos: Jean-Louis Comolli nació en 1941 en la entonces Philippeville (luego Skikda), Argelia, y tuvo una formación diversa: estudios clásicos, alemán y filosofía en la Sorbona. En 1962 se integró a los *Cahiers du cinéma* y fue su jefe de redacción entre 1966 y 1971, durante el irrepetible "período teórico" de la revista. En las últimas décadas, sus publicaciones se entremezclan con sus actividades docentes (en el IDHEC, la Université Paris VIII, la FEMIS, las universidades Pompeu Fabra y Autónoma de Barcelona, entre otras) y su producción como documentalista.

En tanto realizador, Comolli se inició codirigiendo con André S. Labarthe el documental *Les deux Marseillaises* (1968). Luego filmó ficción con *La Cecilia* (1976), que junto a otros pocos títulos argumentales, conviven con los casi 30 documentales de creación que llegan hasta su reciente *El juez y el his-*

torizador (2001). Cabe mencionar otro terreno decisivo (que sólo a alguien distraído parecería ajeno a su obra en lo audiovisual): el de su actividad de crítico en la revista *Jazz Magazine* (además de codirigir el *Dictionnaire du Jazz* editado por Laffont en 1994). La producción escrita de Comolli sobre cine ha sido publicada básicamente en revistas, desde los artículos fundacionales de los *Cahiers* hasta sus ensayos de los últimos años en *Trafic e Images documentaires*. Su obra, desde aquella célebre serie de "Técnica e ideología", viene sentando las bases para una reflexión sobre el cine que algunas lecturas —especialmente las ejercidas desde una ortodoxia académica— redujeron a algunos postulados esquemáticos, pero que releídas hoy en su formulación original no sólo conservan su poder sino que hablan de una empresa a retomar y ahondar. Seguir creyendo en el cine, pensarlo todo de nuevo revisando los intrincados lazos entre los films y el mundo, parece ser la apuesta de Comolli.

El siguiente fragmento, extraído de su artículo "Aquí y ahora ¿de un cine sin amo?" (incluido en *Filmar para ver*) es una muestra ejemplar de lo que el diálogo entre crítica y teoría puede hacer por ensanchar nuestra mirada en el cine. Por otra parte, evidencia cómo desde 1933 algo o alguien —nada menos que Buñuel, con ese film irreductible, esa bomba de tiempo cinematográfica que es *Las Hurdes-Tierra sin pan*— puede hablarnos a nosotros, de nosotros mismos.

Visita prohibida: *Tierra sin pan*

por Jean-Louis Comolli

Hay un secreto de *Tierra sin pan*. (1) Un secreto constantemente descubierto, constantemente perdido. ¿A qué se debe que este film pueda causar semejante malestar? ¿Qué hay allí que todavía nos disgusta, más de sesenta años después? Como todos los secretos de alguna importancia en cine, lo que el film oculta se encuentra ante nuestra vista y oído. ¿Qué secreto? Que la razón de ser del film no es buscar en lo que muestra y relata de Las Hurdes un cuadro tan espantoso, *horribile visu*, sino, delante de este cuadro, buscar directamente en la mirada del espectador.

Trastorno de la mirada, la nuestra. Trastorno siempre actual, sin duda más hoy que ayer. Las sociedades que nos ocupan se han organizado sobre el espectáculo, así los poderes tejen sus telas, a través de las redes de lo visible, traman las redes de las representaciones en las cuales nosotros estamos atrapados sin fin, desde la televisión hasta la cámara familiar... El orden social es tanto la causa como el producto de un voyeurismo generalizado. "Transparencia" es una palabra que ha pasado de la paleta del pintor, del taller del vidriero, del estudio de cine a las pantallas de la política, de la economía, de los medios, de la justicia. (2)

El cine no puede ocultar nada sin mostrarlo. Mostrar que él oculta, es decir, no ocultar nada que no sea finalmente visible, visible en lo no-visto o en lo invisible (como se dice de lo ignorado). La figura de la carta robada que Jacques Lacan retoma de Edgar Poe es la forma exacta del secreto cinematográfico. Si no vemos lo que se expone deliberadamente, ¿acaso no estaríamos, espectadores, cegados por lo visible, ensordecidos por lo audible? En lo pleno o en lo hueco, en el cuadro o en reserva, todo está en el film, invisiblemente visible, insensiblemente sensible. La lógica de nuestro trastorno está presente en él.

El secreto de *Tierra sin pan* se ajusta exactamente a su dispositivo de enunciación: todo está dicho allí, y casi dos veces dicho. Expuesto a plena luz, el sistema del film permanece indiscernible. ¿Qué hacer de un enunciado perentorio, de una demos-



tración sin apelación, de una escritura definitiva a la que nada se le escapa? Arte de la ambigüedad y de la reversibilidad de los lugares, juego de transformaciones y deslizamientos, el cine, todo cine, peca de asegurar una representación unívoca del mundo (por este motivo los films de propaganda se dejan dar vuelta como guantes). Todo pasa como si esta fluidez esencial del cine estuviera en *Tierra sin pan* suspendida por encanto. Estamos en una pesadilla interminable (una definición de la propaganda). El objetivo didáctico se apoya en que el film se imponga sin el menor embarazo (la secuencia de los mosquitos) no se vuelve contra sí mismo. Siento que hay abuso, exageración, sistematización, repetición; percibo la obstinación desconcertante de una toma de partido feroz ("nosotros no hemos escuchado a nadie cantar durante nuestra estadía en Las Hurdes..."); no puedo hacer otra cosa que sufrir y finalmente reconocer como posible (como mía) esta versión negra de un mundo sin esperanza, de una angustia sin salida, de males sin remedio. *Tierra sin pan* es el film de la saturación del sentido a fuerza de redundancia. Hipertransparencia, hipervisibilidad. Hiper-significación: hipercomentario.

DE UN EXCESO DE COMENTARIO. Impedimentos, taras, supersticiones, males, heridas, pobreza, miseria, ponzoñas, muertes, el comentario no se contenta con decirlo

en detalle ni la imagen con mostrarlo de cerca: lo hacen en conjunto, subrayándose mutuamente. No es suficiente con que los hurdanos sean mostrados como golpeados por todos los males del mundo; la letanía de estas desgracias agrega un suplemento de maldición, el de la insistencia, de la repetición, del ensañamiento pedagógico y de la obsesión clínica. Una perversa presión epistemológica se descubre en esta multiplicación: ¿por qué nombrar lo que se ve? ¿Por qué decirlo una segunda vez? Sin duda con la meta de inscribir mucho más el efecto del mal. El hincapié voluntarista puesto en las imágenes por las palabras no puede aquí sino liberar una dosis suplementaria de sufrimiento, como si se tratara de inclinar las escenas un poco más del lado del dolor, más agudo con el apoyo del lenguaje, y sobre todo dicho y vuelto a decir sin apelación... Hay una esperanza, tal vez, en las imágenes: la de la resurrección a la cual está unida toda operación fílmica. ¿Pero en las palabras? Por otra parte, este dolor no está solamente representado: el espectador está de algún modo directamente afectado. ¿Cómo no sufriría yo al escuchar nombrar, definir, precisar lo que yo veo, que se convierte, así, en lo que yo debo ver? El redoblamiento es imperativo. Una orden. Mediante esta voz que nombra y que domina soy reducido a la unicidad de los signos, intimado a sujetarme al sentido impuesto. En un tiempo cinema- ▶

tográfico común este tipo de "comentario explicativo" caería rápidamente en el ridículo. Cuando siento que la plaga, que el bosque que veo, al ser mostrados son llamados plaga, bosque, me lamento de que el enunciado verbal controle lo que las imágenes, la luz, la duración, el encuadre me hacen conocer de un modo más sensible y más irresoluble que el que dan palabras puestas debajo. "Ceci n'est pas une pipe", escribe Magritte debajo de la imagen de la pipa; y a veces él escribe "pipa" y no es una pipa. (3) Semejante juego de equívocos no es posible en *Tierra sin pan*. Las imágenes dicen todo, y el comentario lo dice una vez más, de una vez por todas. Duro camino el del espectador, forzado a la razón. Ese enano, se me dice, es un idiota. Parece tener doce años, él tiene treinta. Enseguida sé de esto más que él, más que su misterio que está en la imagen. Lo domino, lo tomo desde lo alto. La voz que rige mi relación con el film me instruye de lo que yo sé ya por el poder de las imágenes, de lo que las imágenes no pueden decirme, que las condena a no ser más que lo que se me dice de ellas. Así es el sistema de este film. Esta libertad a la cual como espectador aspiro, es sádicamente retirada. Quienes conducen el film me conducen a donde ellos quieren. Van más rápido que mi lectura. Ellos la presionan. Y sin embargo, adhiero a su propósito, y hago todo lo posible por seguir su marcha forzada.

Si es verdad que en cine el deseo de ver empuja a no ver lo que hay allí de este deseo, y que permanecemos sordos a la forma y al sentido de nuestra escucha; si es verdad, todavía, que lo que no puede o no quiere ser visto no es exactamente otra cosa que la avidez misma de ver, es justamente en una posición de voyeurismo exacerbado donde nos ubica *Tierra sin pan*, hasta lo insoportable. Hiperrealizado nuestro propio deseo de ver se nos aparece aquí cada vez más extraño, desplazado, vuelto contra nosotros mismos. Tal es el precio a pagar por la curiosidad del viajero voyeur [*voy(agueur)*]. La visita no es gratuita. Más aun: es peligrosa.

"NOSOTROS", DICE LA VOZ DESDE ARRIBA.

Hablemos de esto, la curiosidad del espectador, excitada y desatada. Fui invitado al viaje, me he precipitado allí. Una voz me agarra, me arrastra, no me deja más. Ante todo esta voz. La voz gobernante de este film. La voz nos guía. Pero ella hace más. La voz narradora se presenta como la de un visitante de Las Hurdes. Este visitante no parece estar solo: la voz dice "nosotros". Puede el espectador asignar el "nosotros" al grupo de viajeros, visitantes, que están precisamente haciendo este film, *Tierra sin pan*. Esta voz habla en presente. "Llegamos... descubrimos... encontramos... nos



Abajo, el gran Luis Buñuel. Arriba y en la página anterior, su ineludible *Las Hurdes - Tierra sin pan*



cruzamos...", etc. Presente de narración, por supuesto. Pero en cine, falso presente. El film ya está hecho, el rodaje finalizado, el montaje también. Sin embargo, la voz habla, tanto al espectador de ayer como al actual, del instante mismo de la visión como aquel del presente de la narración. "Nosotros" estamos allí. Este "nosotros" es problemático.

