

EL AMANTE

CINE

El camino de los sueños + dossier David Lynch

El infierno está encantador

UN OSO ROJO Y ADRIAN CAETANO **VESTIDOS DE GENERO**

ESPECIAL VICTOR ERICE **EL EMPLEO DEL TIEMPO**

UN GRAN CHICO **EL MUNDO SEGUN GRANT (Y NICK HORNBY)**

LUGARES COMUNES Y LA LUCIDEZ **POLEMICA FERROZ**

SORIN / PERRONE / POSTIGLIONE / MERCANO / THE BANK / EN EL CIELO

AÑO 11 N° 126 OCTUBRE 2002

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

00126

9 770329 260003

El Amante y Augusto Costhazo presentan

Primera edición de pósters cinéfilos-ilustrados **Los Expedientes X / Manhattan**



TAMAÑO 32,5 X 50 CM

Tenga el póster de su Amante en casa

En venta a sólo **5 pesos** en la redacción de *El Amante*.

Esmeralda 779 6° "A", Capital Federal. Teléfonos: 4326-5090 / 4326-4471

EL AMANTE

Escuela / 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	4	El camino de los sueños + dossier David Lynch
	14	Un oso rojo + Entrevista a Adrián Caetano
	18	Un gran chico
	20	El cumple + Entrevista a Gustavo Postiglione
	23	Mercano el marciano
	24	En el cielo
	26	The Bank
	27	Historias mínimas
	28	Peluca y Marisita
	29	Matanza
		Austin Powers en Goldmember
		El dulce rumor de la vida
	30	Identidad desconocida, Construyendo la vida, La entrega, Las últimas órdenes, Simplemente humano, Divinos secretos
	31	Cinco sentidos, Las aventuras de Dios, Mensajero de la oscuridad, Grupo de familia, Marechal o la batalla de los ángeles, Fuimos soldados
	32	De uno a diez
	33	Cineclub Hugo del Carril
	34	Polémica: Lugares comunes
Víctor Erice	38	Perfil
	40	Entrevista
	45	El espíritu de la colmena
	46	El sur
	47	El sol del membrillo
	48	Festival de Locarno
	54	Festival de Valparaíso
	56	El inquilino
	58	Torre Nilsson y Beatriz Guido por Tabbia
Guía de <i>El Amante</i>	59	Picado
	60	Vídeo
	62	Cine en TV

No cumplimos con la promesa que hicimos en el número anterior, la de ocuparnos de la flamante autarquía del INCAA. Los estrenos, los ciclos, los festivales y las discusiones nos mantuvieron del lado del cine menos institucional.

A raíz de su inminente estreno, nos metemos con la obra de un director al que le debíamos un dossier desde hacía rato. Se vienen *El camino de los sueños* y diez páginas para David Lynch. A raíz de un ciclo breve por necesidad, damos rienda suelta a uno de esos raros casos de admiración prácticamente unánime dentro de *El Amante*: el español antiprolífico por excelencia, el esquivo Víctor Erice. Otras diez páginas.

Pero en este sumario resaltan las más de 14 páginas dedicadas al cine argentino que sigue de estreno. Los textos sobre *Un oso rojo* y *El cumple* vienen con entrevistas a sus respectivos directores, dos viejos conocidos de la revista. Otro conocido, Perrone, vuelve a estrenar. Y vuelve al cine Carlos Sorín. Y aparece una película argentina de animación alejada de las especulaciones post *Manuelita*. Y este cine argentino nos da ganas de hablar, de escribir, de entrevistar, y también de polemizar: luego de las dos notas a favor de *Lugares comunes*, publicadas en el número anterior, el dúo Salas-Schwarzböck solicitó escribir en contra, muy en contra. Pero Quintín también vio el último Arista-rain y quiso escribir a favor, muy a favor, y se acordó que lo haría en respuesta a la nota en contra. Y lo hizo con una cierta ferocidad que seguramente generará reacciones (aunque cada vez que se dice en este editorial que seguramente...).

Lo que ya generó varias reacciones fueron las diversas cartas incendiarias del correo anterior, que son respondidas con no menos fuego. De eso se trata y se trató siempre *El Amante*. ■

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

Edición de este número

Marcelo Panozzo
Javier Porta Fouz

Colaboraron en este número

Tomás Abraham, Santiago
García, Eduardo A. Russo,

Jorge García, Silvia Schwarz-
böck, 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 Karstulo-
vich, Manuel Trancón, Augusto
Gosthanzo, Edgardo Cozarinsky
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

Santiago García, Diego
Trerotola.

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

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

Dispares sobre Villegas
(a propósito de las líneas de Octavio S.,
El Amante 125)

Ser pretencioso no es una cualidad de la que uno deba sentirse orgulloso, sin embargo es innegable que en pequeñas dosis resulta atractivo y hasta por momentos entretenido. Pero hacer gala de ello con el solo fin de intentar estructurar una especie de ira indefinible, que pareciera rozar con un rencor (¿personal?) también inexplicable, es sencillamente estúpido. En la última edición de la revista, cierto lector despachó con redoblante elocuencia una extensa pero finalmente inconsistente "crítica" sobre *Sábado*, el primer largometraje de Juan Villegas. Si bien la película no nos pareció colosal ni, quizá, merecedora de una nota de diez páginas en la revista, creemos que es una digna muestra de que algo se está gestando dentro del cine argentino: *Sábado* es inteligente, tanto en sus diálogos como en su mirada, localista pero acertada, y trabaja, en nuestra opinión, de manera admirable un material que es producto de una mezcla de realidad y expectativa, y al que definiríamos como un *bittersweet* logrado, incluso a riesgo de caer en la pretensión nosotras también.

Pero la razón de esta carta no es hacer la apología de *Sábado* ni mucho menos. No deja de fascinarnos la manera en que una persona puede usar tantas palabras para no decir nada en concreto, para tan sólo darnos una idea de que hay cosas que no le gustan, sin siquiera explicarnos bien por qué. Destruir una película solamente alegando que está "mal actuada" y "peor dirigida" es, en definitiva, no decir nada de nada, y el ataque se erige como desproporcionalmente hiriente en relación con lo comprometido (nada, en este caso) de la crítica. ¿Destruir por destruir? ¿Caer en el lugar común de llevar todo a la política? ¿Empezar una crítica hablando de Gauguin y de Malraux? Por favor, y citando nuevamente al mismísimo Octavio S., "hay cosas que no se hacen". Quizás estemos hablando desde la desinformación, pero creemos vislumbrar ciertos posibles conflictos tras bambalinas. Es decir, si Juan Villegas te cagó una mina, si te dejaron afuera del equipo de redacción de la revista, o si simplemente te frustra sobremedida la idea de ser un asistente de dirección

para siempre... bueno, che... ahí sí que podríamos entenderlo. Y para no alimentar la paranoia de que somos -y aquí retomamos un término recurrente de OS- "amigas de la casa", aclaramos que realmente si Juan Villegas es "un buen tipo" o no, no lo sabemos. Tampoco si lo son los redactores de la revista. Simplemente como lectoras y espectadoras, esperamos productos coherentes y estimulantes que, por fortuna, cierta gente aún puede brindarnos. Nada más.

Marina Bellati e Inés Sapochnik

A quien corresponda y se haga cargo:

Basta, me recontra hinché las pelotas. Creo que dos pilares de nuestra actualidad, cimentados a lo largo de toda nuestra historia, son la mezquindad y la falta de ideas y claridad de nuestros "intelectuales". Ahora, si a eso vamos a matizarlo con la amenaza, solapada en pretendidas argumentaciones ridículas, ya nos pasamos de mambo. Por mí, podés seguir con Malraux, Gauguin, el Film College, la Tota Santillán, o el programa de Polino, pero no me rompás las pelotas. Si querés llorar, llorá, y no la comprés más. De mi parte, felicitaciones por el informe completo de *Battle Royale*, por los a favor y por los en contra, por tratar de seguir adelante con este proyecto dentro de esta realidad, gracias por la excelente reseña de Cannes de Quintín, en su momento tan especial. Con afecto, gracias, un abrazo.

Ricardo

Sobre el empleo del tiempo... y nuestras fantasías, cuando los personajes no hablan

Sólo voy a hacer una pequeña intervención, porque sólo la vi una vez: me encantó y ni siquiera sé muy bien por qué. Sórdida, angustiante, casi insoportable me resultó verla y sin embargo quería que siguiera y siguiera, y que no consiguiera trabajo. Quiero reivindicar a la mujer de Vincent. No es cierto que solamente sepa ofenderse, me molestó infinitamente leer eso, error, no conocen a las mujeres, él le estaba mintiendo descaradamente y ella le tenía que creer, como lo hacemos todas aun sabiendo que nos mienten, cuando nos interesa el otro por supuesto, y ¿por qué no lo haría ella? Sin embargo, creo que siempre supo que al-

go no estaba bien, lo que no supone mala fe, él estaba demasiado triste, y eso a una mujer no se le pasa. Fue impresionante la mirada de ella en el estadio cuando, feliz, su marido miraba a su hijo derrotar a su enemigo, ese beso que le da fue con mucho amor y fue demasiado emocionante, es terrible estar con alguien triste, y también para ella debió serlo. Esa escena donde vio que en los ojos vacíos de Vincent había vida, valió toda la película y más vale que lloré. Tampoco es cierto que esté verdaderamente harto de la familia, no más harto que cualquiera de nosotros como para resaltarlo, no digan cosa por otra, si Vincent no lo sabe como bien lo manifestó el Sr. Porta Fouz en su crítica, ¿por qué inventan algo que el protagonista, en el peor de los casos, tampoco sabe?, sólo es una hipótesis, hipótesis que se puede atacar al verlo desesperado cuando cree perder a su mujer en la nieve. De lo que si estoy segura es de la angustia que causa el empleo y el tiempo y que mi amigo Vincent bien la supo interpretar. Con atrevimiento.

Felisa Navarro

Hola:

Soy Martín, de Rosario, y es la primera vez que me conecto. Debido a la cantidad de mensajes en contra por el aumento, y la suelta baja en la calidad de las notas en los últimos años, me solidarizo con la redacción y doy gracias, ya que justamente hace tres años que los sigo y he descubierto autores literarios y cinematográficos que me han sorprendido (Pessoa y Kitano, por señalar algunos).

Martín, Rosario

Amigos para siempre:

Voy a empezar con toda la artillería cursi que contienen esas cartas que vienen publicando en las últimas ediciones: compro la revista desde el número uno, los quiero, me enojo, me guían, me desorientan, bla bla bla. Pero ahora estoy furiosa. Primero y principal, quiero que sepan que el día que decida no comprar más la revista ni se van a enterar, porque va a ser un día más, ni muy muy ni tan tan: la revista ya la dejé de comprar alguna vez y el mundo no se detuvo. Dejé de comprar *El Amante* (ahora pueden

saberlo) en alguna de las renovaciones, no las de diseño, que han estado de bien a muy bien en general, sino de firmas. Me acuerdo perfectamente de que un artículo de Javier Porta Fouz me invitó a salir corriendo de *El Amante*, pero ahora ya no recuerdo sobre qué tema era pero sí sé que Porta Fouz es hoy una pieza clave de la revista (¿es el mismo?) y que me gusta mucho leerlo, así como me gusta mucho leer a Panozzo, a Noriega, a Quintín, a Flavia cuando reaparece, a Villegas, a Marcela Gamberini, a Hugo Salas y a Silvia S. Pero no les escribo para hablarles de eso y ni siquiera para hablar en términos generales de ustedes, que desde hace por lo menos tres o cuatro años están haciendo una revista de cine de un altísimo nivel. Les escribo porque me preocupan esas cartas que están publicando con amenazas psicópatas y banales, totalmente faltas de memoria, regresivas y groseras. Sólo pueden ser la obra de verdaderos débiles mentales, personitas muy especiales que se quedaron en el 45 de *El Amante*. Los que mandan las cartas diciendo que todo tiempo pasado fue mejor y que ahora no van a comprar más *El Amante*, ¿repararon la colección? Hubo momentos vergonzosos y momentos muy lindos, pero era lo que había y eso que había era parte de un camino hacia el crecimiento, hacia una madurez que recién se pudo apreciar en las páginas del 2000 al 2002, a mi juicio los mejores años del resto de nuestra vida como Amantes. Voy a intentar sacar los dos pesos del aumento de precio de donde sea, pero voy a seguir comprando *El Amante*. No les puedo pedir que no publiquen más esas cartas ridículas pero sí les puedo pedir que a esas (y a esta, llegado el caso) no se las tomen muy en serio.

Hasta el mes que viene. Cariñosamente

Mariana Watson

Capital

Señores directores:

Les envío mi opinión sobre *El Bonaerense*. Si la literatura gauchesca significa una excepcional revolución literaria dentro de la literatura argentina, si se apropió de la voz de quien estaba en el borde, si al comprender cómo habla o qué hace un personaje aprendió a narrar, si en esta tradición separó los tonos de la patria en lamento y desafío, si bajar la orilla es mostrar de nuevo,

cada vez, a los negros.

Si un hombre de la periferia o de la pampa que como Cruz, o como Tadeo Isidoro Cruz, se incorpora a la milicia para tratar de insertarse en alguna parte cuando el juez le quita el rancho y la mujer. Si porque no le queda otra se transforma en sargento, traiciona después al patrón y vuelve a internarse en el campo, entre los indios, entre los salvajes. Si los hombres del suburbio comparten leyes consuetudinarias del código oral que entran en conflicto con el código escrito por y para los otros hombres. Si en las leyes orales del XIX a los hombres les ocurre matar y la propiedad privada no existe, si obedecer al patrón es un mandato aun a riesgo de quedar atrapado en la contradicción generada por la superposición de los dos órdenes jurídicos. Si obedecer concluye en traicionar al patrón, como le sucede a Cruz cuando se encuentra con Fierro y con su contradicción, al impedir que se cometa el delito de matar a un valiente. Si Lamborghini escribió que los gauchos urbanos de los 70 se detenían un minuto por averiguación de antecedentes. Si en *El Bonaerense* vemos a los gauchos de las ciudades, las melenas descuidadas, los pantalones escasos y las botellas de cerveza bajo el brazo, trabarse en batalla cuando llega la partida y el Zapa tira al aire, porque ya a él no le ocurre matar, aunque se lo ordenen. Una película de aprendizaje: si los marginales van a la ciudad como iban los gauchos de Hidalgo a ver las fiestas patrias desde el desencanto, si después van a morir al suburbio como el propio Hidalgo desde el mito después de haber servido a la patria, de ser utilizado por la patria.

Si en *El Bonaerense* llegan unos uruguayos al pueblo justo antes de que al Zapa lo manden a delinquir. Si la fiesta en la que el Zapa va a entrar arranca desde un ómnibus con un pericón, una danza que otra vez amenaza con transformarse en La Refalosa para que comience la aflicción, una nueva fiesta del monstruo como la de El Fiord u otras más recientes. Si cada nuevo golpe de la historia es cada vez una danza para entrar en desgracia, para desgraciarse, *El Bonaerense* es una magnífica reescritura de la tradición de ser sudamericano o del karma de vivir al sur, ser pobre, nacer condenado. Saludos.

Silvina Crosetti

EL CAMINO DE LOS SUEÑOS

Mulholland Drive

ESTADOS UNIDOS/FRANCIA

2001. 147'

DIRECCION	David Lynch
PRODUCCION	Neal Edelstein, Joyce Eliason, Alain Sarde, Tony Krantz, Michel Polaire.
GUION	David Lynch
FOTOGRAFIA	Peter Deming
MUSICA	Angelo Badalamenti
MONTAJE	Mary Sweeney
DIRECCION ARTISTICA	Peter Jamison
INTERPRETES	Naomi Watts, Laura Helena Herring, Justin Theroux, Ann Miller, Dan Hedaya.

Retorno a Lynchtown

por EDUARDO A. RUSSO

La historia es tan conocida como significativa. Concebido como piloto de una serie de TV –para repetir el éxito de *Twin Peaks*– el proyecto de *Mulholland Drive* fue abortado. Con escenas adicionales, mutó en este largo, de lo mejor del cine lynchiano. Hay que establecerlo de entrada, sin vueltas: si a quince años *Terciopelo azul* es un joven clásico, ya puede afirmarse que *Mulholland Drive* es una obra maestra contemporánea. Quien alguna vez se acercó al cine, según sus propias palabras, “para poder entrar en sus pinturas”, muestra hoy una pasmosa maestría, y no exactamente con una *summa* lynchiana, sino con un regreso a Lynchtown, como aquel de *Blue Velvet*, esa urbanización peligrada ubicada en el lado oscuro del cine. No caeremos aquí en dos tentaciones insidiosas: la de describir la laberíntica trama de la película ni la de pretender interpretar sus incontables claves secretas. Alguna vez Michel Chion señaló que las películas de Lynch son como un kit. Como esos kits que, según se cuenta, el joven artista armaba luego de diseccionar gatos o ratones, exhibiendo en un display sus piezas internas en un orden lógico. El kit *Mulholland Drive* es por igual ominoso y seductor; por otra parte es una bomba de fragmentación. Explota en pedazos diferentes para cada espectador, o en cada una de sus visiones. Y convoca a un rearmado diferente despertando impresiones divergentes y distintos efectos de sentido. Y deja restos de esos que vuelven por la noche, para acompañar las imágenes del insomnio.



EL MUNDO ES UN LUGAR EXTRAÑO. DL no está tan ocupado en narrar una historia como en cultivar jardines imaginarios que prenden y crecen en sus espectadores. Que *Mulholland Drive* esté hecha para estallar en la cabeza de quienes la ven no implica que sea una colección de pedazos. Posee una ingeniería precisa, sólo que la asisten el demonio de la analogía, la duplicidad y las conexiones poéticas, tanto o más que las causalidades narrativas.

Lo más indicado, frente a semejante artefacto, es dejar que opere, entre la fascinación y el espanto. Como en muchas oportunidades lo hicieron Kafka o Buñuel, Lynch cultiva en *Mulholland Drive* un humor que no está exactamente orientado a la búsqueda de la comicidad, sino que mueve a un júbilo oscuro y medio aterrorizado, no exento de padecimiento. De allí el encanto salvaje de escenas como las del asesino chambón o casi todas en las que está implicado el director *indie* Adam Keshner (Justin



Theroux). Cultor del humor, Lynch se instala del lado del masoquismo, en el extremo opuesto de la ironía sadista. Si la película es una mezcla indisoluble de ensueños y pesadillas en la ciudad fundada para crear sueños manufacturados –es decir, Hollywood– su crónica del horror hollywoodense será el opuesto exacto de boberías presuntuosas, con aires de superioridad, como el *Barton Fink* de los Coen. El principal punto de vista elegido es el de Betty/Diane, una aspirante a actriz (Naomi Watts, descomunal), y un doble sueño topológicamente dispuesto. Un mundo extraño, más todavía que aquel que reconocía como tal el Jeffrey Beaumont de *Blue Velvet*. Imposible abarcarlo; nos limitamos entonces a marcar algunos de sus rincones más perturbadores. Algunas razones para detenerse en *Mulholland Drive*:

■ *La escena de apertura.* El accidente de auto que desencadena la amnesia de alguien que pronto elegirá llamarse Rita y luego creará ser



cierta Diane (Laura Helena Herring, irresistible), para más tarde ser Camille. La excusa policial, la fatalidad de un choque repentino, estúpido y devastador, anuncia la maquinaria Lynch en un grado inédito de perfección y precisión: la respiración de los planos, el horror acústico y los silencios. La bella sin nombre avanza hacia Hollywood, y a partir de allí puede pasar cualquier cosa.

■ *En Winkie's*. Dos tipos desayunan en uno de esos bares americanos que alguna vez Hemingway bendijo como la última salvación; lugares limpios y bien iluminados. Para más, en día de sol. Pero hay un sueño horrible que uno de ellos viene teniendo y cuenta a su amigo. Este interpreta que ha ido allí a ver si ese sueño, donde hay un ser indescriptible en los fondos de Winkie's, es real. Y el dúo se dirige al patio trasero, donde alguien va a confrontarse con el horror máximo, ese del hombre que habita en su cabeza. Búsquese otro escalofrío como este en el cine de un buen par de décadas a la

fecha, y no habrá ninguno.

■ *La prueba de actuación*. Betty se somete a una sesión de casting con un actor veterano, y la ocasión le permite demostrar sus recursos. Acaso este sea uno de los pasajes más sorpresivamente eficaces de la película. Los juegos de teatralidad y poder, la oscilación del espectador en el juego erótico y actoral de la sorprendente Watts, muestra a un Lynch que, fiel a sus caracteres obsesivamente reiterados, se permite complicar un mundo en el que los personajes proliferan como en un enjambre (apuntando a la serie que no fue) pero a su vez muestran un espesor llamativamente superior al de sus films anteriores.

■ *En el club Silencio...* no hay banda. Todo se escucha, pero es pura ilusión. Lo infernal según Lynch, a la vez ensayo sobre su concepción del cine. Último maestro ilusionista, DL juega al asombro simultáneo al saber de la ilusión. El estupor de Betty y Rita evoca la revelación de Dorothy a Jeffrey en *Terciopelo azul*, tanto como el horrendo y fascinante playback de Dean Stockwell sobre *In Dreams*, de Roy Orbison, en la misma película. Y los eleva un grado más. Lynch explora los límites de la articulación entre el cuerpo y la voz; la emoción, el saber y la creencia en el cine, a través de la presentación fatal de Rebekah del Río, que cantando en español otro Orbison —*Crying*— permite uno de los momentos supremos de todo el cine lynchiano. Por cierto hay más. Está la criatura de los sueños pululando entre la basura. Hay llaves misteriosas y una cajita que conecta

mundos, o acaso sueños. Hay magnates del cine y mafiosos paraplégicos, un cowboy ridículo y temible cerca de un cadáver femenino pudriéndose en una casita alquilada. Imposible reseñarlos a todos. Aunque esa muerte bien podría ser fundamental.

CARNAVAL DE ALMAS. La película es bastante explícita: un cartel de tránsito indica que el trazado de Mulholland Drive corre bastante cerca de Sunset Boulevard. Lo que la emparenta no sólo con la ilustre referencia del clásico de Billy Wilder, sino también con su cadáver memorioso en la piletta. Los cinéfilos más morbosos también subrayan la cercanía de su joven candidata a actriz suicidada en pleno camino de los sueños con otra de existencia real, cuyo triste y previsible destino cuenta Kenneth Anger en su demoledor *Hollywood Babilonia*. Pero más allá de la necrofilia policial hollywoodense, también remite a otro mundo extraño, algo así como un borrador del de Lynch: aquel excepcional y solitario *Carnaval de almas* (Herk Harvey, 1962) donde una muerta en un accidente automovilístico soñaba estar viva y perseguida por fantasmas. El cine es un sueño soñado desde un lugar inquietante. Cierta vez un chico conmocionó al pintor surrealista Max Jacob con su convicción de que el cine estaba hecho con los muertos. Se los echaba a andar, decía, y así se filmaban las películas. En *Mulholland Drive*, un cowboy y un tal David Lynch, nada tranquilizadores, insinúan aquí algo parecido. ■

En el artículo que aquí comienza, un mapa del realizador. Autodefinido como un americano medio y con la marca registrada de su camisa sin corbata abrochada hasta el último botón, Lynch se convirtió, a partir de sus visiones oscuras y desequilibradas, en la quintaesencia del director de culto. Luego de esta nota, un viaje por su filmografía.

PERFIL DE **DAVID LYNCH**

Una temporada en el infierno

por **GUSTAVO J. CASTAGNA**





CUESTION DE TIEMPO. Hubo un tiempo, allá lejos, en que David Lynch era un director indescifrable debido a la atmósfera perturbadora de sus cortos iniciales (*The Alphabet* y *The Grandmother*) y de *Eraserhead*, su ópera prima, así como a la prolijidad industrial de *El hombre elefante* y *Duna*, sus dos incursiones en un poderoso sistema de producción. Hubo otro tiempo, un poco más cercano, que fue el de la consagración y el reconocimiento público, en que Lynch se transformó en un director de culto, independiente, transgresor, personal, inimitable. *Terciopelo azul* y, sobre todo, *Corazón salvaje*, que en su momento recibió la Palma de Oro en Cannes, generaron esos términos elogiosos y convirtieron a Lynch en uno de los cineastas referentes a fi-

nes de los ochenta. Luego vinieron *Twin Peaks* –cine en televisión– y su *bonus* fílmico, además de la TV movie *Cuarto de hotel*. En este período, el realizador fue sepultado por gran parte de la crítica y menospreciado por la arbitrariedad de su puesta en escena. Finalmente, los años noventa marcaron el retorno a las fuentes expresivas de *Blue Velvet* y *Wild at Heart* en los climas ambiguos de *Carretera perdida*, pero también aparece una estética más calma, menos pesadillesca y tendiente a la narración lineal, tal como lo certifica *Una historia sencilla*. Ahora, con *El camino de los sueños*, aquellos y estos tiempos se aclaran definitivamente: cualquiera de las películas del director tiene las marcas, el estilo, la negrura, la hermosa u horrorosa intención ►

del cineasta de inquietarnos con sus singulares historias. El derrotero de la crítica con respecto a Lynch fue así: de la euforia al rechazo, de la admiración incondicional al desprecio extremo. Fue necesario un film potente como *El camino de los sueños* para que Lynch volviera a situarse como uno de los pocos cineastas relevantes, astutos e inteligentes de los últimos treinta años.

LOS SONIDOS DEL SILENCIO. El universo de Lynch, un micromundo en constante desestabilización, ya aparecía en aquel experimento elevado a la categoría de culto que fue *Eraserhead*, acaso la primera síntesis de las obsesiones del director. Es posible encontrar varias convergencias estilísticas entre la cabeza borradora de Jack Nance y el cuerpo deformado de John Hurt en *El hombre elefante*. Lynch sugiere e incomoda desde la puesta en escena y, especialmente, a través de las tres capas de la banda sonora: la música en sí misma, los diálogos y los ruidos. Hay una perfecta simbiosis entre las pretensiones del director y su amigo Angelo Badalamenti, músico estupendo y autor que lo acompaña desde *Terciopelo azul*. En todas las películas de Lynch la banda sonora resulta intimidatoria, sospechosa o difícil de soportar. La fatigada voz de John Merrick en *El hombre elefante*, los quejidos del niño-feto en *Eraserhead*, la respiración entrecortada de Frank Booth en *Terciopelo azul*, los cambios de tono y los gestos demenciales y violentos de Bobby Perú en *Corazón salvaje* y la verborragia incomprensible del enano de *Twin Peaks* se presentan como vasos comunicantes dentro de una filmografía que interactúa y dialoga consigo misma. Desde la música de Badalamenti, envolvente y pegadiza, las películas de Lynch nos meten en esos mundos oscuros y densos, donde los sonidos del espacio off amenazan la supuesta tranquilidad de los personajes. Lynch inquieta con una banda sonora donde un ruido, por mínimo que sea, crea una sensación de extrañamiento, de incompreensión, de inseguridad.