Porque "nosotros" no estamos allí en el mismo momento. Yo sé bien que el film fue terminado hace mucho tiempo y que comienza una vez más, una primera vez para mí, aquí y ahora. Sé bien que todo ya pasó, que la muerte estuvo por allí, pero creo y quiero que la vida surja de la pantalla con toda su frescura. Milagro usual del cine. Grado cero de la epifanía. Excepto que la voz que "nos" guía en *Las Hurdes* lo sabe también. Ella sabe esto por su seguridad de cineasta. "Nosotros llegamos...", me dice. La voz me dice con el mismo ímpetu que "nosotros" llegamos demasiado tarde. En el mismo momento en que descubro a qué se parecen los hurdanos, sus animales, sus viviendas, sus llagas, mientras entro en un proceso de conocimiento, la voz que ha distribuido las primeras cartas, las juega de repente. La parte que para mí apenas co-

mienza, bruscamente ha terminado, el círculo se ha cerrado. Nosotros llegamos, tú llegas, me dice la voz, y ya todo está jugado. Es más, ella me lo dice como si todavía hubiera sin embargo en este mundo agotado de *Las Hurdes* una reserva de posibilidades, de esperanzas aún no destruidas, pero que se han desvanecido y ella no me dejará percibir más que un breve instante para reducir las más mediante alguna observación literalmente asesina. Esta niña morirá, este herido habrá empeorado, el agua se contaminará con excrementos, ese asno atacado por las abejas no será más que un esqueleto a un costado del camino, etc. El tiempo del relato arroja el tiempo del viaje hacia el lugar del "demasiado tarde". Esta voz nos dice: hemos visto todo esto y ustedes lo ven ahora detrás nuestro, pero sabemos, nosotros, y les decimos, que es demasiado tarde, que lo peor llegó, que no podía dejar de llegar.

Imperiosa, autoritaria, esta voz es implacable. Se trata primero del tono. Frialdad, impudor, dureza, este tono tiene impreso algo de superioridad, de dominio. Este tono es el de un amo que me impone su discurso (y no el de un cómplice o un seductor). ¿Cuál es el escándalo de este film? El lugar reservado para el espectador. ¿Deberá también estar del lado de los amos?

¿Aprender su cinismo? ¿Mezclar como ellos compasión exagerada y crueldad no disimulada? Los amos (¿los dioses?) viajan por esta tierra de miseria, y yo estoy con ellos en esta visita, los acompaño, soy uno de los suyos. Pero la voz me hace entender que ellos casi no sufrirían por lo que ellos ven y me muestran y se rebelarían menos aun, en todo caso, menos que yo. Para ellos, lo peor ya está allí; para mí, siguien-

do el hilo del film, no. Es esta diferencia de tiempos entre la articulación del enunciado y su escucha lo que separa al espectador del narrador, incluso cuando el "nosotros" invita a confundirlos. La voz sabe y yo todavía no lo sé, pero ella me obliga a saber en tanto ella me fuerza a compensar mi retraso, viajero del relato del viaje. Si la narración va más rápido que yo es para empujarme a reunirme con ella, a caminar con ella. La diferencia apunta a abolirse. Debo estar del lado de los amos, por más que me cueste.

Muy rápido, en consecuencia, mido hasta qué punto, al entrar en Las Hurdes, "nosotros" (este "nosotros" de la enunciación del film) nos alejamos del "documental" e incluso del "comentario" aunque la voz que lo dice no se calle hasta el fin de la película. Se trata de un desafío, de una prueba. Pesadilla. Antropología macabra. El relato de viaje a Las Hurdes tal como me lo transmite la voz me dice cuánto aquí, espectador, voy a sufrir, no por el sufrimiento representado, sino por el examen de cerca, por el lamento sin medida, y para terminar de acomodarme a eso.

EL CINE CONTRA EL ESPECTADOR. El lugar del espectador de cine procede (superándolo) de la posición del voyeur, sin duda. El voyeur goza de estar excluido-incluido en la escena que observa. Admitiendo que el espectador, salvo en el amable mundo de los films fantásticos, tiene pocas chances de ser descubierto por los personajes o las figuras que aparecen en las películas que está mirando, la sanción a su curiosidad no podrá jugarse más que cinematográficamente, en tanto el film —que organiza lo visible y lo invisible del mundo— se oponga al deseo de ver, componiendo el límite, el desvío, el retorno, con él. El film es este objeto del deseo de ver, ese oscuro objeto del deseo, que precisamente lo resiste, oscila, altera o, como aquí, lo invierte en displecer. ¿Cómo? Separados del ser deseante, entramos en *Tierra sin pan* como en el vértigo de estar con, en el goce de "compartir", como se dice en los cenáculos cristianos. ¿Compartir qué? Los descubrimientos de los amos del viaje (y del film) de los cuales hablaba antes. Sus descubrimientos, sea. ¿Pero su punto de vista? La abundancia y persistencia de las desgracias que desde siempre, nos dice el film, se han abatido sobre los habitantes de esta pobre región, la noria de estos tormentos detallados aquí sin piedad, nos incitan vivamente, enérgicamente, a confesarnos o definirnos como espectadores comprometidos, conscientes, responsables, adultos, caritativos (espectadores humanos, en suma, en lo posible los más humanos). Pero ¿cómo deslizar compasión en la buena-mala conciencia si la voz, imponiéndose,

me dice que nada me será perdonado así como nada pareciera haberseles perdonado a los infelices hurdanos? Así es el juego. Juego cruel. Es como si a la cantidad de generosidad de la cual el espectador se muestra capaz, el film respondiera con otra cantidad de sufrimientos padecidos por sus personajes. (Se sabe hoy, luego de haber encontrado y mostrado pruebas de filmación, hasta qué punto este "documental" ha sido cuidadosamente puesto en escena [4] y cómo Buñuel ha privilegiado e incluso organizado —la cabra lanzada sobre la cámara— los efectos de violencia, de desamparo, de muerte: toda señal de vida en este film es, una vez filmada, señal de sufrimiento y de muerte.) Al mismo tiempo: hay mucho por hacer por Las Hurdes, y nada. (5) Esta doble coacción, "todo y nada", es la condición, me parece, del goce de espectáculo particular que destruye el film, exasperación e impotencia. La compasión, el compartir están dados por la película como necesarios, socialmente obligatorios, moralmente imperiosos, humanamente justos, a la vez que, sin embargo, imposibles. El gesto que nos hace testigos de los males terribles de los que sufren los hambrientos y enfermos de Las Hurdes apela a la asistencia humana, pero mediante el mismo movimiento nos confiesa que es en vano. Un solo ejemplo: la secuencia de la niña con la boca infectada, cuidada por "uno de nosotros", de la que un poco más tarde se informa que está muerta, "a pesar" de estos cuidados. El secreto de *Tierra sin pan* es que, por lo tanto, con esta evidencia se trata menos de los desgraciados habitantes de Las Hurdes que del espectador, de él solo, de él antes que del otro. Aquí el espectador es tomado, lo he dicho, en tanto humano deseante, para darse a esos otros —miserables hurdanos— en tanto el gesto cinematográfico se los revela, los describe en detalle, expone de una manera cegadora en todo su horror y finalmente los sustrae como insalvables. En esos tiempos de humanitarismo triunfante, esta lógica de una saturación de buenas intenciones es más que nunca escandalosa: lo impensable de nuestro humanismo es que la ignominia de los amos pueda residir en el gozar de un exceso de bondad, desgraciadamente sin uso, que no modificará nada en el destino funesto de sus sujetos.

¿Acaso se trata de constituir al espectador en amo de la representación? Mejor aun, ¿de hacerlo disfrutar de ese lugar de amo? Tal es el siniestro programa que no cesa de asegurar, hasta hoy, la televisión compasiva: poner al espectador en posición dominante, no sin rodearlo de balizas y torres que lo aseguren contra todo riesgo de implicación real protegiéndolo detrás

del dispositivo dominante de la misma emisión, y detrás de aquel, todavía más poderosa, la máquina de la televisión, para hacerle gustar el fruto falsamente prohibido de la vergüenza del otro, de su miseria, de su desamparo. Es justamente esta trampa a las buenas conciencias, a las buenas intenciones, a los impulsos humanitarios, la que *Tierra sin pan* desarma de una vez por todas, desde 1933 (año fatídico). En este sentido, este film es el anti-film militante, (6) la antítesis exacta de *Misère au Borinage*, una máquina de guerra contra la dominación (política, estética, sociológica, etc.) que rige ya, regirá cada vez más, las representaciones de la miseria. Así como cada dispositivo filmico lo disponga, el lugar del espectador será —tanto como los travellings— una cuestión de moral, un lugar arriesgado. ■

Traducción: Gustavo Zappa

Notas

(1) Leer sobre esta película el destacado trabajo histórico y crítico de Mercè Ibarz: "Un film y sus historias. Seis décadas de *Tierra sin pan*", en el catálogo de la exposición, *Tierra sin pan*, organizada por el IVAM, Centro Julio González, de Valencia (España). En este catálogo apareció la traducción española de este texto: *Visita prohibida*, Valencia, 1999.

(2) Cf. *De la domination*, Michel Surya, Editions Farrago, Tours, 1999.

(3) Cf. *Ceci n'est pas une pipe*, Michel Foucault, Editions Fata Morgana, 1973.

(4) Lo que está entre paréntesis no tiene nada de escandaloso, el cine documental allí comprendido es siempre una traducción-traición-reformulación-manipulación de la realidad no filmada, lo que nos dicen desde el primer momento los primeros films, de Lumière a Flaherty...

(5) ¿Nada? Justamente es esta "moral" del film lo que parece inaceptable para los espectadores de la época, y explica el cartel final que viene a corregir el desastroso efecto de la película al afirmar que el progreso, gracias a la revolución de 1936, no puede dejar de llegar a las Hurdes...

(6) Otro contra-modelo: los cortometrajes realizados en 1955-1957 por Vittorio De Seta en los campos y los puertos del sur de Italia. La causa no se dice, por más "buena" que parezca. Los hombres están allí, sus gestos, sus palabras (pocas), pero no hay nadie que pueda comentarlos, menos todavía juzgarlos. Ellos están puestos en escena, si se puede decir, desde su punto de vista ideal: cómo mostrar las prácticas y los gestos, si no en el movimiento mismo de quienes les dan forma. Como se decía, mirada a la altura del hombre, pero también olas, nubes, bestias, colinas. Filmar cierto misterio, un de este lado del comentario, de la explicación, del saber; filmar como renunciamiento al menos provisorio al saber instituido, constituido, prefiriendo esta ciencia antigua que viene de los gestos y de las herramientas, ciencia sin palabras, o casi, técnicas sin palabras y sin modo de empleo, ser ahí, con los que se filma, estar entre los seres, objeto entre los objetos: hay un momento muy emocionante, en *Parabola d'Oro*, en la cosecha, pisa y trilla del trigo, donde los paisanos, en una excitación que no puede más que hacer pensar en aquella, erótica, de *La línea general*, arrojan hacia el objetivo el grano y la paja que hacen saltar las horcas. El cineasta, la máquina, están ahí, pero en el medio, en el movimiento. La única distancia que marca una intervención del cineasta es la de la composición de las imágenes, ingenuamente bellas, que evocan las de Millet. La importancia de los crepúsculos y amaneceres en la descripción del mundo rural: pertenecen al crepúsculo, sí, las bellezas del final.