LAS HABITACIONES DEL PANICO. Los sugerentes sonidos de los films de Lynch encuentran su mejor efecto en los interiores y en ambientes donde se perciben la extrañeza y la inminencia de una perturbación. Los cuartos de hotel, los pasillos en penumbras, los edificios derruidos, las habitaciones sórdidas y los números musicales en lóbregos bares y restaurantes reflejan el gusto del director por un expresionismo clásico neutralizado por un estilo gótico decadente. Paredes mohosas y lúgubres, muebles de colores ocres y grises, teléfonos que intimidan con su sola presencia (además, claro, del sonido) identifican la particular puesta en escena del director. Entre la ciudad industrial de *Eraserhead*, inerte y vacía, y la rigurosa recreación del

Londres victoriano en *El hombre elefante*, median coincidencias estéticas, más allá del uso del blanco y negro. Pero es a partir de *Terciopelo azul* (una de las mejores películas de los ochenta) donde los ambientes de Lynch adquieren rasgos claustrofóbicos y asfixiantes. En ese mundo aparentemente perfecto de *Blue Velvet*, arrasado desde el comienzo con la escena en el jardín, el joven Jeffrey (el gran actor lynchiano Kyle MacLachlan) espía los movimientos de Dorothy Valens, agobiada por los golpes y la violencia psicológica de Frank Booth. El párvulo Jeffrey, a punto de encontrar la pareja ideal en la rubia Sandy, no puede vencer su curiosidad y, con afán detectivesco, se entromete en un mundo privado. Jeffrey es el personaje clave, el que marca un antes y un después en la trayectoria del director, el que tendrá más de un parentesco con otros personajes de Lynch: Sailor y Lula en *Corazón salvaje*, una pareja romántica, destructiva y autodestructiva; las extrovertidas chicas de *Twin Peaks*, los enigmáticos Fred y Reneé Madison de *Carretera perdida*, las dos mujeres que se conocen casualmente (o no tanto) en *El camino de los sueños*.

Como si se tratara de una confabulación de ambientes pesadillescos, en el gran edificio de Lynch se manifiesta el malestar provocado por un mundo peligroso que intenta vencer a otro más plácido, acaso utópico. Es lo que ocurre en *Terciopelo azul*, pero también en *Corazón salvaje*, con el encarnizado odio de la madre de Lula por Sailor, y en *El hombre elefante*, con los marginales de la sociedad victoriana y el dueño de Merrick, quienes denigran y castigan al freak.

OPUESTOS IGUALES. Sin embargo, todos los personajes de Lynch son sospechosos de algo debido a sus ambiciones y aspectos oscuros. Y aquí, justamente, se encuentra una de las claves de su cine: la ambigüedad malsana que caracteriza a sus personajes, sean crueles y peligrosos o agradables y simpáticos. Jeffrey no usa máscara de oxígeno ni humilla verbal o físicamente a Dorothy, pero es otra versión del psicótico Frank Booth, cuando, por ejemplo, espía desde un armario el cuerpo desnudo y maltratado de la mujer. La mayoría de los personajes de *Twin Peaks* no está a salvo de las sospechas del teniente Cooper en torno al asesinato de Laura Palmer. Bobby Perú y la madre de Lula son palmariamente dementes en sus actos, pero las cuentas pendientes con el pasado de Lula y la violencia que manifiesta Sailor en algunas acciones no legitiman las bondades de la pareja. Hasta el final de la película siguen siendo personajes sospechosamente peligrosos. El médico de *El hombre elefante* ambiciona un triunfo personal con la deforme criatura. Y la ambigua mirada de Henry Spencer, el padre del niño en *Eraser-*

Abajo, Lynch enchufado y en la página de al lado sus criaturas de *El hombre elefante*, *Terciopelo azul*, *Carretera perdida* y *El camino de los sueños* (en grande)



head, oscila entre el fastidio y el deseo de matar cada vez que el hijo se larga a llorar. Ese es el mundo en el que Lynch se siente más cómodo, el que tiende a anular las esquemáticas distinciones entre el bien y el mal. En sus películas no hay mundos en colisión ni tampoco verdades universales, sino que impera un universo difuso, donde deberá desentrañarse un enigma, un misterio difícil de resolver. La bruja buena podrá vencer a la bruja mala en *Corazón salvaje*, una película en la que Lynch recontextualiza las ñoñerías de *El mago de Oz*, y el viejo Alvin, en *Una historia sencilla*, se encontrará con su hermano luego de su larga travesía y ambos, maltrechos por los años, mirarán las estrellas. Pero el mundo no es hermoso como aparentan mostrar algunas plácidas imágenes de esos films. Más bien, es imperfecto, intranquilizador, destructivo. "¡Qué mundo extraño!", le dice Sandy a Jeffrey al final de *Blue Velvet*, mientras los dos observan cómo un petirrojo se devora un insecto con delectación.

SOÑAR DESPIERTO

Cada uno sueña los sueños que se merece.
Gesualdo Bufalino

Se ha dicho hasta el cansancio que, en un momento determinado, los personajes de Lynch ingresan en un territorio que bordea lo onírico. En realidad, ocurre lo contrario:



los personajes viven en un permanente estado de trance donde es muy difícil discernir si se trata de un sueño o de una alucinación. A partir de la segunda mitad de sus 29 capítulos extraordinarios, la serie *Twin Peaks* sumerge a algunos de sus personajes en el Pabellón Negro, un espacio onírico donde, supuestamente, se resolverá el asesinato de Laura Palmer. La introvertida personalidad de Jack Spencer, los sueños recurrentes de John Merrick, las pesadillas inconclusas de las parejas de *Carretera perdida* y de *Corazón salvaje* y las escenas irracionales de *Mulholland Drive* son algunos de los rasgos oníricos de los personajes de Lynch. En realidad, cualquiera de sus películas, hasta aquellas —ambiguamente— plácidas y confortables, presenta situaciones parecidas. Acompañadas por la banda sonora, siempre inquietante, las criaturas del realizador ingresan en un territorio incomprensible, indefinido. Por esa razón los films de Lynch permiten cierto grado de arbitrariedad y de sorpresa basado en vueltas de tuerca y en una estructura narrativa semejante a un *patchwork*, un rompecabezas donde las piezas podrían ordenarse luego de varios descabros previos. Dos escenas simétricas ejemplifican la manera en que Lynch se opone al naturalismo y al realismo desde la puesta en escena. En *Corazón salvaje* Sailor y Lula se cruzan, en su agitado road movie, con una chica (Sherilyn Fenn) que

acaba de sufrir un accidente. El momento es sangriento y mortuorio; se muestran las heridas físicas de la joven pero también el olvido, la ausencia de memoria de la chica, que muere al borde de la ruta. Bastante similar es la primera aparición de Rita (más tarde Camille) en *El camino de los sueños*, otra mujer accidentada en un choque automovilístico, que tampoco recuerda nada de lo sucedido. Esos dos personajes femeninos representan a otras criaturas del director situadas en el difuso espacio de la duda y la incertidumbre.

(TRANS)GENEROS. Ejes y códigos constitutivos del policial, del fantástico y del melodrama atraviesan los films del director. Desde el *whodunit* inicial de la muerte de Laura Palmer, la investigación voyeurística de Jeffrey en *Terciopelo azul* y el trabajo de los agentes del FBI en *Twin Peaks*, el género policial es elegido por Lynch como un mero pretexto para expresar sus traumas y obsesiones. Mientras se esparcen las piezas del rompecabezas, los elementos fantásticos se introducen en los aspectos cotidianos de los personajes a través de alucinaciones y pesadillas o, como ya se dijo, a través de un espacio plagado de incertidumbres. La oreja cortada de *Terciopelo azul*, las apariciones fantasmales de las brujas en *Corazón salvaje* y las palabras incomprensibles del enano de *Twin Peaks* y *El camino de los sueños* son momentos de inesta-

bilidad emocional a los que es tan afecto el director. Mientras el policial es una excusa y el fantástico actúa como invasión de la cotidianidad, la puesta en escena, por su parte, selecciona códigos del melodrama familiar y los traslada al territorio del disparate y la sinrazón. Si *Twin Peaks* es una *soap opera*, un culebrón demencial sobre un hecho que modifica la vida de un pueblo, lo mismo ocurre en *Terciopelo azul* y *Corazón salvaje*, donde una geografía apacible empieza a trastornarse por la invasión de cuerpos y entidades extrañas. En *Carretera perdida* y *El camino de los sueños*, dos films complementarios, predominan las constantes del melodrama clásico, con subtramas paralelas donde confluyen otros géneros tomados como pretextos. En ese sentido, Lynch nunca filma híbridos genéricos, sino que reconvierte los modelos de identificación inmediata (el culebrón, el melo, el policial, el fantástico) bastardeados por la alta cultura.

SEXO COMPLICADO. El sexo lynchiano se presenta con un salvajismo feroz, como un momento oscuro, perturbador. Cuerpos dañados de mujeres, un cuerpo cubierto de membranas por el ataque de un elefante, los cuerpos de Sailor y Lula, transpirados a causa del placer pero cargando tabúes y cuentas pendientes con el pasado, los dos cuerpos de las mujeres que se desean en *El camino de los sueños* o la ínfima contextura del niño-feto de *Eraserhead* expresan el dolor, la angustia, los desencuentros afectivos. El mundo extraño de las películas de Lynch coloca al sexo en un lugar ominoso, intangible, misterioso.

Artista plástico antes de optar por el cine, influido por Francis Bacon y Edward Hopper, David Lynch también representa un personaje. De vez en cuando se anima a trabajar como actor; en *Twin Peaks*, por ejemplo, interpreta al jefe de Cooper, un enviado del FBI que habla a los gritos debido a su sordera. Como si se burlara de sus detractores post *Twin Peaks*, Lynch levanta la voz y no escucha las críticas que padeció durante una parte de su carrera. Ahora, con *Mulholland Drive*, emprende el camino de un nuevo reconocimiento masivo. El tiempo dirá si alguna vez volverá a taparse las orejas. Apuesto que no. **A**

ERASERHEAD

Estados Unidos, 1976, con John Nance y Charlotte Stewart

La primera de la fila



Eraserhead pertenece al archivo; difícilmente le prestaríamos atención —o la atención que le prestamos— si un sólido corpus posterior a ella no estuviese marcado por la misma firma. No se mira la historia de Henry Spencer. Se la interroga para sacarle un dato fundamental: la coherencia de un autor. Así, pasa de ser una primera película relativamente interesante, correcta aunque un poco obvia, a constituirse en un programa estético que necesita ser bien interpretado. El autor siempre tuvo en la cabeza lo que quería hacer: su filmografía es apenas el despliegue espontáneo y sostenido de ese sustrato. Fuera de ello, las películas nada son. Sólo teniendo esto en cuenta —que *Eraserhead* recibe su sentido como un don— puede revelárenos hoy su verdadera grandeza: lo sabe, oscuramente lo sabe. Es consciente de no haber sido nada, de haber llevado una existencia monótona y sombría entre los despojos de una cultura industrializada hasta el momento en que le fue atribuida una sucesión. Pero en esa descendencia imputada (jamás se sabrá si cierta), está lejos de recono-

cer su continuación. Para *Eraserhead*, el sentido que le dicen haber engendrado es una mutación repugnante, un claustro: de todo lo que podría haber sido, no es más que ese origen en que la han obligado a convertirse. Mientras tanto, para soportar la cárcel, sueña. Sueña que detrás de las rejas hay otro espacio, luminoso, al que querría ingresar. Un espacio donde la crítica no la recibe como origen ni como medio para enigmáticos fines, sino como ella misma desea. Una crítica que aplasta y revienta los lazos que la unen a una descendencia que repudia. Un espacio donde la misma racionalidad que se le atribuye termina siendo utilizada para fabricar la goma con que habrá de borrarse toda firma, toda escritura. Apuesta, finalmente, a sí misma: imagina un futuro en que abrirá a su hijo enfermo y podrá, si no entenderlo, al menos dejarlo expuesto. Tal vez le cueste la vida; tal vez le permita, por fin, encontrarse con la crítica que espera. Dios quiera, *Eraserhead*, que en algún tiempo tu deseo pueda encontrar cumplimiento. Nos va en ello tu liberación y la nuestra. Hugo Salas

EL HOMBRE ELEFANTE

The Elephant Man, Estados Unidos, 1980, con Anthony Hopkins y John Hurt

La soledad



Mel Brooks fue el productor de *El hombre elefante* pero no figuró en los créditos para evitar que se la tomara por una comedia. A Brooks lo invitaron a una función privada de *Eraserhead* para que decidiera si quería trabajar con el joven director. Cuando la película terminó —cuenta Lynch— Brooks salió rápidamente de la sala, miró a David y dijo: "Estás completamente loco". Y luego de abrazarlo, lo contrató. Lynch había pasado del cine underground al mainstream de un solo golpe y sin resignar su identidad. Es asombroso el parecido entre *El hombre elefante* y *Eraserhead*, y la osadía que ello implica. La combinación de elementos que ofrece la época victoriana es perfecta para este film de Lynch, director ideal para contar esta historia de horror basada en un hecho real. El horror no es Merrick y su impresionante deformidad, sino la sociedad en la que vive. El horror cotidiano es retratado de una forma única, la pesadilla se abre paso con la naturalidad habitual del realizador. Una puesta en escena agobiante renuncia a los lujos escenográficos que puede

permitir un film de época y opta por una notable cantidad de planos cerrados. El trabajo de dirección de arte y vestuario es perfecto y no ostentoso. La osadía de filmar en blanco y negro recibió el apoyo inmejorable del fotógrafo Freddie Francis, verdadera leyenda del cine de terror, no sólo como director de fotografía sino también como realizador. Lynch sabe usar las reglas del género pero desde un lugar poco habitual, donde sólo podría incluirse a Tod Browning. La relación padre e hijo entre Merrick y el Dr. Treves lo conecta con el mejor Frankenstein de la pantalla y sin duda el más interesante: *El joven Frankenstein*. Del encierro de Merrick como espectáculo de feria se pasa a la reclusión de Merrick como caballero de la sociedad. La efímera felicidad que encuentra lo invita a abandonar para siempre otro doble encierro: el de su cuerpo y el de su soledad. Si Merrick valora la belleza como ninguno de sus contemporáneos, Lynch es capaz de ver la belleza trágica de Merrick de una forma que ningún otro realizador podría haberlo hecho. Santiago García

DUNA

Dune, Estados Unidos, 1984, con Kyle MacLachlan y Fancesca Annis

El desierto de los sueños



Ah... la película elefante. Deforme. Monstruosa. Si un personaje de Lynch fuera una película, sería *Duna*. Es verdad que el tipo un poco reniega de ella, pero tiene varias puntas interesantes. En primer lugar, denuncia lo artificial y monstruosa que es la novela de Frank Herbert (para los que se quejan de Tolkien). En segundo lugar, lo que pasa cuando el mainstream cae en malas manos (es el caso de De Laurentiis, el produttore). Y tercero, que lo que importa de la ciencia ficción es su capacidad de soñar otros mundos, excesivos y a veces —es el caso— viscerales. La trama no importa nada (el original literario es de por sí disparatado) sino lo que convocan esos inmensos gusanos cuyo residuo es la inmortalidad, la deformidad del barón Harkonnen, las imágenes del desierto, la representación del dolor y esos extraños sueños proféticos que aparecen en algún momento. *Duna* tiene la lógica de los sueños, como una especie de fantasía superheroica del personaje de *Eraser-head*. El problema de *Duna* no es tanto la película en sí, sino la expectativa con la que se

la vio en el momento de su estreno. Para todo el mundo es un film maldito, pero lo mejor es que, en su diseño apabullante y su historia engorrosa y llena de ripios, sigue siendo fiel al universo irreverente y onírico del realizador. Hay varios momentos en los que Lynch demuestra ser un admirador de George Lucas, especialmente de su capacidad para inventar objetos y criaturas. Sí, ya sé, Lucas leyó a Herbert y lo que Lynch muestra está en el libro, y en la película lo plasmó Carlo Rambaldi (el papá de ET). Pero lo que importa es que reflejan con absoluta fidelidad la locura visceral de Lynch. Vista a la distancia, después de *Terciopelo azul*, *Corazón salvaje*, *Carretera perdida* y, especialmente, *Twin Peaks*, la mirada sobre la cultura popular como un sueño de la razón que crea monstruos plasmada en *Duna* es de una fuerza que suele faltar en el cine contemporáneo. Si el realizador después renegó de la película no es por lo que finalmente muestra, sino porque no es suficientemente excesiva. En los pliegues de una industria adocenada, Lynch coló una larva fascinante. Leonardo M. D'Espósito

TERCIOPELO AZUL

Blue Velvet, Estados Unidos, 1986, con Kyle MacLachlan e Isabella Rossellini

Rapsodia en azul



Al igual que *Simplemente sangre*, de los Coen, esta película de Lynch partió en dos a la década del ochenta con un *neonoir* desbocado y novedoso, claramente guiado por una turbadora dimensión onírica. La afinidad con el *film noir* se reactiva por una violencia exaltada, la historia fragmentada, la *femme fatale* y un detective fundido con el criminal. Lynch definió *Terciopelo azul* como un "sueño de extraños deseos atrapado dentro de una historia de suspenso". El agregado al *noir* es que los deseos se concretan ante todo en impúdicas y elegantes escenas sexuales. Lejos de la estigmatización, el nuevo monstruo lynchiano se convierte en un ser cotidiano, definido más por sus acciones que por el aspecto, y, por lo tanto, la paranoia de que lo deforme puede alojarse en cualquiera multiplica el terror. En el pasaje del *freak físico* al *mental*, Lynch inicia una nueva etapa en su obra, que se instala en el suburbio ensoñador que dispara una pesadilla macabra; etapa que será el campo de acción más favorable de su escritura autoral. *Terciopelo azul* es una gran

película por la exposición en bruto de una nueva forma de hacer cine, el hallazgo de una sensibilidad basada en la mayor libertad y provecho de los materiales expresivos, con un diseño audiovisual más complejo que en sus películas anteriores. Por ejemplo, en el rescate de la experiencia de Lynch con la pintura, la película pasa de citas a Salvador Dalí (la oreja con hormigas), Francis Bacon (las escenas de masoquismo) y al arte pop (los colores saturados y el glamour). En paralelo a la descentrada opulencia visual, Lynch explora múltiples relaciones entre imagen y música, en su primera colaboración con Angelo Badalamenti, a partir de las sesentosas *In Dreams* de Orbison, en un insólito *lipsync* de Dean Stockwell, y *Blue Velvet*, en versión de Vinton y en cover de Rossellini/Badalamenti. Las canciones, que pueden ser cándidas, pero que acompañan del más banal sentimentalismo a la máxima crueldad, encarnan el glamour corrosivo de la película, donde en la apariencia encantadora también se juega el vértigo más riesgoso. Diego Trerotola

CORAZON SALVAJE

Wild at Heart, Estados Unidos, 1990, con Nicolas Cage y Laura Dern

Lynch sabía que unas escalinatas (amplias, generosas, de grandes edificios) son cinematográficamente más pregnantas y texturadas que unas escaleras, y que un punto de partida violento para un romance perseguido es no sólo atendible sino también impactante. También sabía que desde un romance a la Barry Gifford se sale mejor parado con fantasía comprometida de cuento de hadas que con canchereadas desaprensivas, y con fuerte estilización antes que con secas interrupciones. Sailor Ripley –los homenajes corren por cuenta de la novela de Gifford– mata a Bob Ray Lemon en la escalinata. Así comienza *Corazón salvaje*, y Lynch cifra así su película: con una convicción de estilo que tensa la imagen y el sonido hasta la anestesia sensorial, y con una promesa, la de despertarnos de nuestro incómodo y fascinado adormecimiento con terribles pinchazos en la piel, brutales cosquillas nerviosas, mientras Sailor-Cage canta y nos encandila. El tiempo en que Sailor esté en la cárcel será el tiempo de la espera para Lula, un tiempo que se repetirá cíclicamente

hasta el final de una historia de amor que nunca termina. Y Lynch sabía que no había contradicción sino pasión. Por eso juega él también, como Sailor, como Lula, con la convicción de que los impedimentos de la ruta que siempre llama a la pareja, y de la madre-bruja que la acosa, son luces y sonidos que despiertan y fortalecen a los enamorados a la vez que los ponen en peligro. Lynch sabía que no podía quedarse en el camino de pequeñas y grandes digresiones de la tradición de caminos y conversaciones, personajes pintorescos y moteles americanos, en la que se engarza Gifford. Y por eso centró sus líricos vidrios deformantes en la pareja y dejó al costado de la ruta otros senderos narrativos. Lynch sabía cómo obtener lo mejor del Nicolas Cage de imagen cansada pero obstinada, y sabía cómo peinar a la gran Laura Dern. Lo que no sabía –y aún hoy no lo sabemos nosotros– era si estaba haciendo la última gran historia de amor americana de los ochenta o la primera de los noventa. Javier Porta Fouz

TWIN PEAKS. FUEGO CAMINA CONMIGO

Twin Peaks. Fire Walk with Me, Estados Unidos, 1992, con Peggy Lee y Ray Wise

La última mujer



Twin Peaks era algo más que un microcosmos (la sociedad norteamericana vista en la escala de un pueblo chico) y algo menos que un enigma irresoluble, encerrado en la frase “Fuego camina conmigo”. Esa oscilación permanente entre la sociología y la metafísica marcó un estilo tan fácil de reconocer como difícil de sistematizar. El propio Lynch no logró que la película homónima se articulara con la serie, a la que debía servir de preámbulo. En realidad, tampoco hacía falta que así fuera, porque los hechos anteriores al asesinato de Laura Palmer no explican ni el asesinato ni lo que Laura Palmer tenía de peculiar para convertirse en la víctima. Lo mismo sucedía a lo largo de la serie: se ampliaba el horizonte de significación donde el enigma podría resolverse, pero sin que finalmente se resolviera. *Twin Peaks* resultaba un universo demasiado autónomo tanto para la lógica del FBI como para la del espectador (de hecho, los agentes especiales asignados al caso investigaban con un método totalmente hetero-

doxo, aprendido de Gordon, el personaje que interpreta Lynch). No obstante, la película –respecto de la serie– abusa de la trastienda sobrenatural de los hechos, cuando el verdadero horror está instalado en la casa de la familia Palmer. Que esas dos mitades de la verdad sobre el caso (la familiar y la demoníaca) no puedan articularse para dar una explicación coherente forma parte de lo mejor del film. En el fondo, las manifestaciones físicas del mal son menos temibles que las razones últimas por las que los personajes terminan enredados con ellas. Pero la dualidad de Laura Palmer es radicalmente diferente de la hipocresía pueblerina. Lo que hace que Bob la seduzca es lo mismo que la vuelve su enemiga mortal. Ella es una verdadera heroína y su sacrificio no es digno de ese pueblo dominado por el mal. La melancolía con la que se droga, participa de orgías o se entrega a Bob la revela como la última mujer, como la portadora lúcida de un saber sobre el final próximo de ese pueblo. Silvia Schwarzböck

CARRETERA PERDIDA

Lost Highway, Estados Unidos, 1997, con Bill Pullman y Patricia Arquette

Sexo, alucinaciones y video



David Lynch retoma aquí los climas perversos y ambiguos de *Terciopelo azul* y *Corazón salvaje*. Pero en *Carretera perdida*, la caótica narrativa lynchiana presenta características más extremas que la de aquellos films. En una primera visión puede resultar incomprensible y derivativa de otros títulos del director; e incluso Lynch parece exponer sus temas y su puesta en escena de manera exhibicionista, destinada exclusivamente a sus fanáticos. Asimismo, se lo puede interpretar como un producto fashion para la época, ya que en la banda de sonido se escuchan las voces de David Bowie, Nine Inch Nails y Marilyn Manson, este último, además, presente como ¿actor? en las imágenes de un video porno. Por si fuera poco, el cantante Henry Rollins interpreta a uno de los guardiacárceles. Pero Lynch va más allá de la música y la autorreferencia en la puesta en escena. Desde las primeras imágenes, *Carretera perdida* nos muestra a una pareja en descomposición afectiva, crisis que se profundiza cuando ambos reciben unos videos donde se intuye un crimen. De ahí en más comienza a

aparecer la galería de freaks sospechosos del director: El Hombre Misterioso (Robert Blake, con la cara empolvada, provocando los mismos temores que el enano lynchiano), un matrimonio heavy que cuida con recelo a su hija, un gángster relacionado con la pornografía, personajes desconcertados que ingresan en un territorio pesadillesco. Bill Pullman, en su mejor papel hasta ahora, encarna a un saxofonista aparentemente pusilánime. Pero será Patricia Arquette, con su doble personalidad, el centro narrativo del relato. A través de ella(s), por el no-deseo de su pareja y por la urgencia orgiástica del gángster, *Carretera perdida* retoma los puntos más oscuros de la filmografía de Lynch, es decir, aquellos mundos confortables sólo en la superficie. Basada en una novela de Barry Gifford (quien colaboró en la adaptación con el cineasta), *Carretera perdida* es la primera reflexión de Lynch sobre el lugar que ocupa en Hollywood. La otra será *Mulholland Drive*, más crítica y transparente. Aunque, viniendo de Lynch, la transparencia siempre se teñirá de incertidumbre. Gustavo J. Castagna

UNA HISTORIA SENCILLA

The Straight Story, Estados Unidos, 1999, con Richard Farnsworth y Sissy Spacek

El descanso



Una historia sencilla es, como su nombre lo indica, una historia sencilla. Un hombre de más de 70 años desea visitar a su hermano enfermo a quien no ve hace mucho tiempo por rencillas familiares. Como tiene cataratas en los ojos no puede manejar y tampoco quiere viajar en ómnibus. Así que se sube a una cortadora de césped y recorre los 600 kilómetros que lo separan de su hermano. Este entrañable personaje viaja con placidez, aceptando consejos, charlas y descansos. ¿Esta película rebosante de belleza, de serenidad, de emotividad es de David Lynch? ¿El mismo de *Corazón salvaje*, *Blue Velvet*, *Carretera perdida*? Tal vez *Una historia sencilla* sea una metáfora del propio recorrido de Lynch como cineasta. Un largo camino transitado, el deseo de encontrarse con viejos afectos, un descanso necesario, un esfuerzo monumental para llegar, la necesidad de dejar atrás los conflictos, los temores, las angustias. Quizá Lynch sólo intentó poner de manifiesto una travesía solitaria y sumamente personal, como su propio cine.

Aquellos fríos personajes distanciados y des-centrados, aquellas complejas y herméticas historias, aquellas secuencias violentas y sexuales, aquellos dioses, demonios y elefantes característicos del cine de Lynch, dejan paso a un director distinto y a un tipo de cine diferente. Más calmo, más esencial, más reflexivo, el cineasta se toma todo el tiempo del mundo para narrar una historia pequeña y austera, emotiva y cálida, una road movie especial, con hermosos paisajes y personajes entrañables. Tal vez haya algunos temores presentes en *Una historia sencilla*, que la emparentan con su cine anterior: la inquietud ante la posibilidad de no llegar a cumplir los deseos más profundos, el temor a la muerte, a la soledad, a no poder encontrarse con los otros, el miedo a la vejez, a la falta de dignidad. Quizá sea su película más personal, más íntima, más verdadera, más despojada. Tal vez, fue una película necesaria, un alto en el camino, un respiro de felicidad ante tanto mundo complejo. Marcela Gamberini

UN OSO ROJO

ARGENTINA / FRANCIA / ESPAÑA

2002, 97'

DIRECCION Israel Adrián Caetano
PRODUCCION Lita Stantic
GUION Adrián Caetano, con la colaboración de Graciela Speranza
FOTOGRAFIA Jorge Guillermo Behnisch
MUSICA Diego Grimblat
MONTAJE Santiago Ricci
DIRECCION ARTISTICA Graciela Oderigo
INTERPRETES Julio Chávez, Soledad Villamil, Luis Machín, René Lavand, Enrique Liporace, Agostina Lage, Daniel Valenzuela, Freddy Flores, Ernesto Villegas.