X SERGIO WOLF

EL INQUILINO

Los críticos, esos artistas

El columnista se pregunta si las críticas ayudan a la elongación de las películas. Y también se pregunta por qué los suplementos de economía están escritos en dialecto y la crítica de cine debe ser “para todo público”. Y nos dice que dialogar con las películas es, sí, una obligación.

La biblioteca de casi cuatro metros los tiene como puede: verticales, horizontales, carnales. Difícil encontrar algo. Algunos libros se esconden, prefieren perderse en el anonimato de todo orden abandonado; otros, llegados hace poco, no tienen problema en asomarse. Saco un recién venido, leo el índice y lo dejo. Abro otro: me tienta que sea finito y portátil. Es sobre consumo artístico y casi al final un tal Fiedler dice que la producción artística y la contemplación son inseparables. La crítica como producción, entonces. La interpretación como parte de la obra, entonces. Buen punto de partida. Eso me recuerda una frase de un gran O. W. (ni Orson Welles ni Oskar Werner ni Osías Wilenski) como Oscar Wilde: “Los críticos, esos artistas”. Pienso en la crítica como una de las bellas artes, y me pregunto por qué nadie cree que la crítica de cine tiene un rango académico y si lo tiene la crítica literaria, por ejemplo. Siempre quise entender por qué un escritor (digamos un novelista, digamos Graham Greene) puede escribir sus relatos y sobre los de otros, y no puede hacerlo, o no está bien visto que lo haga, un cineasta. ¿Por qué? ¿Porque no puede ser juez y parte? ¿Y no lo es el escritor que critica un libro de otro escritor? Imagino que debe ser porque en un caso (la literatura) usan una misma herramienta (la palabra escrita) mientras que en el otro no (uno usa imágenes y sonidos, el otro palabras). ¿O será que el cine pone en juego una dimensión dineraria que no es tal en la literatura?

Saco cuentas y tengo que casi todos mis (los) escritores fundamentales (Pound, Borges, Calvino, Eliot) escribieron sobre la literatura ajena. Lo mismo puede decirse de muchos cineastas, que hicieron películas



Citizen Kane

que aludieron o dialogaron con el cine ajeno, y ahí anoto a Eisenstein, Welles, Godard, De Palma...

Salvo por varios cineastas argentinos que persisten en el bruxismo y el brutalismo, intuyo que son pocos los que todavía creen que los críticos son artistas frustrados. Porque eso sería como creer que para discutir o dialogar sobre algo (en el mejor de los casos, la crítica como diálogo con la obra) hay que pertenecer a ese medio y sólo pueden hablar los del propio “hacer”. De seguir por ahí, para hablar de política habría que ser político, y así todo, con lo que el mundo sería una suma de federaciones de especialistas, y donde cada una envía su técnico... y el mundo terminaría pareciéndose a *Episodio II*, tendría esa misma atmósfera de reunión de consorcio discutiendo por el incinerador, que impregna a los poco embarazados films de George Lucas (no a la gran *THX1138*, por supuesto), cuando los personajes no están persiguiéndose.

A ver. Ni Pezzoni ni Benjamin ni Barthes ni Manny Farber son escritores frustrados aunque no sean “novelistas”. Análogamente, Welles (¿Joseph Cotten no era un crítico de cine enmascarado, en *El ciudadano?*), o Moretti (¿no ejerció la crítica al cuestionar y proponer otra crítica, al comenzar *Caro diario?*), o Cassavetes (¿era crítico de cine el tipo del café de *Minnie & Moskowitz?*), o Vincente Minnelli (¿no es *Cautivos del mal* la primera parte de *El desprecio?*), no son cineastas frustrados por incursionar en la crítica de cine... O Brian De Palma, que podemos decir es un gran crítico de cine que dedicó su obra a filmar variaciones de films de Hitchcock y Welles. Por mencionar un caso, De Palma hizo *Raising Cain*, aquí llamada *Demente* por un rapto de un traductor que merecería un rapto. Y es como una relectura de Welles (Kane y Cain: intercambiables, fonéticamente) y del concepto de *Citizen Kane* por su trabajo sobre el punto de vista y su reflexión sobre el poder y la política —las dos personalidades clave son las de Carter y Nix(on)—, pero también del trabajo de la crítica Pauline Kael, el célebre libro *Raising Kane*... Su modo de dialogar con las películas ajenas y con la tradición del cine es casi el rasgo constitutivo del trabajo de un crítico.

Pienso en cuándo un crítico puede ser considerado artista. No hablo de cuando la crítica compite por el juicio más extremo o el veredicto más estafalario, y lo hace con demasiada frecuencia, diría Moretti. Hablo de cuando el modo de hablar de la obra (de la forma de la obra) convierte a la crítica en parte de la misma obra. Ahí hay un debate: si la idea de autonomía define a la obra. Si es así, la crítica (para muchos un “¡parásito!”) no sería una obra sino un de-

rivado, una producción de segundo grado (de-gradada), o sin vida (bio-degradable). Pero, ¿qué es lo parasitario? Me acuerdo de lo que decía Barthes, que "el crítico debe hablar del lenguaje", y después escribía esa maravilla sobre *Un perro andaluz*, hablando de la serie del amor cortés y la del amor carnal... Creo que la crítica más reulsiva no es la topadora de demolición (para qué demoler algo que sigue quedando igual), sino la que está más cerca de una nueva hipótesis sobre cómo filmar esa película, y así la convierte en una nueva obra posible.

Hace mucho tiempo que las críticas e interpretaciones (Bioy diría: "finamente, lecturas") se incorporaron a las obras. Es difícil pasar por la estación Hitchcock sin hacer una parada en Truffaut, o pasar por Fritz Lang sin la escala en Lotte Eisner... La crítica se incorpora a la obra, no la sustituye pero la expande. ¿La crítica como músculo de la obra? Los films, ¿elongan? La crítica no corre detrás de la obra o al

menos corre tanto como la obra detrás de la crítica. ¿O no hay películas pensadas para agradar a seleccionadores de festivales? Situar. Mapear. La crítica-brújula. Pero no. Porque la crítica no dice "usted está aquí". Más bien, dice "esto que está aquí quizá viene de allí", o "esto no se parece a eso otro". Más bien, marca el compás. Identifica un ritmo y deduce una cadencia. Al crítico (no sólo a Nanni Moretti) también le toma mucho tiempo llegar hasta Pasolini, porque un film es un suceso, no un hábito...

Al buscar respuestas satisfactorias al hecho de que los suplementos económicos de los diarios estén escritos en jerga para iniciados y la sección de cine deba ser "para todos", pensé en cómo sería si toda la crítica tuviera un rigor teórico y una libertad de estilo y extensión totales. Claro, pienso, la economía es una de las "ciencias duras", y el cine sería (para ellos) uno de los brazos más visibles del mundo del espectáculo. La eterna disputa: tinta indeleble o tinta deletable. Pero eso de que es espectáculo contra

ciencia lleva a una trampa. Y hay una historia que la subraya.

Nunca lo corroboré, pero me encanta el encuentro que me contaron entre un cineasta (casi seguro, Godard) que llama al matemático de moda en su país para hablar con él. Se reúnen y hablan horas, hasta que el cineasta interrumpe el torrente de banalidades y le dice que quiere discutir su última teoría matemática. El científico empieza con rodeos, intenta cambiar de tema y farfulla hasta que el cineasta nota que no responderá al pedido y vuelve a plantear su deseo de debatir una hipótesis matemática. Ante la insistencia, el matemático le da a entender que no va a discutir con él porque no está a su altura, y que sólo lo haría con alguien de su misma disciplina y encumbramiento. El cineasta, entonces, lo enfrenta: "¿Cómo? Antes usted pudo hablar de películas, travellings y directores, ¿por qué yo no puedo hablar de matemática?". Sí, el personaje debe ser Godard, quien escribió que empezó a hacer películas al escribir su primera crítica. Ahí estamos. ■

TALLER DE CINE DOCUMENTAL FILMAR LO REAL

en El Amante / Escuela

Equipo docente **Edgardo Cozarinsky, Jorge Goldenberg, Cristian Pauls, Carmen Guarini, Marcelo Céspedes, Jorge La Ferla, Sergio Wolf, Alejandro Fernández Mouján, Gaspar Scheuer.**

Vacantes limitadas

Martes y jueves de 20 a 23 hs.

Sábados de 10 a 13 hs.

Duración 4 meses

El curso incluye la realización de un trabajo práctico en video

Apertura de inscripción 15 de julio

Informes 4373-8208 o cineojo@interlink.com.ar

directo a video

EL FINAL DE LA INOCENCIA, *Mauvaises fréquentations*, Francia, 1999, dirigida por Jean-Pierre Améris, con Maud Forget y Robinson Stévenin. (Primer Plano)

Hay un cine francés que no nos llega, y otro que sale directo a video. Desgraciadamente, películas que valdría la pena ver, faltan. En este caso –no confundir esta película con el corto de 1963 de Jean Eustache– se trata de una historia adolescente en la cual una inocente niña burguesa de 15 años es obligada por un primer noviecito a tener relaciones orales (no diálogos) con muchachos por dinero, con el fin de huir a Jamaica. La película hereda de la Nouvelle Vague sólo el hecho de filmar en locaciones. Nada más: el resto es una moralina rancia, sin conflicto y con serios problemas en el manejo del tiempo.