El jinete pálido

por DIEGO BRODERSEN

En *Who the Devil Made It*, la sensible recopilación de conversaciones que Peter Bogdanovich mantuvo con varios de los realizadores del Hollywood clásico, un beatíficamente modesto Howard Hawks explica a su interlocutor: "Siempre tuve un pensamiento del tipo mecánico. (...) Lo mejor que uno puede hacer es contar la historia como si la estuviera viendo en ese momento. Contarla desde los propios ojos. Dejar que el espectador la vea como si estuviera precisamente en ese lugar. Contarla normalmente. (...) Yo utilizo la cámara en la forma más sencilla del mundo". Hay algo (mucho) en el cine de Adrián Caetano que remite directamente a la cita del viejo halcón, cierta sensibilidad diáfana y directa que se torna compleja a medida que lo superfluo y prescindible va desapareciendo del campo de visión. Quizás una de las mejores escenas de *Un oso rojo*, aquella en la cual Alicia —la pequeña hija del protagonista— da una vuelta en calesita mientras su padre es abordado por dos policías, sea un buen ejemplo de esta ética del despojo cinematográfico. La cámara adopta el punto de vista de la niña, y se queda con ella todo el tiempo, mientras cada nueva revolución del caballito va descubriéndole —y junto con ella a nosotros— la verdadera naturaleza del drama que se está desarrollando. Estamos ante una idea de puesta en escena tan ascética como efectiva, idea que no requiere de ningún aditamento para convocar a la sorpresa, y en cuya desnudez



radica justamente su potencia. Caetano filma desde un lugar de no-esfuerzo, como si los avatares que ocurren delante de la lente existieran por sí mismos, independientes, incluso desde mucho antes de que el realizador decidiera ocuparse de ellos. Por supuesto, se trata de un engaño. Sin el conjuro de un organizador, sólo veríamos imágenes carentes de sentido único. *Un oso rojo* es el mejor policial nativo en mucho tiempo y un film que sin dejar nunca de lado las convenciones del género al que adhiere les regala a sus personajes carnadura y complejidad, sin hacer de ellos meros reservorios de sus motivaciones, mecanismos automatizados que lleven adelante la trama o reflejos de determinada situación social.

En un Gran Buenos Aires palpable, el Oso sale en libertad luego de un prolongado período en las sombras para toparse con una sorpresa: el mundo que él conocía ya

no existe. Su mujer vive ahora con otro hombre, tan parecido a él mismo que duele; su propia hija no logra reconocerlo, ya muy lejana esa familiaridad de lo cotidiano en una edad que olvida bien pronto. Estuvo ausente durante demasiado tiempo y se ha transformado en un extraño en su propia tierra, en un paria emocional. Ni siquiera el botín de un antiguo robo, dinero que podría ayudarlo en la construcción de una plausible nueva vida, está a su alcance. De a poco, si se observan con atención los movimientos cíclicos de este personaje maniatado por las circunstancias que lo rodean, las reconocibles calles del suburbio bonaerense parecen metamorfosearse en un pueblo del Lejano Oeste, los bares en polvorientos *saloons* visitados asiduamente por rostros de extraña traza y oscuras intenciones. Y la única, terrible posibilidad de amortizar el pasado y ganarle la partida al futuro radica exclusivamente en el uso de la fuerza bruta, a pura sangre, a tiro lim-



pio. Allí es donde aparecen la posibilidad de un último “trabajo”, la confianza traicionada y el jugarse a todo a nada, hasta el final, la propia vida reducida apenas a un innecesario recuerdo de otros tiempos donde la felicidad era aún posible.

La breve pero prolífica filmografía de Adrián Caetano ha tenido siempre un fuerte anclaje en las convenciones genéricas –incluida la interesante actualización para televisión de *La cautiva*, la obra de Esteban Echeverría–, pero es recién en *Un oso rojo* donde su asumida pasión por el cine norteamericano parece echar raíces profundas. El personaje central, un perfecto Julio Chávez que se calza el rol como si lo conociera de toda la vida, es un antihéroe clásico que remite a buena parte de la iconografía gangsteril de todas las épocas y, particularmente, a algún torturado personaje de una película de Jean-Pierre Melville. Duro y peligroso, aunque lo suficientemente entrador como para generar una total empatía con el espectador desde el primer minuto. Un solitario empedernido que puede vaciar el cargador de su revólver sobre un policía sin dudar un segundo luego de comprar para su hija un libro de cuentos o un muñecote de peluche (con tambor). Su aparición en un mundo en precario equilibrio es disruptiva y violenta; su mera presencia basta para alterar sustancialmente la existencia de todos a quienes roza. Claro que, paradójicamente o no tanto, al mismo tiempo se transforma en el único vislumbre de esperanza para sus seres

más cercanos. El Oso es un jinete pálido venido de lejos que carga sobre sus hombros una maldición inexpugnable.

¿Se puede ser romántico y seco al mismo tiempo? ¿Secamente romántico? ¿Románticamente seco? (La escasa humedad apreciable en *Un oso rojo* proviene de la posproducción, de un meticuloso y casi intangible pulido que afortunadamente juega a favor de la historia.) El primer encuentro entre el Oso y su ex mujer, cargado de incomodidad y temor por futuras incomodidades; las visitas al bar del Turco (René Lavand en un imprevisto acierto de casting) en busca de clausuras que nunca llegan; la pelea en el café burrero previo uso antológico de la palabra “puto”; la mencionada escena en calesita; los tres tiroteos que puntean cada uno de los quiebres que sufre el protagonista (el último es un prodigio de arquitectura cinematográfica); todos esos momentos son aprehendidos por la cámara a través de un filtro realista algo sucio, que oculta detrás una sensibilidad capaz de hallar lirismo en la más banal de las situaciones. Incluso los diálogos, por momentos absurdamente coloquiales, parecen ocultar detrás cualidades que escapan al oído en una primera impresión. Esa es la apuesta de Caetano, que solamente abandona las superficies ásperas en una secuencia de montaje alterno con melodía marcial de fondo –construida como verdadera *pièce de résistance*–, que algunos podrán ver como pura bravuconada demagógica, pero de una

cualidad narrativa e importancia dramática tales que terminan no sólo justificándola sino tornándola imprescindible.

Podría pensarse que el personaje de menor espesor dramático –a pesar de su radical importancia en la historia– es el interpretado por Soledad Villamil. Pero Natalia y su hija Alicia son los únicos objetos de afecto del Oso y conforman el dique de contención entre este lado y la carencia total de perspectivas; son el asidero sin el cual no sería posible ni el menor de los equilibrios. Y basta su existencia para conformar un polo de atracción estable y poderoso. De ahí que el rol de madre y esposa que le toca en suerte a Natalia aparente ser algo esquemático, inmersa como está en un universo de códigos y comportamientos exclusivamente masculinos, que dicho sea de paso acarrearán poco más que desdichas y desventuras. “A veces, lo mejor que podés hacer por la gente que querés es estar lejos de ella”, comenta un remisero con ínfulas de gurú en algún momento. *Un oso rojo* es una película de chabones, algo más crecidos y baqueteados que los de *Pizza, birra, faso*, pero igualmente marcados por un sino trágico que parece no abandonarlos. Aunque esta vez algo ha cambiado, y esa opción esperanzadora que se le ofrece al Oso hacia el final –un cruce de caminos, todos ellos igual de tentadores– deja por primera vez en manos del protagonista una posible respuesta a sus inquietudes y temores, un libre albedrío bellamente aterrador. ▀

El Oso cumple, el género dignifica

En los reportajes al director, las reflexiones sobre el cine van siempre acompañadas de metáforas futboleras. Pero ahora, tal vez como signo de madurez, el ejercicio cinematográfico también es comparable al hecho de tener y criar hijos. En cualquier caso, el plan es defender la narración clásica y el cine de género. **por JUAN VILLEGAS**



Una de las cosas que me gustaron de *Un oso rojo* es cómo trabajás con dos registros opuestos: el del género puro y uno mucho más ligado a cierta cotidianidad.

Sí, la cadencia del Gran Buenos Aires, el verano, la siesta... Es que la película tiene un registro actoral bastante naturalista, excepto en personajes como el de René Lavand, que es un villano bien de género, tramposo, simpático, medio seductor. Con la producción había siempre una sana discusión. Yo quería hacer una película de tiros y Lita me preguntaba: "¿Pero se va a ver el Gran Buenos Aires?". Y sí, porque eso ya está. Yo me voy ahí, pongo la cámara acá, pongo la cámara allá y el Gran Buenos Aires aparece. No me importaba tanto el fondo, me importaban los personajes, me importaba esa nena y el diálogo con su padre. Lo otro ya está ahí. Es el Gran Buenos Aires, te das cuenta. La realidad se mete sola. Yo quise escaparle a todo lo que hiciera que quedara como un documental. No quería contar la vida de un pobre tipo. A mí me gusta darles dignidad a los personajes. Y el género los dignifica mucho, los pone en un lugar muy determinante. El personaje del Oso no está para darle color a la película, está para darle dramatismo. Color le dan los extras, color le dan esos ti-

pos a los que tirotean y se mueren. Pero a mí lo que realmente me importaba era lo que les pasa a los personajes, construir una historia pequeña pero en la que cada uno tuviera un rol decisivo. Eso es el género: hay un bueno, un malo, un traidor... Son cosas que dan vida a los personajes. Y por otro lado, a los actores les da más posibilidades de interpretar personajes y no tipos normales.

Pero persiste el prejuicio de que una película de género no puede ser personal.

Yo la siento muy personal. Es una película que toma partido absolutamente por el personaje. En *Bolivia* la mirada era más desde afuera. Acá hay una toma de partido definida. Hay un protagonista, un tipo que uno quiere que gane y que le vaya bien.

El Oso termina ganando, a diferencia de tus películas anteriores, en las que el protagonista moría al final. Pero de alguna manera, a pesar de que gane, se puede decir que pierde todo.

Sí, el tipo mata a todo el mundo. Es muy triste su final, muy triste. Es una película melancólica; los diálogos que él tiene con su hija, la escena de la calesita... Hay como pequeñas cosas que hablan de un personaje signado por el destino, que no tiene otra salida. Es un personaje de acción, un tipo

que habla muy poco. A mí me importaba más cómo fumaba y tomaba cerveza que lo que decía. Es un romántico. Toda la película tiene esa cosa del romanticismo: sangre, violencia y, por otro lado, un amor enorme por esa hija. Y es un tipo al que le cuesta el contacto físico. Hay una escena con Soledad Villamil en la que ella lo abraza y a él no se le mueve un pelo. Es un tipo que no puede expresar nada. Así son los personajes de acción. Es como en los westerns: un tipo que no tiene la posibilidad de soñar y hay un montón alrededor de él que sueñan. Es un tipo con mucha tristeza, pero que, así y todo, trata de hacer las cosas bien dentro de lo que puede. Y es un héroe, porque es un tipo que toma decisiones. En *Bolivia* eran personajes que parecían no poder decidir nada de sus destinos. El Oso es un tipo que decide, más allá de que, por otro lado, su destino decida por él. Es un tipo de armas tomar. En *Bolivia* los que toman las armas son los malos. Acá son los buenos. *Un oso rojo* es un western. El auto es como el caballo, está el *saloon*, los malos sentados en las mesas, el tipo que le tira una mano al héroe, la mina... Hay mucho de western. Lo que más me gusta del personaje es que todo el tiempo es muy enigmático pero vos lo podés comprender. Y es como un ani-

mal. Huele. Cuando entra a ese bar al final, huele que lo van a tirotear. El parece saber más de lo que dice saber. Al principio yo tenía un poco el temor de que quede como demasiado héroe, pero está bien que sea así. Incluso eso de que mata a dos de un solo tiro.

¿Por qué se guarda una sola bala?

Porque no le quedan más, las otras ya están percutidas. Eso es para el que sabe de armas.

El problema es que no sé si la mayoría de la gente sabe tanto de armas.

Mirá que el espectador común cuenta los tiros. Está pensado, están contados todos los tiros. Yo tengo de referencia a mi viejo y a mi tío, que son espectadores natos de cine, y lo primero que se fijan es cuántos tiros tiró el tipo. Para mí el cine es un espectáculo. Y esta película en algún punto trata de ser espectacular. Yo sé que había cierta expectativa de que ahora hiciera *Bolivia 2*, lo que para mí hubiera sido mucho más sencillo. Porque acá asumí riesgos, el riesgo de que alguien diga que es una película más. El otro día leí lo que había salido en *El Amante* sobre Cannes, donde se decía que era una película que yo había hecho sin esfuerzo, o algo así. Desde afuera se puede ver eso, pero es como en el fútbol: lo fácil es lo más difícil de hacer. Por eso no entendí ese comentario. Hacer esta película fue tan complejo como hacer *Bolivia*.

Está ese prejuicio de que la construcción clásica es más sencilla que una vanguardista.

Para mí es mucho más difícil. Es más fácil plagiar a tipos como Godard, por ejemplo, que construir un relato clásico.

En algún momento, por algunas declaraciones tuyas, parecía que no querías tanto a esta película.

Es que en ese momento yo estaba en el medio del guiso. Es como si vos fueras un jugador de fútbol y yo te paro en el medio del partido y te pregunto: "Che, ¿estás jugando bien?". "¡Y qué se yo! Estoy transpirando, estoy corriendo...". En su momento no me podía terminar de gustar porque no la podía ver. Pero en el preestreno en Tandil la vi después de mucho tiempo y me divertí y me emocionó mucho. Las películas son como los hijos y uno a veces se



enoja con los hijos, aunque nunca los deja de querer. Yo nunca dije que no la quería, dije que no me gustaba mucho. Seguramente alguno se debe haber agarrado de eso para tener una nota interesante. Y eso me trajo quilombos con la producción.

Lo que se podía pensar era que decías eso porque no te habías sentido cómodo con una estructura de producción más grande de lo que estabas acostumbrado.

No, lo que sí es cierto es que tuve que acostumbrarme a no tomar todas las decisiones yo solo. Pero es así en todo laburo. Lo que me parece es que es muy bajo sembrar cizaña ahí. Es buscar la confrontación donde no la hay. Pero ya está, a mí ahora hasta me parece divertido. Olvidémonos de todo eso. Estamos estrenando, hay una película que a la gente le gusta... Yo no me arrepiento de haber dicho lo que dije, pero no le doy tanta importancia como la que se le dio. Porque es verdad que en ese momento no me gustaba tanto. Ahora me gusta mucho más. Pero es que estaba en medio de un quilombo enorme. ¡Qué me venís a preguntar si me gusta o no! No sé. Es como si en el medio del parto de tu hijo te preguntan si estás contento. No, estás nervioso, estás asustado. Cuando tenga dos años voy a estar chocho con mi hijo, pero ahora lo sufro.

Hablemos un poco de los actores. Contame de la nena.

Lo de la elección de la nena fue una larga pelea, una sana pelea de esas que hay entre los directores y los productores. Y no me parece mal que existan esas peleas. Son cosas que suman a la película. Había otra nena que a Lita le gustaba más porque era muy despierta, pero a mí lo que más me interesaba era que esta nena tenía

una mirada que nadie más podía tener. Esos ojos grandotes, negros, como de dibujitos japoneses, y una mirada triste muy impresionante. Para mí la nena tiene cosas en un punto muy parecidas al personaje del Oso. Los dos tienen mucho que no dicen, tienen una carga de dolor acumulado que no pueden expresar. Los personajes de Soledad y de Machín son más transparentes. El de la nena y el de Julio son personajes oscuros. En las escenas íntimas entre ellos dos no hay comunicación, hay una tensión muy pesada, y eso me gusta mucho. Hay muchas escenas que me gustan. La escena de la calesita está buena. Los tiroteos me gustan todos. Me gusta esa cosa de género, donde hay personajes que son como sombras que se mueren. Es como *Asalto al Precinto 13*. Todo eso es para mostrar el espectáculo. Eso en el cine es como tirar un caño en el fútbol, meter un gol de chilena. Si no, jugamos todos como Bilardo y es un embole. A mí me encanta el género. Yo ahora quiero hacer una película toda protagonizada por mujeres. Es la historia de una asesina a sueldo de barrio, que se encarga de ponerles los puntos a maridos infieles, maridos golpeadores. Una feminista a ultranza, un personaje casi masculino. Es una mina a la que de repente van y la contratan, le ofrecen un billete, ella estudia el trabajo, lo toma o no. Tiene un hijo y en realidad hace todo porque se quiere vengar de su ex marido, que le hizo un hijo y la abandonó. En el camino va haciendo justicia. Puede ser desde ponerle los puntos a un tipo, asustarlo un poco o llegar a matar. Tengo ganas de filmar a una mina matando con cuchillo. Tengo ganas de hacer una comedia negra toda con mujeres. Quiero probar cosas distintas. ■

UN GRAN CHICO

About a Boy

ESTADOS UNIDOS / INGLATERRA / FRANCIA

2002, 101'

DIRECCION Chris Weitz y Paul Weitz
GUIÓN Peter Hedges, Chris y Paul Weitz, basado en la novela de Nick Hornby
PRODUCCION Tim Bevan, Jane Rosenthal, Robert De Niro, Brad Epstein
FOTOGRAFIA Remi Adefarasian
MUSICA Badly Drawn Boy
MONTAJE Nick Moore
DIRECCION ARTISTICA Gary Freeman
VESTUARIO Johanna Johnston
INTERPRETES Hugh Grant, Nicholas Hoult, Toni Collette, Rachel Weisz.

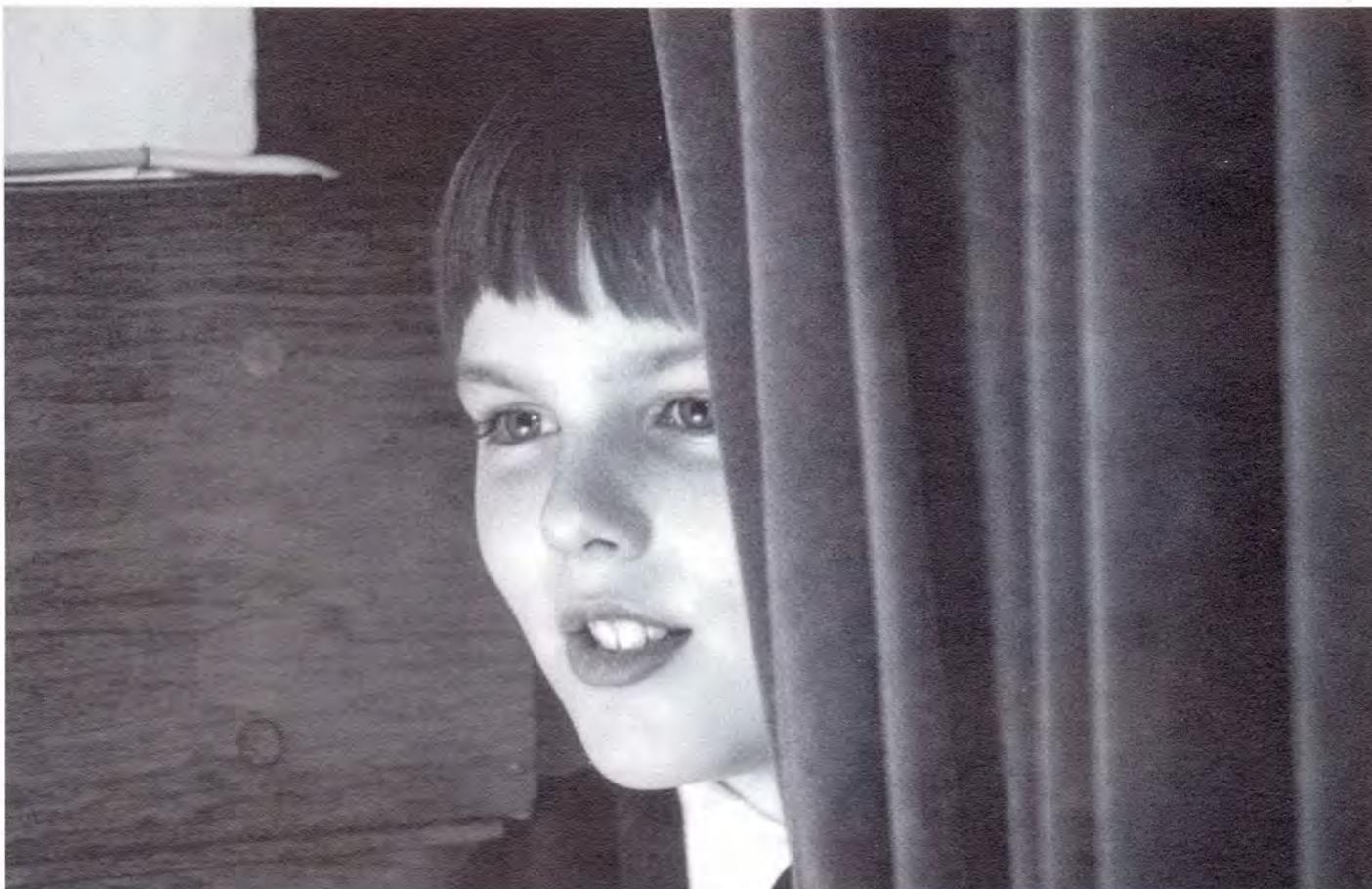
La fantasía de la isla

por MARCELO PANOZZO



Se tiende a decir que las novelas de Nick Hornby tratan sobre hombres. Eso es lo que aparece a primera vista, es verdad, dado que los principales protagonistas de dichos libros son hombres. Aunque, hay que decirlo, un primer indicio acerca de la falsedad del postulado aparece de manera muy evidente en la solapa (¡ni siquiera hay que leer el libro!) de su última novela, *How to Be Good* (cuya traducción al español, por parte de la editorial Anagrama, es *Cómo ser buenos*, título que podría servirle a cada uno de sus libros), un relato en el que la narradora es una mujer llamada Katie, 40 años, dos hijos y un divorcio en puerta. Pero antes de *How to Be Good* tuvimos *Fiebre en las gradas* (*Fever Pitch*), o de cómo el fútbol y sus ceremonias y las graciosas miserias del fanatismo le impiden a un hinchado del Arsenal comenzar a ser un hombre; *Alta fidelidad* (*High Fidelity*), novela en la que Hornby extrema las manías del adolescente perpetuo y ubica al rock y al pop como tabla de salvación a la hora del naufragio hacia la adultez; y finalmente, *About a Boy* (o sea: *Un gran chico* en cine y *Erase una vez un padre* en la edición castellana de la novela, dos buenos ejemplos de cómo descartar y/o malversar un buen, simple, sugerente título), en la que se nos presenta a Will Freeman, un hombre cuyo apellido lo dice todo y cuya vida podría quedar resumida en una estrofa de *La guitarra*, el hit de Los Auténticos Decadentes que decía “yo no quiero trabajar, no quiero ir a estudiar, no me quiero casar...”.

Otro golpe de “primera vista” indica que en sus libros son importantes la observación y el despliegue detallado de códigos, taras, señales y otras piezas del cotillón de pertenencia relacionado con determinadas tribus. Se supone que la suma hombre + fútbol estaría diciendo algo sobre *Fiebre en las gradas* (aunque en el relato sea más una división que una suma) y que el Hombre de la Edad del Pop podría ser el apelativo del protagonista de *Alta fidelidad*. Si bien en ambos libros la cuestión del fútbol y la de la música aparecen en primer plano, lo hacen de una manera verdaderamente orgánica, casi inevitable, como si esa relación maníaca entre el hombre y esas pasiones no estuviese reemplazando nada (ay, esa prêt-à-portheory psi), como si fuese un chip atávico, implantado allí desde el principio mismo de los tiempos. De todos modos, a la hora de *About a Boy* (me resisto a usar cualquiera de sus títulos en castellano, o en todo caso podría rebautizarla como *Acerca de un pendejo*) esos dispositivos tribales desaparecen, dejando lugar a la cuestión central de todos y cada uno de los libros, tema que en la versión cinematográfica de *About a Boy* está planteado ya en la primera escena. El Julián Weich de allá, el conductor de la versión inglesa de *Quién quiere ser millonario*, les hace a sus panelistas la siguiente pregunta: ¿quién dijo que ningún hombre es una isla? ¿Fue John Donne o Jon Bon Jovi? Es fácil, fue Jon Bon Jovi, contesta Will Freeman. Y agrega: estaba equivocado, los



hombres sí son islas, yo soy una isla. Así empieza la película: Will (Hugh Grant) se asume como una isla. Vive solo en un departamento grande pero no tanto, sofisticado pero no tanto, aislado pero no tanto. Will heredó una cantidad enorme de dinero en concepto de derechos de autor porque su papá compuso un villancico que todas las Navidades se escucha en las radios, en la tele, en las tiendas de ropa y en los supermercados, yendo esos royalties a parar a su bolsillo. En términos familiares Will es solo, y en términos afectivos cuenta con pocos amigos (número que desciende día a día, en la medida en que dichos amigos y amigas empiezan a tener hijos, cosa que lo espanta) y unas relaciones amorosas (por así decirlo) que tienden a durar entre una noche y tres meses, máximo.

Aquí aparece el tema central de las novelas de Hornby (trasladado hasta ahora con gran éxito a sus versiones cinematográficas): son, sí, cuentos sobre cómo dejar de estar solo, pero además incorporan la dimensión del ¿por qué? ¿Por qué dejar de estar solo?, se pregunta el escritor, sabiendo de entrada que hay dos respuestas que se anulan entre sí, pero que igual tienen que marchar juntas. Y ese es el punto en el que los relatos se vuelven diferentes, toman una curva peligrosa, se salen de los cuestionarios de autoestima de los *lad mags* (o revistas mersa/chic para solteros) y también renuncian a cualquier posibilidad de pintura generacional y/o inspección sociológica (por así decir). En ese

punto se vuelven universales y lo hacen de puro singulares, y no porque el narrador "entiende" de música o de fútbol.

Es el momento de decir que eso que Hugh Grant y los hermanos Weitz hicieron con la adaptación de *About a Boy* es sencillamente prodigioso: le sacaron punta a la novela, recortaron aquí, agregaron allá, definieron su tema y hacia allí se lanzaron, con gracia y determinación. El resultado es sorprendente: esta es una de las comedias del año y de los últimos años, cuando a priori la combinación de Grant (clonando una vez más a su soltero atribulado) y los creadores de *American Pie* era, definitivamente, de temer. Lo mismo pasaba con *Alta fidelidad* y la decisión de llevar la acción desde Inglaterra hasta Chicago, operación que también resultó impecable y que, sumada a la que se puede verificar en el film de los Weitz, indicaría que hay algo en las novelas de Hornby que debe ser completado recién en el paso a la pantalla.

About a Boy está a la altura de *Alta fidelidad* pero de un modo diferente, descorchando una nueva posibilidad de comedia sofisticada, conservando la gracia y la velocidad, pero con más delicadeza que exquisitez, aun en las secuencias donde la realidad le muerde la cola al cuento.

About a Boy es acerca de dos chicos: el Will ya mencionado y otro, este sí de edad escolar, llamado Marcus, *nerd* adorable y solitario al que Will conoce por casualidad, mientras corre tras su nuevo objeto de interés romántico: las madres solteras y/o sepa-

radas. Marcus tiene una madre separada, hippie a la antigua y depresiva de tiempo completo, que todo el tiempo amenaza con suicidarse. Marcus es el que adopta a Will como padre, iniciando así una relación en la que los roles habrán de intercambiarse una y otra vez. Marcus inicia a Will en un viaje de descubrimiento y Will hace lo propio con Marcus, y la película llega a ser gracias a ellos dos una sinfonía de miradas, una *bittersweet symphony* en la que los retazos del registro de la realidad ajena ayudan a cada uno de los personajes a abandonar una invisibilidad triste, muda y dolorosa. ¿Por qué dejar de estar solo?, se pregunta Hornby, y la respuesta aparece en la festiva y melancólica secuencia final de la película. Lo que nos dicen ahí el escritor, los directores, Marcus, Will y los demás integrantes de esa familia artificial que se prepara para festejar la Navidad, es que, obviamente, es justo y necesario hacer algo para compartir la vida con otras personas, pero que, en el fondo, es imposible dejar de estar solo. La idea de la isla es una fantasía y es demasiado fácil cuando el miedo y el dolor y el ridículo están siempre al alcance de la mano. Pero existe la posibilidad de ser una isla sola, perdida en el medio del Pacífico, y también es posible ser un archipiélago, con muchas islas todas juntitas, en un lugar donde el clima no sea ni bueno ni malo, y los paisajes ni lindos ni feos, y la comida ni sabrosa ni repulsiva y donde, eso sí, los puentes sean muy seguros. ■

EL CUMPLE

ARGENTINA

2002, 80'

DIRECCION Gustavo Postiglione
PRODUCCION Fernanda Taleb y Roxana Bordione
GUION Gustavo Postiglione
FOTOGRAFIA Fernando Zago
MUSICA Iván Tarabelli
MONTAJE Lucio García
DIRECCION ARTISTICA Oscar Vega
INTERPRETES Raúl Calandra, Bárbara Peters, Miguel Franchi, Natalia Depetris, Tito Gómez, Gerardo Dayub, Adriana Frodella, Gustavo Guirado, Gilda Scarpetta, Carlos Resta, Carmen Márquez, Patricia Mateos.