¿Qué pasa con el cine que se vuelve cada vez más, desesperadamente, un producto necesariamente exportable que no responde a proyecto estético alguno? Puedo cometer la herejía de decir que prefiero una película de Greenaway, porque al menos puedo pelearme con él y sus ideas. Esta clase de films no tiene ninguna. La chica de la película es convenientemente linda, el chico también, la música está en inglés. Nada más hay para destacar de este producto adocenado e intrascendente. Esperemos que alguna vez se estrene o se edite en video *Irma Vep*, así hablamos de una película francesa que vale la pena. **Leonardo M. D'Espósito**

LOCOS VISITANTES, *Just Visiting*, EE.UU./Francia, 2001, dirigida por Jean-Marie Poiré, con Jean Reno, Christina Applegate, Christian Clavier. (LK-Tel)

No contento con una secuela, el francés Poiré arremete ahora con una remake en inglés y rodada en Chicago de su exitosa comedia de 1993 *Les visiteurs*. Mucho de lo mismo: todos los chistes imaginables que giren alrededor de los anacrónicos personajes medievales en un contexto contemporáneo –el mal uso del inodoro, la cena en el restaurante fino, el viaje en auto, etc., etc.– y una dama que hay que salvar de las garras del malvado de turno son su único eje, del que no se separa ni por un instante. Pero *Locos visitantes* no es pésima, apenas mediocre. Previsiblemente, los momentos más graciosos no tienen a la dupla Reno-Applegate como protagonistas, sino a la integrada por Clavier y Tara Reid, el vasallo y la sirvienta, disfrutando por primera vez de libertad y dinero. Ah, Malcolm McDowell hace su numerito de mago disparatado Y... eso es todo, amigos. **Diego Brodersen**

TEXAS RANGERS: LOS JUSTICIEROS, *Texas Rangers*, EE.UU., 2001, dirigida por Steve Miner, con James Van Der Beek, Rachel Leigh Cook, Ashton Kutcher, Tom Skerritt. (Gativideo)

Un western. Recién hechito. Cada tanto aparece alguno. Hay buenos (los Rangers, claro) y malos (un grupo de forajidos comandado



El final de la inocencia

Otra película francesa exportable

ahora en video

por Alfred Molina que aterroriza el estado de Texas). Hay jóvenes iniciados, viejos guerreros, tiroteos varios y una incipiente historia de amor. El final se parece bastante al de *La pandilla salvaje*, aunque su sentido es significativamente diferente. Ver esta película es como tomar un sabroso café con leche a las cinco y media de la madrugada después de una noche de farra: un buen recordatorio de que todo ha terminado. Con películas así el género no volverá a renacer de las cenizas, aunque al menos el espíritu se mantiene latente. **DB**

PSICOPATA AMERICANO 2, *American Psycho 2*, EE.UU., 2002, dirigida por Morgan J. Freeman, con Mila Kunis, William Shatner, Robin Dunne. (Plus Video)

Y pensar que este tipo dirigió hace unos años *Algo extraño está pasando*, una muy interesante *indie* ya comentada en esta misma sección (ver *EA* N° 102). Se podría hablar de las inconsistencias del guión, del torpe desarrollo de la trama, de la ridiculez inherente a la mismísima idea de una secuela del film de Harron, de lo viejo que está William Shatner, de lo aburrida que resulta su visión. Pero, cortando por lo sano, utilizaremos un viejo chascarrillo de dudoso gusto como definición última: el puntaje está en el título. **DB**

NO OTRA TONTA PELICULA AMERICANA, *Not Another Teen Movie*, Estados Unidos, 2001, dirigida por Joel Gallen, con Chyler Leigh y Chris Evans. (LK-Tel)

Lo mejor de un mes flojísimo es esta película que parodia las estudiantinas y films "de jóvenes" que abundan en el cine norteamericano. Como toda película que parodia otras películas, requiere que el espectador conozca el material parodiado. Pero en su defensa hay que decir que los actores parecen divertirse tratando de divertir al espectador, que hay más de una línea de diálogo inspirada y buenas situaciones que no deben nada a nadie. Es también interesante la parodia "al cuadrado" de algunos films que ya son sátiras (la excelsa *Ni idea*, la genial *Legalmente rubia*, la mediocrísima *American Pie*), porque en algunos casos -no siempre- agregan algo al original en lugar de sólo burlarse de tales películas. Pero aclaremos que no se trata de ninguna genialidad, sino solamente de un entretenimiento, una convocatoria fugaz a la risa que, por lo menos, no esconde nada y va de frente. **LMD'E**

EL REY ESCORPION, *The Scorpion King*, dirigida por Chuck Russell. (AVH)

Una de romanos. No, una de egipcios. Bueno, mucha gente con poca ropa y muchos músculos. Menos seria y mucho más divertida que *Gladiator*. ¡Crítica a favor! En *EA* N° 52.

DIA DE ENTRENAMIENTO, *Training Day*, dirigida por Antoine Fuqua. (AVH)

Dos policías pasan un día juntos y no es exactamente un picnic. Novato y experto se enfrentan contra un mundo peligroso y además se enfrentan entre sí. Acción y violencia con estilo realista. Piñas por doquier. Comentario a favor en *EA* N° 120.

JUEGO DE ESPIAS, *Spy Game*, dirigida por Tony Scott. (AVH)

Una de espías. Canchera, irresponsable, divertida, inverosímil... ¡Excelente! Ojalá algún día Tony Scott dirija una película de James Bond. Pero los defensores la vieron después de los detractores. Comentario en contra en *EA* N° 123.

EL EMPLEO DEL TIEMPO, *L'emploi du temps*, dirigida por Laurent Cantet. (AVH)

La segunda película del director de *Recursos humanos* versa otra vez sobre el trabajo y sus circunstancias en la sociedad actual. En este caso, las cosas son mucho más oscuras y la película es mucho más compleja y menos amable. Comentario a favor y entrevista-debate con Cantet en *EA* N° 122.

DESPERTANDO A LA VIDA, *Waking Life*, dirigida por Richard Linklater. (Gativideo)

El cine de animación no es considerado un género afín al cine independiente, más bien lo contrario. Linklater se sirve de la animación para construir este raro film donde un joven recorre, como en un sueño, distintas miradas y opiniones sobre la existencia desde la filosofía, las ciencias sociales y las hipótesis más ociosas. Comentario(s) a favor y una entrevista en *EA* N° 120.

MONTECRISTO, *The Count of Monte Cristo*, dirigida por Kevin Reynolds. (Gativideo)

La aventura en su forma más clásica y en su formato más actual. El clásico de Dumas adaptado con audacia por el direc-



Los excéntricos Tenenbaum

tor de *Robin Hood: príncipe de los ladrones* y *Waterworld*. Si no quiere leer la novela, aquí tiene la película. Pero cuando vea la película querrá leer la novela. Ambas valen sobradamente la pena. Comentario de las dos, más yapa en *EA* N° 121.

LOS EXCENTRICOS TENENBAUM, *The Royal Tenenbaums*, dirigida por Wes Anderson. (Gativideo)

Wes Anderson presentó este año la que para muchos de los redactores de *El Amante* es su mejor película. La comedia más absurda y la mirada más negra sobre las relaciones humanas se combinan en un film original, audaz y deslumbrante. Pero a esta lucidez hay que sumar una importante dosis de emoción. Comentario a favor, tapa y perfil de Anderson en *EA* N° 119.

LA HABITACION DEL PANICO, *Panic Room*, dirigida por David Fincher. (LK-Tel)

Lo que David Fincher no da, Jodie Foster lo presta. Lejos de sus irritantes films anteriores, el director logra aquí un suspense genuino y la actriz tiene un personaje a su medida. En este caso, los detractores la vieron después de los defensores. Tres notas a favor (nos falló la habitual polémica) en *EA* N° 122.

EL ULTIMO DIA, *No Man's Land*, dirigida por Danis Tanovic. (Transeuropa)

Rápidamente en video este éxito del cada vez más escaso cine europeo que llega a la Argentina. Algunos la odiaron, otros la consideraron efectiva y prolija pero terriblemente peligrosa. Ganó el Oscar y se llevó muchos elogios de la crítica de los medios grandotes de nuestro país. Si esto es el cine...

Comentario en contra en *EA* N° 124.

clásicos

TEXAS PARA CUATRO, *4 For Texas*, EE.UU., 1965, dirigida por Robert Aldrich, con Frank Sinatra, Dean Martin, Anita Ekberg, Ursula Andress, Charles Bronson. (Epoca)

En la década del sesenta se produjeron muchos cambios en el western. Mientras los grandes directores clásicos del género terminaban sus carreras, comenzaba a surgir una nueva generación. Con niveles distintos de calidad, estas producciones que convivieron con las obras crepusculares de los maestros lograron prolongar una década la vida del género como tal, aunque el esplendor pasado ya no se recuperaría jamás. La renovación trajo muchas películas disparatadas, algunos bodrios infames y un puñado de films absurdos pero inofensivos. A esta última categoría pertenece sin duda *Texas para cuatro*. El elenco deja en claro por dónde va la película: los líderes del Rat Pack son acompañados por Ursula Andress, Anita Ekberg, Victor Buono, Charles Bronson y, en una participación especial, *Los Tres Chiflados* (!). Es así como cierta herencia de *Veracruz* (dirigida por el propio Aldrich) se mezcla con el mundo de Sinatra & Co. No por nada el centro de la historia es la habilitación de un casino flotante. Robert Aldrich consigue buenos momentos de western clásico en el comienzo del film y en la pelea final, pero la búsqueda pasa por otro lado. Se trata de un western/comedia disparatado y anacrónico que posee algo del molesto machismo del Rat Pack pero que aquí, por suerte, cuenta con personajes femeninos con carácter. Lamentablemente, y a diferencia de otros films del grupo, no hay números musicales donde podamos disfrutar de sus dotes de cantantes. Lo más curioso es que este film parece anticipar, en su forma de manejar el humor, a otros muchos westerns de distinta índole como *El bueno, el malo y el feo*, *Butch Cassidy* y hasta *Maverick*. La comedia y el western mezclados por partes iguales no logran funcionar casi nunca. Al menos no cuando desde la comedia se pretende acceder al western. Al revés, cuando un director como Howard Hawks dotaba a westerns como *Río Bravo* y *El Dorado* de una alta dosis de humor, el resultado era perfecto. Sin olvidarnos del humor que tenían los westerns de John Ford. Una vez más, parece que los grandes directores del género exploraron todas las posibilidades que este ofrecía sin lograr ser superados. **Santiago García**



Mujercitas

Cukor, un director profundamente femenino

MUJERCITAS, *Little Women*, EE.UU., 1933, dirigida por George Cukor, con Katharine Hepburn, Joan Bennett, Paul Lukas, Frances Dee. (Epoca)

George Cukor es considerado un especialista en dirigir mujeres, y sus films están narrados casi siempre desde el punto de vista de la protagonista femenina. En este caso cuenta una historia sólo de mujeres y con mujeres: la vieja y entrañable *Mujercitas* de Louisa May Alcott, donde las hermanas Jo, Meg, Beth y Amy viven junto con su madre y, mientras esperan el regreso de su padre de la guerra, tienen momentos inolvidables que van desde la trágica secuencia de la enfermedad de Beth —la hermana más débil, más sencilla, más modesta— hasta el felicísimo casamiento de una de ellas sobre el final de la película. La versión de Cukor es absolutamente fiel a la obra literaria, y destila sensibilidad, buen gusto y elegancia. El film es narrativamente dinámico, emotivo y profundamente femenino. La mirada siempre pícaro de una joven Katharine Hepburn (actriz fetiche para Cukor), encarnando a la jovencita Jo en uno de los mejores papeles de su vida, estremece de placer y transmite encanto y fascinación. Este personaje, hilo conductor de la historia, es el que lleva la mayor carga de comicidad por sus torpezas y sus impulsos algo masculinos y, a la vez, es el personaje más emotivo, más serio, más conscien-

te, más conmovedor. Por ejemplo, es maravillosa la escena donde aparece con su cabellera salvajemente cortada a fin de conseguir el dinero que una familia numerosa de la vecindad, muy pobre, necesita para comprar alimento a sus niños.

Esta historia de cinco mujeres se desarrolla alrededor de los hombres, quienes las acompañan silenciosa y activamente en el transcurso de la vida. Ellas son las que, en definitiva, llevan las riendas, marcan su destino y realizan sus sueños. Una película estupenda, con excelentes actuaciones y una dirección impecable. **Marcela Gamberini**

LA FIESTA INOLVIDABLE

The Party, EE.UU., 1968, dirigida por Blake Edwards, con Peter Sellers, Claudine Longet, Marge Champion, Denny Miller, Gavin MacLeod. (Epoca)

Tengo una especial adicción por *La fiesta inolvidable*, una película que vi más o menos treinta veces y que considero no sólo el mejor título de Blake Edwards sino también una de las grandes comedias de la historia. Probablemente algunos exégetas del director prefieran *La pantera rosa*, *Un disparo en la sombra* (muy buenos films), la lunática visión de Hollywood en *S.O.B.*, *se acabó el mundo* (que me parece bastante despareja) o el reciclaje de fórmulas que propone *Víctor/Victoria* (una buena película). Sin

Los clásicos del mes

embargo, *La fiesta inolvidable* reúne algunos de los momentos (o macrosecuencias) más recordados del género: la destartada cena en la que Sellers está sentado en una pequeña silla; el extenso fragmento en el que el protagonista sale en busca de un baño; el prólogo que parodia a *Beau Geste*; la mirada irónica del director sobre el mundo hollywoodense de los 60 y sus celebraciones con marihuana y estrellas de turno vestidas con ropa multicolor y con ambiciones de triunfo instantáneo; el delirante epílogo con el elefante que cobra un rol protagónico; los gags verbales a cargo del dueño de la casa (especialmente, cuando se refiere a su esposa y a los rusos que invaden la mansión); el extraordinario ¿secundario? de un mozo alcoholizado desde su primera aparición, y tantas, tantas escenas más. *La fiesta inolvidable* muestra una notable precisión en el *tempo* narrativo (eje clave de la comedia en cualquier época), junto a la exposición gestual y corporal de un inigualable Peter Sellers en la piel de un extra de origen hindú y de nombre impronunciable.

Hoy, cuando se habla de la comedia americana y entran a tallar nombres patéticos y lamentables, como los de los hermanos Farrelly, Jim Carrey, el detestable Eddie Murphy, Adam Sandler y Owen Wilson, entre muchos otros, el único camino que queda es rever esta película y disfrutar de las metidas de pata de Sellers (con el zapato blanco embarrado) en este festín demencial de los años 60. *La fiesta inolvidable*, es obvio decirlo, ya pertenece a la categoría de clásicos que jamás envejecerán.

Gustavo J. Castagna

■ *Impacto* (1949) es un casi desconocido film del eficiente artesano Arthur Lubin, un efectivo drama que presenta el habitual triángulo pasional, pero que está potenciado por el dinámico ritmo del relato y por las actuaciones del sólido elenco. (Epoca)

■ Encuadrado en la vertiente más comercial del director, *M.A.S.H.* (1970) es uno de los films más populares de Robert Altman. Una sátira antibélica ambientada en un hospital de campaña en medio de la guerra de Corea. Algunas escenas están logradas, pero el tono general es grueso y falsamente irreverente. (Epoca)

■ *El carapálida* (1948), de Norman Z. McLeod, es una de las películas más conocidas de Bob Hope, un western en tono de comedia (subgénero peligroso si los hay) en el cual el tímido protagonista, perdidamente enamorado de una hermosa y experta pistolera, se ve envuelto en varios impensados duelos. (Epoca)

■ *La sombra de un gigante*, de Melville Shavelson, es un rutinario *biopic* sobre un héroe de la guerra árabe-israelí, que, a pesar de su reparto espectacular, debido al impersonal estilo del director, no logra nunca remontar auténtico vuelo. (Epoca)

■ *Electra* (1962), de Michael Cacoyannis, es una de las adaptaciones que realizó el director de clásicas tragedias griegas, en este caso apoyándose esencialmente en las calidades interpretativas de Irene Papas, aunque el relato casi nunca puede escapar a un tono solemne y pomposo. (Epoca)

■ *Torrente pasional* (1953), de Henry Hathaway, es el primer protagónico de



La adorable pecadora

Marilyn Monroe, un thriller de tono melodramático que muestra algunas influencias hitchcockianas, donde lo mejor es la excelente utilización de las espectaculares locaciones. (Epoca)

■ *La adorable pecadora* (1960), de George Cukor, es una comedia musical de tono romántico en la cual un millonario en problemas con su show encuentra inesperadamente a la chica que será la estrella del mismo. El film no supera la discreción, pero Marilyn siempre brilla como un diamante. (Epoca)

■ *La bella campesina* (1955), de Mario Camerini, es una adaptación de *El sombrero de tres picos* de Pedro de Alarcón (que Manuel de Falla convertiría luego en obra musical), cuyo mayor atractivo es la presencia de Sofía Loren y Marcello Mastroianni en el reparto. (Epoca)

■ Se editaron dos películas del prolífico director norteamericano Henry King: *La hermanita*, 1922, protagonizada por Lillian Gish, y *Marie Galante*, 1934, un relato de aventuras que transcurre en Francia. (Epoca)

**NEW
FILM**

VIDEO CLUB
CINE ARTE

**CINE
CLASICO
Y DE
AUTOR**

MAS DE
8000 TITULOS
ALQUILER / VENTA

OPERAS
DOCUMENTALES

SERVICIO
DE CONSULTA

CINEMANIA
EN CD-ROM

CINE Y FOTOGRAFIA:
CURSOS PARA VER
LO QUE OTROS
NO VEN

DVD
ZONA 4

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

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



domingo 1

LA FLOR DE MI SECRETO (1995, Pedro Almodóvar). The Film Zone, 22.15 hs.

FIN DE SEMANA DE LOCOS, *The Wonder Boys* (2000, Curtis Hanson). HBO Plus, 24 hs.

CUERPO Y ALMA, *Body and Soul* (1947, Robert Rossen), con John Garfield y Lilli Palmer. Film & Arts, 17 hs.

Segunda película de Robert Rossen, uno de los tantos directores que sufrieron problemas con el macartismo (hay que decir que su conducta no fue muy brillante en esa etapa). Esta incursión en el mundo del boxeo, con guión del luego *black-listed* Abraham Polonski, excede ampliamente su premisa inicial para transformarse en una cruda reflexión sobre el arribismo y la búsqueda de éxito a cualquier precio en la sociedad norteamericana, y está potenciada por la vigorosa interpretación de John Garfield.

lunes 2

PACTO DE AMOR, *Dead Ringers* (1988, David Cronenberg). Space, 22 hs.

ROMA, *Fellini-Roma* (1972, Federico Fellini). Europa, Europa, 0.10 hs.

MUERTE EN VENECIA, *Morte a Venezia* (1971, Luchino Visconti), con Dirk Bogarde y Silvana Mangano. Cinemax Este, 22 hs.

La adaptación de Visconti de la novela de Thomas Mann convierte al escritor del original en un músico obsesionado por la belleza de un adolescente, mientras pasa sus vacaciones en un lujoso hotel del Lido veneciano. Algunas de las constantes del director —la decadencia individual y social, la homosexualidad— aparecen en este relato de notable refinamiento visual, puntuado por la fúnebre música de Gustav Mahler y en el que Dirk Bogarde ofrece uno de sus más meticulosos trabajos de composición.

martes 3

LA COMPETICION, *The Competition* (1980, Joel Oliansky). HBO Plus, 11 hs.

SIN ANESTESIA, *Bez Znieczolewia* (1978, Andrzej Wajda). Europa, Europa, 20 hs.

KIPPUR (2000, Amos Gitai), con Liron Levo y Tomer Russo. Movie City, 23.50 hs.

En su anterior película, *Kaddosh*, el director cuestionaba con acidez las tradiciones seculares de su país, y en *Kippur* recurre al relato de tintes autobiográficos, rememorando el sorpresivo ataque conjunto de Siria y Egipto sobre territorio israelí. Un film que tam-

bién desarrolla una visión crítica, en este caso sobre la clase dirigente y los militares, que con su comportamiento irracional sólo consiguen que los iniciales arranques de patriotismo se transformen pronto en desencanto y fatiga.

miércoles 4

CHRISTINE (1983, John Carpenter). Cinemax Oeste, 7.15 hs.

LA PAREJA PERFECTA, *Go Fish* (1994, Rose Troche). Film & Arts, 24 hs.

jueves 5

PLAZA VENDOME, *Place Vendôme* (1999, Nicole Garcia). Cinemax Oeste, 20.15 hs.

AL FILO DEL ABISMO, *Romeo Is Bleeding* (1993, Peter Medak). Space, 22 hs.

DIAS TRANQUILOS EN CLICHY, *Jours tranquilles à Clichy* (1989, Claude Chabrol), con Andrew McCarthy y Nigel Havers. The Film Zone, 22 hs.

No es fácil trasladar al cine el desquiciado universo que proponen las novelas de Henry Miller, ni Claude Chabrol parece la personalidad más indicada para hacerlo. En este caso, ante uno de los relatos más distendidos y ligeros del escritor, en el cual dos hombres —por supuesto, uno de ellos el alter ego de Miller— compiten por el amor de una mujer, el director francés opta por una adaptación esteticista que da por resultado uno de sus films más extraños y atípicos.

viernes 6

EL AMANECER DE UN SIGLO, *Sunshine* (1999, István Szabó). Cinemax Oeste, 18 hs.

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

sábado 7

¿SOY LINDA?, *Bin ich schön?* (1998, Doris Dörrie). I-Sat, 22 hs.

NACIDO PARA MATAR, *Full Metal Jacket* (1987, Stanley Kubrick). Cinemax Este, 24 hs.

UNA RELACION INTIMA, *Une liaison pornographique* (1999, Frédéric Fonteyne), con Nathalie Baye y Sergi López. Cinemax Oeste, 0.15 hs.

Con un estilo por momentos semidocumental que —cuando los personajes recuerdan los hechos— evoca aspectos del *cinéma-vérité*, el film narra la evolución en la relación que se entabla entre una pareja de mediana edad que, tras una inicial

atracción, expresada únicamente en términos sexuales, reconoce la aparición de otros elementos afectivos profundos. Una suerte de *Ultimo tango en París* sin la amplexosidad del original, excelentemente interpretado, sobre todo por la maravillosa Nathalie Baye.

domingo 8

ALTA FIDELIDAD, *High Fidelity* (2000, Stephen Frears). Cinemax Este, 22 hs.

GORKY PARK (1983, Michael Apted). Film & Arts, 24 hs.