Sensatez y sentimientos

por ALEJANDRO LINGENTI

Durante la entrevista que acompaña a esta nota, Gustavo Postiglione me contó la emoción que le produjo ver, en una función realizada en el marco del festival de Berlín hace ya diez años, *Un lugar en el mundo*, la película de Adolfo Aristarain.

Por pura casualidad *El cumple* se estrena casi en simultáneo con *Lugares comunes*, la última película de Aristarain, con la que tiene al menos un punto de contacto evidente: el tipo de sensibilidad a la que apela, una sana credulidad en los sentimientos, especie de antídoto perfecto contra el cinismo que gobierna en la interminable era del *nevermind*. Igual que Aristarain, Postiglione apuesta sin mezquindad a la emoción que pueden despertar situaciones confinadas al despreciado baúl de los lugares comunes: la del reencontro con una vieja amistad, la del recuerdo de un amor frustrado que permaneció únicamente vivo en la memoria y el corazón o la de una relación que dolió mucho cuando estaba viva y aun más una vez fenecida. Trabajando sobre estos tópicos, otros films —argentinos y extranjeros— han navegado erráticamente por las aguas de la sensiblería o directamente se han hundido en las profundidades del ridículo. Postiglione sortea ese indeseable destino gracias a su notable trabajo en la dirección de actores y su inteligente manejo del tiempo (son varias las escenas que progresan hasta un límite cuya violación hubiera supuesto que terminarían arruinadas). En la jerga tenística, se diría que Postiglione juega casi todo el tiempo al

fleje. Dos ejemplos tan claros como climáticamente diferentes son la secuencia que se inicia con un insólito regalo de cumpleaños —una pistola que pronto terminará inesperadamente apuntada al rostro de un aterrado pibe que cuida autos— y la de la añoranza amorosa del padre del protagonista, con alegoría política setentista incluida. El director corta las escenas justo en el momento en que estamos a punto de decirlo, lo que curiosamente potencia su efecto de conmoción.

Otra fuente de energía que hace avanzar a la película es el cruce, la puesta en conversación de esa manifestación casi permanente de emociones simples a la que se entregan sus personajes con un tipo de narración y tratamiento de la imagen que revela cierto grado de sofisticación. Los de *El cumple* son personajes sencillos, algunos hasta decididamente ramplones, que se mueven en un espacio convencional, un cumpleaños modesto, de clara inspiración barrial, pero mostrados a través de un prisma ligeramente refinado.

Postiglione alterna puntos de vista, ensaya diferentes encuadres, toma distancia y se acerca a los personajes, trabaja la intensidad y el cromatismo de la iluminación con auténtica eficacia, una cualidad en apariencia algo ajena a la vena sentimental del film. Aquello que brota con naturalidad de los personajes de *El cumple*, con los que resulta más fácil creer que desconfiar, se despliega luego en un espacio calculado con

suma atención.

La aparición del humor (en las escenas del baño, por ejemplo) es otra señal del cuidado equilibrio que exhibe *El cumple*. Las catarsis de algunos personajes extreman la tensión hasta un punto y se detienen para dar paso a los momentos en los que el film se relaja y gana el aire suficiente para volver a atacar, un movimiento de sube y baja que marca el ritmo de la historia.

Más pistas de las tensiones que empujan a la película se revelan en la convivencia de las imágenes tomadas por la cámara del director y las que registra Natalia para su documental casero del cumpleaños, de naturalezas casi opuestas.

En más de un aspecto, *El cumple* representa una evolución con respecto al anterior film de Postiglione, *El asadito*, el que más repercusión había tenido hasta este momento en su carrera en el largo, iniciada hace más de diez años. También devela alguna constante, como la demarcación de un tipo de masculinidad que ciertamente no admite una cantidad muy generosa de matices. La incorporación de la mirada femenina, una novedad con respecto al film precedente, está de algún modo sellada por esa señal de origen. Sin embargo, la última escena del film desmiente cualquier desborde machista y deja entrever que cuando se trata de amor —de lejos, lo más misterioso y al mismo tiempo sensato que nos pasa a los humanos—, la cuestión del género es apenas un detalle. ■



ENTREVISTA A **POSTIGLIONE**

Rosario siempre cerca

Docente y director de cine y TV, no pudo emitir, por problemas económicos, su miniserie

El remisero, producida por Cuatro Cabezas. Pero el cine hizo justicia y se estrenó *El cumple*,

segunda parte de la trilogía iniciada con *El asadito*. por **ALEJANDRO LINGENTI**

Una entrevista con un rosarino no debe nunca excluir la pregunta: ¿Central o Newell's? En el caso de Gustavo Postiglione, las simpatías apuntan al Parque Independencia. Amable y con buen sentido del humor, Postiglione enumera, sin embargo, las razones que explican la importancia de ser, sobre todas las cosas, rosarino: "Los rosarinos tenemos cierta fascinación por nuestra ciudad, que llevamos adentro y que no podemos dejar de manifestar, quizá porque el mundo está lleno de rosarinos importantes y Argentina está llena de rosarinos. El inventor del rock nacional, Litto Nebbia, es rosarino, la Revolución Cubana la hizo un rosarino —el Che—, el DT de la selección, Marcelo Bielsa, es rosarino; Perón era rosarino, Borges nació en Funes, a diez kilómetros de Rosario, el Gato Barbieri es rosarino, y de Newell's, Maradona jugó en Newell's...".

A punto de cumplir los 40, Postiglione ya tiene filmados cinco largometrajes —*De regreso*, *El país dormido* (1990), *Camino a Santa Fe* (1997), *El asadito* (2000), *Insensatez* (2001), *El cumple* (2002)—, que se suman a su participación en *Historias de argentina en vivo* (2001, dirección del episodio de Fito Páez en Neuquén). Además, está a punto de estrenar en

Rosario la versión teatral de *El asadito*, su película de mayor repercusión hasta ahora, que también lo empujó al hoy atiborrado ómnibus donde viaja todo aquel que haya exhibido algún ademán que permita identificarlo como pasajero, aunque sea temporal en algunos casos, del cine independiente argentino.

¿Qué es para vos el cine independiente argentino?

La primera respuesta que se me ocurre es "no sé muy bien de qué se trata". Pero me imagino que querrás saber qué pienso de la última camada de cineastas argentinos o de las películas que hicieron. Pienso que es pertinente hablar de películas y que es muy temprano para hablar de realizadores. Todavía no hay directores con una obra como para hablar de ellos; sí hay películas, y eso es lo importante. Con respecto al término "cine independiente", tengo mis reparos. Esta definición tiene, o tuvo, un sentido en EE.UU. cuando se define cierto cine periférico en relación con la industria, pero en este país la industria cinematográfica está deshecha y la mayoría de los films provienen de este sector llamado independiente, por lo que no se puede hablar de independen-

cia en relación con nada. Dejando de lado la cuestión semántica, creo que lo que se llama cine independiente argentino es un tipo de cine cuya estética y modo de producción se diferencia de otro un tanto *démodé*. Creo que este nuevo cine propone una variedad de miradas que años atrás no era frecuente.

¿Te sentís parte de ese movimiento?

Creo que no es un movimiento. Un movimiento es algo más abarcador y tiene pautas claras que se pueden identificar. Por lo general, los movimientos no son privativos de un tipo de expresión artística, sino que incluyen otra clase de manifestaciones (música, artes plásticas, etc.). En términos generacionales, me considero un primo o tío joven de la nueva camada de directores argentinos. Si se toman en cuenta mis dos últimas películas (*El asadito* y *El cumple*), posiblemente forme parte de esa camada, pero hace más de diez años, cuando hice mi primer largo (*De regreso*, *el país dormido*), formé parte de otra camada, bastante heterogénea también, en la que la mayoría de los que hicieron sus primeras películas no volvieron a filmar. Insisto: lo importante es la aparición de películas, no de realizadores. ▶



Gustavo Postiglione, actores y técnicos en cuatro momentos de la realización de *El cumple*

Hay un trabajo interesante con el punto de vista de la narración en *El cumple*... ¿Cómo apareció esa idea?

La idea original de *El cumple* es la del registro cuasi documental, tipo videograbación social de una fiesta. La cosa se alteró, y ese registro terminó siendo sólo una parte del film. Hay dos películas dentro de *El cumple*, y eso debía quedar claro tanto en el relato como en el planteo estético. Por un lado, la cámara omnipresente del director, y por el otro, la mirada de Paula (Natalia Depetris), la alumna de Pablo. Fernando Zago (director de fotografía) y yo hacemos las dos cámaras con las que se rodó el 70 por ciento de la película, y Natalia hace cámara en las escenas en las que efectivamente aparece filmando. Creí que resultaría interesante que la cámara la hiciera la actriz, y esto es fundamental en las dos escenas en que privilegio la mirada de ella: la del baño, con las dos mujeres, Gabriela (Bárbara Peters) y Carmen (Adriana Frodella), y la larga escena final, con Darío (Miguel Franchi) y Pablo (Raúl Calandra). La cámara temblorosa de Paula-Natalia le da verdad al relato, porque su temblor y su desprolijidad no están planteados desde una búsqueda estética, sino que son reales: se trata de una actriz portando una cámara e intentando registrar lo que su personaje debería querer registrar. Por otro lado, a nivel estructura también está la mirada del director, algo que queda explícito al comienzo de la película, con la claqueta en pantalla y con mi voz dando la orden

de acción. Pero al finalizar la película, la voz de "corte" es de Paula, lo que vuelve a plantear el carácter ficcional de la historia, pero ahora desde el lugar de un personaje del film y no desde el director. Esto altera el punto de vista, llevándolo a un terreno impreciso entre ficción y realidad.

¿Hay algún personaje de la película con el que te identifiques especialmente?

Originalmente, el personaje con el que me siento más cercano es el de Pablo (el que cumple años), pero después fui desparmando cosas mías en otros personajes, en otras historias. Con *El cumple* sentí por primera vez que mi vida y la de mis conocidos o amigos tenían algo interesante como para ser contadas. Al llegar a un momento de la vida te das cuenta de que los años no pasaron en vano y que hablás con la sabiduría y el conocimiento que te da la experiencia, y si sos capaz de mirar desde ese lugar para crear, seguramente va a haber mucha verdad. Con *El cumple* comienzo a desnudarme como director. Tomo una actitud pornográfica conmigo mismo y me animo a hacer algo que admiro en muchos autores: la exposición.

¿No creés que *El cumple* es una película más sofisticada que *El asadito*?

Sí, es más sofisticada. *El asadito* es como una pintura realizada con pinceladas gruesas. En *El cumple*, en cambio, se pueden ver los detalles, está más cuidada la terminación.

¿Tus películas son machistas?

El asadito es masculina, no machista. En *El cumple* aparece la mirada de la mujer, y es

fundamental. La mujer está presente con personajes que dejan una marca importante, como Gabriela y Paula, y con personajes que no están presentes físicamente pero que hacen a la construcción de la historia, como la mujer cubana en el relato del padre de Pablo o la historia que cuenta sobre el final Darío. Para mí, *El cumple* está signada por la presencia femenina, es una película que armé alrededor de las mujeres.

¿*El cumple* es una película pesimista?

No, pero tampoco es optimista. Hay cierta angustia existencial que recorre toda la película, eso sí. Los personajes parecen perdedores, pero son hombres y mujeres que manifiestan una sensibilidad que expresa algún dejo de esperanza. Más que pesimista, diría que es una película escéptica.

¿En qué estás trabajando ahora?

Mi próximo proyecto es *La peli*, que cierra la trilogía que componen *El asadito* y *El cumple*. Será una película muy compleja, ya que mi idea es profundizar cuestiones que estaban planteadas en los dos films anteriores, y tendrá una estructura narrativa que se dividirá en distintas capas. Serán varias películas, una dentro de otra. La historia girará alrededor de la crisis del artista ante su obra y de la obsesión por una mujer.

¿Qué películas influyeron mucho en vos?

Todas las que vi. Pero me vienen a la memoria películas y programas de TV que me llevaron a hacer o confirmaron lo que quería hacer, y la mayoría poco tiene que ver con lo que hago. Podría nombrarte todas las películas de James Bond, las series de Batman (con Adam West), el Zorro (con Guy Williams), *Ladrón sin destino* (y la inolvidable frase: "No te pido que seas espía, sólo te pido que seas ladrón"). También *La fiesta inolvidable*, *Luces de la ciudad*, *Husbands*, *Apocalipsis Now*, *Ultimo tango en París*, *El fantasma de la libertad*, *Tierra en trance*, *París, Texas*, *El silencio*, *Fanny y Alexander*, *El halcón maltés*, *Casino Royale*, *Ocho y medio*, *Annie Hall*, *Pierrot el loco*, *Vivir su vida*, *El sacrificio*.

¿Cuáles de las que se estrenaron últimamente te gustaron mucho?

La mamá y la puta, de Jean Eustache, *Lucía y el sexo*, de Medem, y *Storytelling*, de Solondz.

¿Qué te pareció el film de Fito Páez?

Me gustó *Vidas privadas*. Creo que los medios fueron muy crueles con Fito. Es una película valiente.

¿Te interesa la política?

Me interesó mucho la política. En un momento creí que a través de las películas se podía cambiar algo. Ahora me siento totalmente decepcionado. En las últimas elecciones no voté. No creo en nadie.

¿Qué es lo que más te rebela de lo que pasa actualmente en el país?