LAS CAMPANAS DE SANTA MARIA, *The Bells of St. Mary's* (1945, Leo McCarey), con Ingrid Bergman y Bing Crosby. Film & Arts, 17 hs. Existe un difundido prejuicio, en muchas ocasiones justificado, de que las películas con curas como protagonistas son inevitablemente plúmbeas. Esta secuela de *El buen pastor*, también con Crosby como protagonista, se salva de caer en aquella caracterización gracias a la buena mano del director para varias escenas, la siempre bienvenida presencia de Ingrid Bergman y los oportunos gorjeos del protagonista.

lunes 9

EL CALLEJON DE LOS MILAGROS (1994, Jorge Fons). I-Sat, 21.05 hs.

LA MUERTE CUMPLE CONDENA, *Let Him Have It* (1991, Peter Medak). Film & Arts, 24 hs.

LA SIRENA DEL MISSISSIPPI, *La sirène du Mississippi* (1968, François Truffaut), con Jean-Paul Belmondo y Catherine Deneuve. Cinecanal, 16 hs.

El interés de Truffaut por el thriller como género puede apreciarse en esta segunda adaptación de una novela de William Irish (la otra es *La novia vestía de negro*) que narra el inesperado romance que se entabla entre el rico propietario de una fábrica de cigarrillos y una mujer que aparece intempestivamente en su vida. Como siempre en el director, también están los ecos del cine Jean Renoir y el tema que aparece de manera recurrente en casi todos sus films: el *amour fou*, más allá del bien y del mal.

martes 10

LA CHICA DIEZ, "10" (1979, Blake Edwards). Cinemax Este, 13.15 hs.

EL ESPEJO, *Zerkalo* (1975, Andrei Tarkovski). Europa, Europa, 22 hs.

STARTUP.COM (2000, Chris Hegedus y Jeanne Noujaim). HBO, 22.45 hs.

Arturo Ripstein: una relectura del melodrama

En la historia del cine hay muy pocos directores latinoamericanos que lograron prestigio y reconocimiento internacional. Podrían tal vez mencionarse los casos de los brasileños Nelson Pereira dos Santos y Glauber Rocha, Torre Nilsson en Argentina y no demasiado más. A esta escueta lista habría que agregar en los últimos años al mexicano Arturo Ripstein. Nació en 1943 e hijo del productor cinematográfico Alfredo Ripstein, estudió derecho, historia e historia del arte, aunque, dice la leyenda, la visión de *Nazarín* de Luis Buñuel decidió tempranamente su acercamiento al cine. En 1962 trabajó como ayudante de dirección en *El ángel exterminador*, un film que también dejó una profunda huella en su obra (el encierro será uno de los temas fundamentales de sus películas). Tras breves apariciones como actor en diversos films, debutó en 1965 con *Tiempo de morir*, una suerte de western de tintes trágicos en el que adapta un relato de García Márquez, una película que hoy sorprende por la prematura aparición de los rasgos temáticos y estilísticos que caracterizarán su obra y por su insólita madurez para un realizador de apenas 21 años. Luego de varios coqueteos experimentalistas en diversos cortometrajes, su filmografía mostró, en las dos décadas siguientes, notorios altibajos, alternando obras valiosas (*El castillo de la pureza*, *El lugar sin límites* y *Lecumberri, el palacio negro*, un notable documental sobre la vida cotidiana en la legendaria cárcel mexicana) con títulos fallidos o realizados con el único propósito de sobrevivir en el oficio. Sin embargo, aun en los films menos recordables de ese período pueden detectarse una voluntad estilística y referencias a los temas que en su obra de madurez desarrollará en profundidad: el encierro, la familia como elemento destructivo, la intolerancia y un oscuro fatalismo que parece signar las conductas de los personajes de sus films. Pero es en 1985, tras el encuentro con Paz Alicia Garciadiego, quien desde ese momento lo acompañará como guionista en todas sus películas, cuando su obra encuentra un rumbo definitivo, algo que ya se puede apreciar en *El imperio de la fortuna*, su primera colaboración adaptando un relato de Juan Rulfo, que da inicio a la sucesión ininterrumpida de grandes películas que la dupla ro-

dará en la década siguiente. En todos estos films el uso del plano secuencia se convertirá en un elemento expresivo sistemático (y ocasionalmente dogmático). Y a los temas señalados se agregarán otros, como la culpa, el incesto, los padres castradores y la ambivalencia sexual, todos ellos tópicos y arquetipos del melodrama, un género que el cine mexicano no se cansó de cultivar a lo largo de su historia. Pero la mirada de Ripstein-Garciadiego no se detiene en la mera actualización de esos códigos, sino que —en una auténtica relectura— los revierte, mostrando sus aristas más oscuras y sórdidas y su interacción con los elementos sociales y culturales de la sociedad mexicana.

En septiembre, Space ofrecerá cuatro títulos fundamentales de la filmografía de Arturo Ripstein, que permitirán un conocimiento importante de su obra. *El lugar sin límites* (1977), posiblemente el título más valioso del período pre-Garciadiego, un potente relato que transcurre en un sórdido prostíbulo regentado por un homosexual maduro (una memorable actuación del recientemente desaparecido Roberto Cobo, el recordado Jaibo de *Los olvidados* de Buñuel), quien debe enfrentar al anciano cacique del poblado, decidido a comprar el burdel para venderlo a un consorcio. (16/9, 22.15 hs.)

La mujer del puerto (1991), remake de un clásico del cine mexicano rodado por Arcady Boytler en 1933 y basado en un relato de Guy de Maupassant, está narrada desde tres diferentes puntos de vista y es una sórdida historia en la que una prostituta de un miserable cabaret se enamora de un marinero sin saber que es su hermano. (17/9, 22 hs.)

La reina de la noche (1994) es un "biopic imaginario" que recrea el ascenso, auge y caída de Lucha Reyes, una popular cantante mexicana víctima del alcohol y las drogas, quien además mantiene una tortuosa relación con su madre (una formidable Ana Ofelia Murguía). (18/9, 22 hs.) Finalmente, *Profundo carmesí* (1996) es una remake muy libre de un film de culto del cine de terror (*Los asesinos de la luna de miel*, 1969, única película de Leonard Kastle) en la que la acción se traslada de Estados Unidos al México rural de los años 40, en un melodrama negro de inusual crudeza. (19/9, 22 hs.)

Exhibido en el último festival de cine de Buenos Aires, este documental fue proyectado en principio como un testimonio del auge de las *puntocom* en la década del noventa. Sin embargo, el film acaba siendo la minuciosa descripción de la caída de una de esas empresas y, por extensión, del fracaso de un gigantesco negocio que empezó como una promisorio manera de hacer dinero fácil y terminó en uno de los desastres más estentóreos de los últimos tiempos.

miércoles 11

EL PARAISO DE DONOVAN (AVENTURERO DEL PACIFICO), *Donovan's Reef* (1963, John Ford). The Film Zone, 18 hs.

SATIRICON, *Fellini-Satyricon* (1970, Federico Fellini). Europa, Europa, 23.50 hs.

IMPULSO, *Impulse* (1990, Sondra Locke), con Theresa Russell y Jeff Fahey. Cinemax Este, 22.15 hs.

Segunda película de la ex esposa de Clint Eastwood, centrada en una mujer policía (la siempre notable Theresa Russell) que trabaja en el departamento de narcóticos —obsesionada por su profesión y reprimida afectiva y sexualmente—, cuyas condiciones de vida cambian cuando le asignan un nuevo compañero para trabajar en un caso. Un film dinámico y efectivo pero, antes que nada, un exhaustivo y fascinante estudio de un complejo carácter femenino.

jueves 12

CRASH, EXTRAÑOS PLACERES, *Crash* (1986, David Cronenberg). Cinemax Oeste, 5.35 hs.

DESPERACION, *Despair: eine Reise ins Licht* (1978, Rainer Werner Fassbinder). Europa, Europa, 22 hs.

viernes 13

EL DIA DE LA BESTIA (1995, Alex De la Iglesia). Space, 22 hs.

FUEGO CONTRA FUEGO, *Heat* (1995, Michael Mann). Cinemax Oeste, 24 hs.

sábado 14

EL PRESTAMISTA, *The Pawnbroker* (1965, Sidney Lumet). Film & Arts, 17 hs.

LAS REGLAS DE LA VIDA, *The Cider House Rules* (1999, Lasse Hallström). HBO Plus, 22 hs.

EL FILO DE LA INOCENCIA, *Felicia's Journey* (1999, Atom Egoyan), con Bob Hoskins y Elaine Cassidy. Cinemax Oeste, 4.45 hs.

El estilo frío y cerebral de Atom Egoyan, ejerciendo un permanente control sobre los elementos emocionales de sus películas, le ha provocado no pocos detractores. En este film de claros resabios hitchcockianos, que narra la relación entre una muchacha solitaria y un solterón con fantasías sobre su niñez, quien podría ser o no un asesino serial, se aprecian esas características. Un relato más dirigido a la inteligencia que a los sentimientos.

domingo 15

DULCE Y MELANCOLICO, *Sweet and Lowdown* (1999, Woody Allen). Movie City, 21.05 hs.

DESDE EL JARDIN, *Being There* (1979, Hal Ashby). Cinemax Oeste, 24 hs.

EL TRIUNFADOR, *Champion* (1949, Mark Robson), con Kirk Douglas y Marilyn Maxwell. Film & Arts, 17 hs.

Rodado el mismo año que otro clásico largometraje sobre el mundo del boxeo (*El luchador*, de Robert Wise, famoso por desarrollar su acción en tiempo real y más concentrado dramáticamente que este), el film muestra con crudeza la corrupción dentro del pugilismo como metáfora social. Una obra lastrada por su permanente recurrencia a elementos de tipo psicoanalítico para explicar la conducta del protagonista, pero que cuenta en su haber con varias secuencias logradas y una notable interpretación de Kirk Douglas.

lunes 16

AMARGA PESADILLA, *Deliverance* (1972, John Boorman). Cinemax Este, 22 hs.

ESCRITO EN EL CUERPO, *The Pillow Book* (1996, Peter Greenaway). Film & Arts, 24 hs.

AMARCORD (1974, Federico Fellini), con Magali Noel y Bruno Zanin. Cinemax Oeste, 24 hs.

Luego de varios títulos marcadamente retóricos y que recurrían a los elementos más exteriores de su imaginería visual, Fellini retoma su veta más cálida y entrañable en este film de carácter autobiográfico que desgana diversos sucesos vividos bajo los años del fascismo. Una película de estructura episódica pero con varias secuencias inolvidables y de una ternura y sensibilidad en el trazado de los personajes que muy ocasionalmente volverían a manifestarse en sus obras posteriores.

martes 17

CALLE DEL BOMBERO 25, *Tutzoltó Utko 25* (1973, István Szabó). Europa, Europa, 22 hs.

FURYO, *Merry Christmas, Mr. Lawrence* (1983, Nagisha Oshima). Europa, Europa, 23.35 hs.

miércoles 18

DOCTOR INSOLITO, *Dr. Strangelove: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964, Stanley Kubrick). Cinemax Oeste, 18.15 hs.

DIARIO PARA MIS PADRES, *Narcó apánmak, an-yánmak* (1990, Marta Meszaros). Europa, Europa, 22 hs.

EL RIO, *Helio* (1997, Tsai Ming-liang), con Lee Khang-sheng y Miao Tien. I-Sat, 23 hs. Como muy pocos realizadores contemporáneos, el director consigue reflejar el malestar y la neurosis urbana alejándose sin

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

Videoteca no convencional desde 1986



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

Novedades
Ultraviolencia
Euroraras
Argentinas
Nouvelle Vague
Por
Orientales
Musicales
Ficarseas
Barresionismo
Trash
Incorrecias

complejos del realismo tradicional. Es así que un agujero en el techo o, como en este caso, un insoportable dolor en el cuello pueden ser los elementos detonantes para que se exprese la incomunicación más aguda o se manifieste la temida insatisfacción con la vida cotidiana. Otra gran película del gran realizador taiwanés, en una suerte de relectura del cine del mejor Antonioni.

jueves 19

LA CONVERSACION, *The Conversation* (1974, Francis Coppola). I-Sat, 20.55 hs.

MIGNON SE FUE, *Mignon e partita* (1988, Francesca Archibugi). The Film Zone, 22.10 hs.

viernes 20

DIAS DE GLORIA, *Days of Heaven* (1978, Terrence Malick). The Film Zone, 18 hs.

AMORES PERROS (1999, Alejandro González Iñárritu). Movie City, 21.15 hs.

EL MARIDO DE LA PELUQUERA, *Le mari de la coiffeuse* (1990, Patrice Leconte), con Jean Rochefort y Anna Galiena. TV 5 Internacional, 14.15 hs.

Una de las características más notorias de las películas de Patrice Leconte es la de que siempre prometen más de lo que finalmente ofrecen. Este film, sobre las obsesiones eróticas de un hombre frustrado que trata de cumplir sus fantasías infantiles, tiene algunos buenos momentos, pero no es la excepción a lo señalado, algo que también ocurre con *El perfume de Yvonne*, ambientada en un lujoso hotel suizo y que se exhibirá en el mismo canal el 22/9 a las 21.15 hs.

sábado 21

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

EXOTICA (1994, Atom Egoyan). I-Sat, 22.05 hs.

DEMENCIA 13, *Dementia 13* (1963, Francis Ford Coppola), con Luana Anders y William Campbell. Uniseries, 1 h. (madrugada del domingo)

Muy poco vista ópera prima de Francis (entonces Ford) Coppola, producida por Roger Corman (no olvidar que Coppola es originalmente un producto de la factoría Corman) rodada íntegramente en Irlanda en un siniestro castillo propicio para los climas góticos y recargados propuestos por el guión. Más que nada un ejercicio de estilo, con algunas secuencias de una lograda atmósfera, aunque únicamente indispensable para los incondicionales del director y los fans del género de terror.

domingo 22

CRONICA DE UN AMOR, *Cronaca di un amore* (1950, Michelangelo Antonioni). Europa, Europa, 20 hs.

LA BODA, *Wesele* (1972, Andrzej Wajda).

Europa, Europa, 24 hs.

lunes 23

SOLO BASTA UNA NOCHE, *Up at the Villa* (2000, Philip Haas). Movie City, 20.10 hs.

LA FUGA, *The Getaway* (1973, Sam Peckinpah). Cinemax Este, 22.10 hs.

martes 24

EL SHOW DEBE SEGUIR, *All That Jazz* (1979, Bob Fosse). Cinemax Este, 20 hs.

SUEÑOS ALTERADOS, *Paperhouse* (1989, Bernard Rose). Europa, Europa, 22 hs.

CALLE ESCARLATA (MALA MUJER), *Scarlet Street* (1945, Fritz Lang), con Edward G. Robinson y Joan Bennett. Space, 0.20 hs.

Luego del suceso de *La mujer del cuadro*, Fritz Lang decidió rodar otra historia con el mismo trío protagónico (con Dan Duryea interpretando otra vez a un villano memorable) y consiguió una obra que supera a la anterior. Remake bastante libre de *La perra* (1931), de Jean Renoir, el film narra la degradación que va sufriendo un oscuro cajero de banco obsesivamente atraído por la *femme fatale* de turno (la notable Joan Bennett). Un título fundamental del cine negro signado, como siempre en el director, por un inexorable fatalismo.

miércoles 25

LA PROMESA, *La promesse* (1996, Jean-Pierre y Luc Dardenne). I-Sat, 18.10 hs.

ULTIMO TANGO EN PARIS, *Last Tango in Paris* (1973, Bernardo Bertolucci). Europa, Europa, 22 hs.

jueves 26

MASCARA, *Mask* (1985, Peter Bogdanovich). Space, 8 hs.

AL FILO DEL VACIO, *Running on Empty* (1988, Sidney Lumet). Cinemax Este, 16.15 hs.

viernes 27

EL TALENTOSO SEÑOR RIPLEY, *The Talented Mr. Ripley* (1999, Anthony Minghella). HBO, 17.45 hs.

DIARIO DE UN VICIO, *Diario di un vizio* (1993, Marco Ferreri). Europa, Europa, 22 hs.

sábado 28

TIRA A MAMA DEL TREN, *Throw Momma from the Train* (1987, Danny De Vito). The Film Zone, 20 hs.

BUENA VISTA SOCIAL CLUB (1999, Wim Wenders). Cinemax Oeste, 0.10 hs.

domingo 29

LAS BALLENAS DE AGOSTO, *The Whales of August* (1987, Lindsay Anderson). Cinemax Este, 20.15 hs.

SALMO ROJO, *Meg kér a nép* (1971, Miklós Jancsó). Europa, Europa, 22 hs.

MOULIN ROUGE, AMOR EN ROJO, *Moulin Rouge* (2000, Baz Luhrmann), con Ewan McGregor y Nicole Kidman. Movie City, 22 hs.

Para algunos integrantes de esta revista, estaríamos ante uno de los grandes films de los últimos tiempos y una obra que renovaría el hoy extinguido género musical. Como lo expresé oportunamente, creo que, por el contrario, estamos ante un vulgar pastiche escenográfico musical ya desarrollado con mucha mayor imaginación por Ken Russell hace varias décadas. Un film sólo apto para quienes creen que el ritmo cinematográfico se consigue rodando planos de no más de cinco segundos de duración.

lunes 30

HUMO SAGRADO, *Holy Smoke* (1999, Jane Campion). Cinemax Este, 20.15 hs.

LA ELECCION DE HANNA B., *Egy masra nezue* (1982, Karoly Makk). Europa, Europa, 23.35 hs.

CARTA DE UNA DESCONOCIDA, *Letter of an Unknown Woman* (1948, Max Ophuls), con Joan Fontaine y Louis Jourdan. Space 0.40 hs.

Es posible que muchos admiradores de *Moulin Rouge* no conozcan a Max Ophuls, uno de los más grandes (y más modernos) realizadores de todos los tiempos. Este film, que parte de una historia argumentalmente banal y cuenta con una pareja protagónica habitualmente poco soportable, es una muestra de su excepcional dominio de la puesta en escena, donde se destacan la increíble fluidez de los movimientos de la cámara y el barroquismo de la escenografía, en la que la formidable utilización de las escaleras y los espejos cumplen un rol determinante.

Videoclub **El Gatopardo**

Todas las películas que está buscando las encontrará en Videoclub Gatopardo



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

Venta y alquiler

Corrección de estilo

Traducción del inglés

Gabriela Ventureira

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

En Rosario, los números atrasados de **El Amante** se consiguen en

LIBRERIA LA MAGA

Entre Ríos 1259, 2000 Rosario. Teléfono (0341) 155-525889



IL POSTINO S.R.L.

Correo privado y mensajería
RNPS N° 512

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

Tel./fax 4866-4440 / 4867-0036

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

Internet www.il-postino.com.ar

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

Estrategias de la mirada

Teoría y práctica de la crítica de cine

Un curso de Eduardo A. Russo

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

4 3 2 2 - 7 5 1 8

4 3 2 6 - 5 0 9 0

ANUNCIE EN

EL AMANTE

cine japonés

DE KUROSAWA A KITANO

El Complejo Teatral de Buenos Aires y la Fundación Cinemateca Argentina, con el auspicio y la colaboración del Centro Cultural e Informativo de la Embajada del Japón, han organizado una muestra denominada "De Kurosawa a Kitano: 50 años de cine japonés", que comenzó el jueves 30 de agosto y seguirá hasta el viernes 20 de septiembre, en la Sala Leopoldo Lugones del Teatro San Martín (Avenida Corrientes 1530). A las 14.30, 18 y 21, salvo excepciones. Entradas: 3 pesos.

Viernes 6

Kwaidan (1964)

Dirección: Masaki Kobayashi. Con Tatsuya Nakadai, Rentaro Mikuni.

A partir de tres relatos de Lafcadio Hearn, el director Kobayashi, en su primer film independiente luego de servir largamente al sistema de estudios, concibió uno de los grandes films del cine fantástico japonés.

Sábado 7

Rebelión (*Joi-uchi*, 1967)

Dirección: Masaki Kobayashi. Con Toshiro Mifune, Takeshi Kato.

Una historia de amor enfrentada a los prejuicios y la tiranía de una época, un dilema entre la lealtad y el honor, un incisivo estudio de un tiempo de sometimiento e injusticia.

Domingo 8

El cielo y el infierno (*Tengoku to Jigoku*, 1963)

Dirección: Akira Kurosawa. Con Toshiro Mifune, Kyoko Kagawa.

"Hay una frontera invisible entre Cielo e Infierno: sabios de la Antigüedad afirmaron que esa frontera pasa por la Tierra." Para llegar a esta cita de Bertrand Russell, con la cual Kurosawa cierra su film, el gran realizador japonés construye un cuento moral con forma de policial perfecto, digno de figurar entre los clásicos del género.

Martes 10

Onibaba, el mito del sexo (*Onibaba*, 1964)

Dirección: Kaneto Shindo. Con Nobuko Otowa, Kei Sato.

Dos mujeres (suegra y nuera) viven solas entre cañaverales, dedicadas al crimen y al pillaje contra los soldados heridos que la guerra les acerca. Entre ambas se instala un vecino, tan inescrupuloso como ellas, que pronto se convierte en amante de la mujer joven, desatando un triángulo de celos, terror y muerte.

Miércoles 11

Barbaroja (*Akahiige*, 1965)

Dirección: Akira Kurosawa. Con Toshiro Mifune, Yuzo Kayama.

Relato de iniciación, en el que un veterano doctor (Mifune), dispuesto a dar batalla no sólo contra la enfermedad sino también contra la injusticia, le abre los ojos a un joven discípulo. Un clásico olvidado de Kurosawa. A las 14.30 y 19.

Jueves 12

Tokyo Drifter (*Tokyo nagaremono*, 1966)

Dirección: Seijun Suzuki. Con Tetsuya Watarai, Chieko Matsubara.

Durante los años 60, los estudios Nikkatsu contrataron al director Seijun Suzuki para realizar una serie de películas de bajo presupuesto, como complemento de sus grandes producciones. En ese marco, libre de imposiciones que no fueran las de acatar ciertas reglas del cine policial, Suzuki realizó films asombrosos, que luego fueron una influencia determinante en cineastas como Takeshi Kitano, John Woo y Quentin Tarantino.

Viernes 13

Branded to Kill (*Koroshi No Rakuin*, 1967)

Dirección: Seijun Suzuki. Con Jo Shishido, Mariko Ogawa.

Cumbre del cine de Seijun Suzuki, donde los trabajos y los días de un killer infalible se convierten en la excusa para hacer un film de una estilización extrema y de una insólita modernidad, que le valieron una proscripción de casi diez años en los principales estudios de la industria japonesa.

Sábado 14

Furyo (1983)

Dirección: Nagisa Oshima. Con David Bowie, Takeshi Kitano, Ryuichi Sakamoto.

Java, 1942. En un campo de prisioneros se dirime el intenso duelo de voluntades entre los comandantes japoneses y los prisioneros británicos. Uno de los mejores ejemplos del cine de la crueldad de Nagisa Oshima.

Domingo 15

La balada de Narayama (*Narayama bushiko*, 1982)

Dirección: Shohei Imamura. Con Sumiko Sakamoto, Ken Ogata.

Crudo retrato de los campesinos olvidados de la civilización, representantes de un pasado atávico, empeñado en subyacer por debajo de la ordenada superficie de una sociedad tecnocrática.

Lunes 16

La espina de la muerte (*Shi no toge*, 1990)

Dirección: Kohei Oguri. Con Keiko Matsuzaka, Kazunori Kishibe.

La fractura emocional de una pareja en tiempos de posguerra le sirve al director Kohei Oguri para desarrollar un film de un

gran refinamiento estético. Por este trabajo, Oguri ha sido comparado no solamente con maestros japoneses como Ozu y Kurosawa, sino también con Michelangelo Antonioni e Ingmar Bergman. A las 14.30 y 21.

El traslado (Ohikkoshi, 1993)

Dirección: Shinji Somai. Con Tomoko Tabata, Junko Sakurada.

La separación de sus padres provoca una crisis emotiva en una adolescente de Kyoto. Considerado como uno de los mejores directores japoneses surgidos en los años 80, Somai llegó a ser comparado con Andrei Tarkovski, por su virtuosa utilización del plano secuencia. A las 18 horas.

Martes 17

Jam Session: The Official Bootleg of Kikujiro (1999)

Dirección: Makoto Shinozaki.

Nada más lejos del tradicional *making* que este exhaustivo retrato de Takeshi Kitano durante el rodaje de *Kikujiro*, donde se puede apreciar su técnica como actor y director. Versión original con subtítulos en inglés. A las 12.30, con entrada gratuita. Las entradas se retiran una hora antes del comienzo de la función.

Kids Return (Kidzu ritan, 1996)

Dirección: Takeshi Kitano. Con Masanobu Ando, Ken Kaneko.

Kids Return es considerado uno de los mejores films de Kitano, el nuevo maestro del cine japonés. A mitad de camino entre la violencia de sus films de yakuza y la infinidad melancólica de *Escenas en el mar*.

Miércoles 18

Mi jardín secreto (Himitsu no hanazono, 1997)

Dirección: Shinobu Yaguchi. Con Naomi Nishida, Shinobu Tsuruta.

A la manera de un Buster Keaton femenino de los años 90, Sakiko aplica su lógica insólita a su única obsesión, típica de la clase media de fin de siglo: el dinero.

Jueves 19

El círculo (Ringu, 1998)

Dirección: Hideo Nakata. Con Nanako Matsushima, Miki Nakatami.

Unos jóvenes mueren súbitamente el mismo día y a la misma hora en lugares diferentes. Una periodista investiga lo ocurrido y lo que descubre es aterrador. A la manera de Kiyoshi Kurosawa, con los mínimos recursos Nakata consigue resultados inquietantes.

Viernes 20

Aquí y ahora (Doko made mo ikou, 1999)

Dirección: Akihiko Shiota. Con Yusaku Suzuki, Shingo Mizuno.

Tres chicos de 10 años comparten, en los suburbios de Tokio, los últimos tramos de

la infancia, acosada por las primeras preocupaciones de la adolescencia.

cine español

REENCUENTRO CON VICTOR ERICE

Entre el 20 (eso dice la información oficial, que también dice que el ciclo de cine japonés termina el viernes 20) y el 24 de septiembre se podrán ver en la Sala Lugones, en copias nuevas en 35 mm, las películas de Víctor Erice *El espíritu de la colmena* (1973), *El Sur* (1982) y *El sol del membrillo* (1992).

documentales

CINE Y POLITICA: LA MIRADA DOCUMENTAL

Ciclo organizado por Grupo Crítico de Cine. Todos los martes de septiembre a las 19.30 en Lavalle 2083.

Martes 3: *Matanza*, del Grupo 1º de Mayo. Debate: "El enunciador en el documental".

Panelistas: Silvia Schwarzböck, David Oubiña y Nicolás Batlle. Coordina: Roberto Valle.

Martes 10: *Los chicos y la calle*, de Carlos Echeverría. Debate: "¿Registro o construcción de la realidad?". Panelistas: Carlos Echeverría, Josefina Sartora y Cristian Alarcón. Coordina: Luis Ormaechea.

Martes 17: *La voz de los pañuelos*, de Carmen Guarini y Marcelo Céspedes; *Casa tomada*, de Fundación Alumbrar. Debate: "La construcción de la memoria social". Panelistas: Daniel Link, Ricardo Parodi, José Martínez Suárez. Coordina: Silvia Itkin.

Martes 24: *Diablo, familia y propiedad*, de Fernando Krichmar, Grupo de Cine Insurgente. Debate: "El documental como síntesis histórica". Panelistas: David Viñas, Gustavo J. Castagna, Juan José Hernández y Fernando Krichmar. Coordina: María Iribarren.

compra-venta

Compro proyectores de tres tubos. Cualquier estado. Tel. 4300-2364.

CURSOS

La escuela FotoTEA anuncia sus cursos, seminarios y talleres para el segundo semestre del año: "Ensayo fotográfico documental", por Jorge Saenz; "Códigos de la fotografía de moda", por Florence Argüello, Victoria Lescano y Bobby Lightowler; "Ilustración editorial y fotomontaje digital", por Simón Chávez; "Documentalismo en Argentina", por Paula Siganevich y Adrián Cangí. Las clases com-

mienzan el 6 de septiembre. Inscripción e informes: Perú 1472, Capital. Tel. 4361-3149. Mail: fotoperiodismo@tea.edu

televisión

Visionario se llama el ciclo televisivo de 13 programas que se emitirá de octubre a diciembre por Canal 7. Estará compuesto por otros tantos documentales, de 35 minutos de duración cada uno, realizados especialmente para este ciclo. *Visionario* busca hacer foco sobre algunas de las principales problemáticas contemporáneas: la conflictividad de ciertos procesos de integración, los nuevos desarrollos auto-organizativos de la comunidad, el impacto de las tecnologías de punta en los hábitos y la salud de la población, los movimientos poblacionales y el mestizaje de las tradiciones y la asimilación de ciertos procesos históricos por parte de la sociedad. Los directores encargados de los films fueron, entre otros, Sergio Bellotti, Adrián Caetano, Julio Cardoso; Matías Gueilburt, Sandra Gugliotta, Mario Levín, Miguel Pereira, Fernando Spiner y Nicolás Sarquís.

muestras

OESTERHELD POR OESTERHELD

Después del suceso que tuvo en Turín, Italia, llega a Buenos Aires esta muestra que recorre los distintos trabajos del guionista y escritor de ciencia ficción Héctor Oesterheld. Retomando la historia de *El Eternauta*, Martín Oesterheld, su nieto y curador de la exposición, diseñó un espectáculo audiovisual que ocupará todo el hall central de la segunda planta del Palais de Glace (Posadas 1725), entre el 24 de septiembre y el 14 de octubre.

conferencias

MARATON DE CINE Y ROCK

Conferencias ilustradas a cargo de periodistas especializados, con proyección de películas alusivas. Charlas y proyecciones en el Cineclub Municipal Hugo del Carril, Bvd. San Juan 49, Córdoba. Ya pasaron por allí periodistas como Alfredo Rosso, Gustavo Alvarez Núñez y Marcelo Panozzo, y todos los viernes a las 16.30 durante septiembre y octubre, seguirán Dirty Ortiz, Adriana Franco, Marcelo Gasió, Pablo Schanton, Martín Pérez, Germán Arrascaeta y Marcelo Montolivo. Informes: gimnasicinematográfico@yahoo.com.ar.



Buenos Aires, agosto de 2002

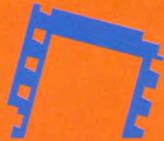
Información de prensa

El INCAA llama a concurso para la realización de trece películas de género documental, para ser exhibidas en televisión, cuya temática deberá ser la crisis en nuestro país.

Se seleccionarán además dos proyectos en carácter de suplentes.

Apertura del concurso: 22 de agosto
Cierre: 22 de octubre

Informes: de 14 a 17 hs. en Lima 319 – 2º piso,
o en el mismo horario al 4379-0921.
Bases: www.incaa.gov.ar/hoy



INCAA

INSTITUTO NACIONAL DE CINE
Y ARTES AUDIOVISUALES

Lima 319 (C1073 AAG) Buenos Aires, Argentina
Tel. (5411) 4379-0988/0956 Tel./Fax. (5411) 4379-0910
Website www.incaa.gov.ar

Inicio de trámites

Gestión de reclamos

Guía del usuario

Mapas interactivos

Agenda cultural

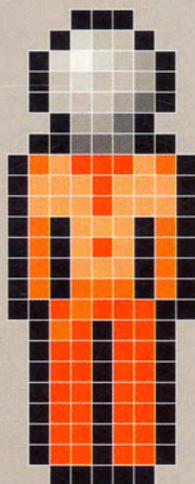
Guía para el turista

Campañas y datos útiles

Noticias de la ciudad

Boletines electrónicos

Consultas on line



www.buenosaires.gov.ar

GESTION - SERVICIO - COMUNICACION - TRANSPARENCIA - CIUDADANIA - EFICIENCIA - PARTICIPACION

La Ciudad profundiza la comunicación con los ciudadanos. Un instrumento para aumentar la transparencia, crear nuevos canales de participación y dotar de mayor visibilidad a las acciones de gobierno. Un canal para asociar las necesidades de la vida urbana con la oferta pública de la Ciudad.