Me rebela el país, me rebela la clase política, y también me rebelan los medios tratando de erigirse en la conciencia de la sociedad. ▣

MERCANO, EL MARCIANO

ARGENTINA

2002, 74'

DIRECCION Juan Antín y Ayar B

PRODUCCION Mario Santos

GUIÓN Juan Antín y Lautaro Núñez de Arco

COMPOSICION DIGITAL Fabián Fucci

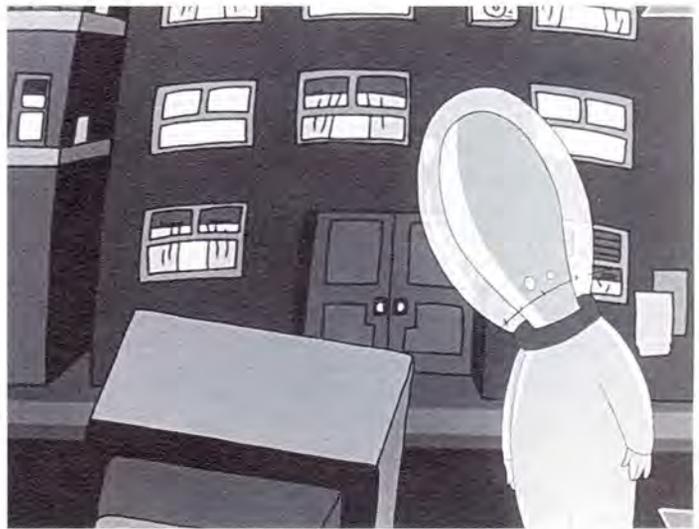
MUSICA Leandro Fresco, Roberta Ainstein,

Triglocites y Arnaldo Di Pace

DIRECCION ARTISTICA Ayar B

VOCES Graciela Borges, Roberto Carnaghi,

Fabio Alberti, Damián Dreizik



Marciano, vete a casa

por LEONARDO M. D'ESPOSITO

Mercano no es Marvin el marciano, la genial creación de Chuck Jones. Se parece más a otro personaje de Jones, creado para el corto de 1962 *Martian Through Georgia*, codirigido con su colaborador habitual Abe Lebitow. En ese pequeño cuento, un marciano aburrido de su civilización decide irse a correr aventuras a otro mundo. Cae en la Tierra, donde nadie le da bolilla o lo tratan como un monstruo. Sufre la intolerancia policial y social y decide volverse a su planeta, donde el amor lo espera. Es la esencia de la fábula del forastero en tierra extraña; en 1962, el final era profundamente pesimista: en los Estados Unidos de la Tierra, donde la segregación racial era moneda corriente, no había solución. A Mercano le pasa lo mismo. Tiene la desgracia de caer en un lugar que es el sumidero de los males del capitalismo, la Argentina contemporánea. Pero en lugar de optar por un lenguaje austero y concentrado, universal si se quiere, como el que usaba Jones, Juan Antín y Ayar B decidieron que su película hablara la lengua de nuestra cultura, hecha de resabios de otra dominante. El dibujo animado es un medio proteico que permite mostrar cualquier imagen, y donde el único límite es la imaginación de los creadores. Pero es claro que crear situaciones reideras a partir de la realidad en la Argentina de hoy no sólo no es difícil, sino incluso demasiado fácil. Ya es una tradición de décadas reírse de la propia desgracia, ese humor entre negro y canchero que, en malas manos, justifica el facilismo nacional. Los extremos

de ese procedimiento son los mejores momentos de *Todo por \$ 2* y los peores comentarios de *Después de hora*. Hablo de televisión, donde además han descubierto que la animación es una buena herramienta—dados su elasticidad y sus costos— para hacer chistes (*Televisión Registrada e Implacables*, por ejemplo). Mercano también viene de la televisión: era una serie que pasaba Much Music y que amenizaba la espera del subte en la Capital. Pero la televisión es inmediatez, algo que pierde su efecto inmediatamente después de ser visto. La primera virtud de la película es tener la inteligencia de no quedarse en la pantalla chica y agrandarla. Los chistes referenciales son menos de los que aparenta el trailer. El film trabaja esos elementos como parte del tejido de desgracias que sufre el pobre Mercano, y suma la relación con Julián—un personaje tan feo como entrañable— y un villano implacable: el dinero. Cuando lo que se pone en tela de juicio, humor mediante, es la relación entre los seres humanos y la tecnología, y de la tecnología con el dinero (es decir, de la gente con el dinero), *Mercano* toma vuelo. Ni los tres personajes lúmpenes que se definen como antisistema son ajenos a las tentaciones del mundo virtual. El mundo virtual es el último refugio de seres solitarios y melancólicos como Mercano y Julián. Su colonización comercial es la tragedia que permite a la película salir del chiste de café y volverse casi voltaireana (sostengo que *Cándido* es el mejor guión de un dibujo animado que leí, y que *Zadig* es una

de las mejores sátiras, de las que dan cartas de ciudadanía a la ciencia ficción). Hay muchas películas que parecen un dibujo animado (algunos Farrelly, por ejemplo), y muchos dibujos animados que no justifican la elección técnica (*El príncipe de Egipto*, para mencionar un despropósito). *Mercano*—con su mezcla de exageración y fantástico, con su humor a veces desaforado y negro, con el diseño inolvidable de su protagonista— no puede ser otra cosa sino un dibujo animado. Cuando la Argentina de la crisis, de la apariencia de la modernidad, se diluye en un segundo plano constante pero no exclusivo, Mercano se da la mano con el marcianito de Chuck Jones, con el implacable perseguidor sexual Pepé Le Pew y, especialmente, con el desesperado Coyote. Como ellos, Mercano tiene un motivo fuerte para hacer lo que hace: un satélite de la Tierra aplastó a su perro. Como ellos, no se resigna. Pero a diferencia de los personajes de Jones—después de todo, abstracciones casi metafísicas en un país donde el triunfo es la regla— Mercano desata toda su furia en las secuencias finales, como reflejo de esa impotencia contenida que, desde estos lugares, asfixia a los espectadores. Si el final (un gag muy gracioso) puede verse como una reacción un poco conservadora contra el “mundo moderno”, hay que pensar que es la solución amarga y desesperada. Cuarenta años después del marcianito que caía a Georgia, Mercano nos dice que nada ha cambiado y que las taras se han vuelto globales. ■

EN EL CIELO

Heaven

EE.UU. / INGLATERRA / ITALIA / FRANCIA / ALEMANIA

2002, 96'

DIRECCION Tom Tykwer
PRODUCCION Anthony Minghella
GUIÓN Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz
FOTOGRAFIA Frank Griebe
MUSICA Arvo Pärt
MONTAJE Mathilde Bonnefoy
DIRECCION ARTISTICA Dagmar Wessel
INTERPRETES Cate Blanchett, Giovanni Ribisi, Remo Girone, Stefania Rocca, Alessandro Sperduti, Mattia Sbragia, Stefano Santospago, Alberto Di Stasio.

Demasiado

por JAVIER PORTA FOUZ

El invierno fue de los necios, y la primavera será nuestra.

Celeste Carballo

I. Hay películas, como *El desprecio*, que son demasiado para cualquier época. Su prepotencia intelectual, plástica, musical... cinematográfica, siempre será un exceso. En estos días, la crítica que hace gala de la ponderación tipo balance contable de "rubros técnicos" y "rubros artísticos" –separación absurda que incluso llega al disparate de considerar a la música como aspecto técnico– se resiste a morir e incluso gana cada vez más adeptos. En estos días, una película borde, rara, apagada, sin manual de instrucciones, tal vez hasta árida y arisca como *En el cielo*, corre serios riesgos de ser quemada en la hoguera. Y la metáfora la autoriza, en parte, el parecido físico y espiritual (en su tozudez y en su decisión) entre Cate Blanchett pelada y la Juana de Robert Bresson. Pero *El proceso de Juana de Arco* no es el único ingrediente bressoniano en *En el cielo*. Las actuaciones y los decires, sobre todo los de Blanchett y Giovanni Ribisi, están en tono bajo bressoniano. Y hay ecos del despliegue de sucesos a partir de un billete falso de *El dinero*, que retumbaba en tragedia a partir de un pecado mínimo como la falsedad premeditada. En *Heaven* la tragedia se desencadena a partir de un pecado mayor, el de matar con premeditación y con un alto componente de autenticidad. Philippa (Cate, otra grande con ese nombre luego de

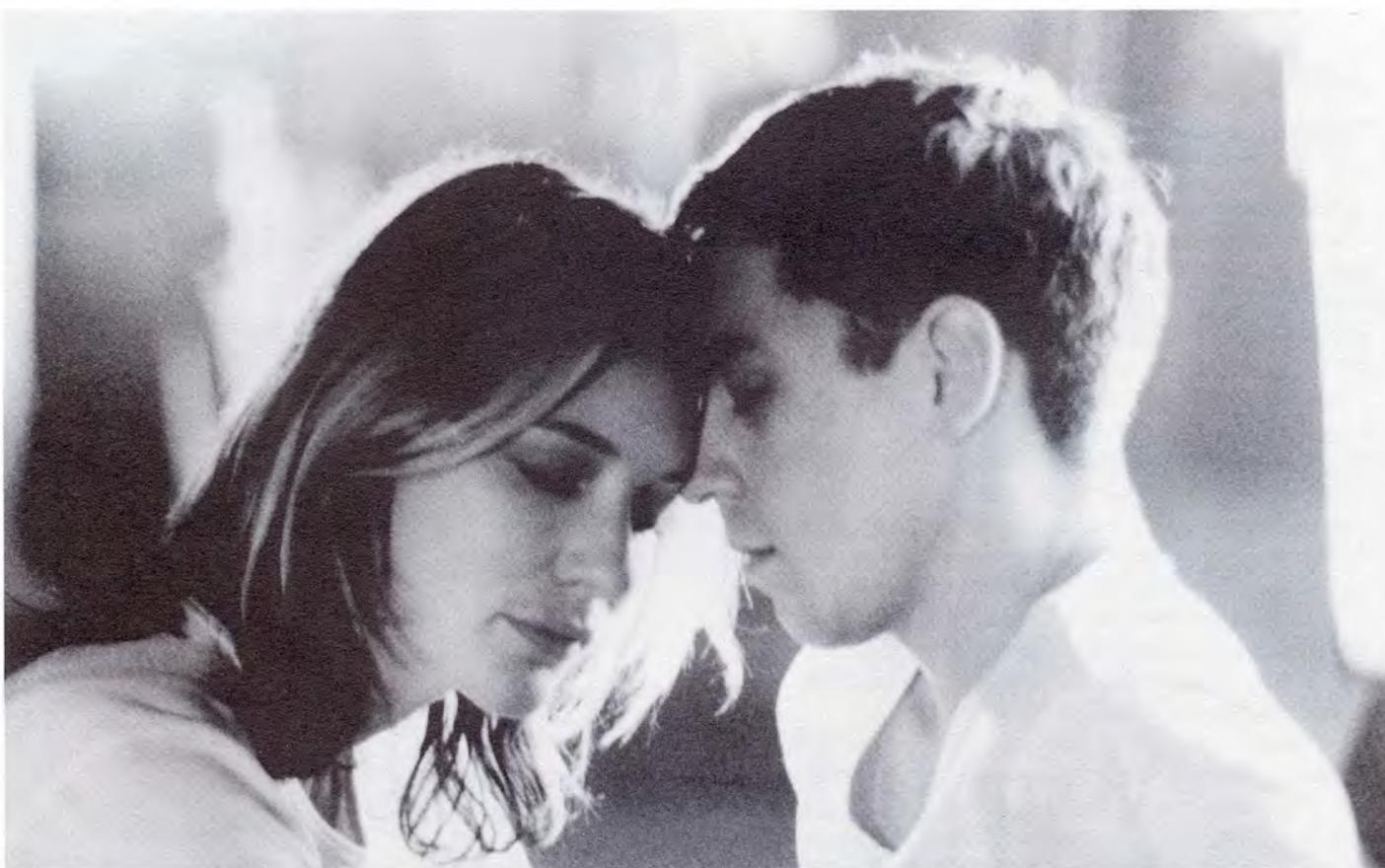
Hepburn y Winslet) nunca quiere ser otra cosa que lo que es: una asesina con motivos (suficientes para ella, matar a un traficante al que considera culpable de la muerte de su marido y de las desgracias de sus alumnos). Este punto de partida es lo que los críticos que entronizan el argumento consideran un disparate, porque se dedican a juzgar el cine según las seguridades aprendidas y sus marcos de referencia, que no suelen ir más allá de una crasa verosimilitud de lo esperable en las reacciones. A una película de aventuras se le puede perdonar el disparate argumental, pero no a un drama. Al drama se le exige convencionalidad en las situaciones, más excesos de interpretación actoral (¿es ahí cuando insertan esa horrible palabra, "carnadura"?), junto a resoluciones más bien banales (o, de lo contrario, astutas). Lo inexplicable molesta (y tal vez aun más al grueso del público, o al público grueso). No hay manual de instrucciones para el plano final de *En el cielo*. En la crítica que padecemos en la mayor parte del periodismo diario, sólo se acepta el misterio de las investigaciones policiales pero –new age mediante– no se sabe muy bien –y se rechaza la duda y el confesarse ignorante– qué es la gracia y qué es la culpa, en el sentido más trascendente de cada cosa.

El peso de Krzysztof Kieslowski desde el guión –el primero de una trilogía para seguir haciendo cine después de haberse retirado, para volver siempre incluso después de muerto– es abrumador. Y si de culpa ha-

blábamos, la influencia del productor y paciente inglés Anthony Minghella ha sido, muy probablemente, determinante. Recordemos que Minghella hizo *El talentoso señor Ripley* no sólo para mejorar (y mucho) la versión de René Clément llamada *A pleno sol* sino también para trabajar sobre el eje de la culpa de Ripley (ver *EA 96*). Y que admira devotamente a Kieslowski desde hace tiempo. Y si en *El talentoso señor Ripley* había exhibido el mal pasional detrás de la fantástica Italia de fines de los 50, en *Heaven* Tom Tykwer muestra una Italia muerta, rica pero malvada, generadora de soledades, con ciudades vacías y pequeños pueblos más auténticos. Otra vez la Europa fría y árida de Kieslowski, con sus fantasmas católicos, a los que se suman los de Minghella. Dos terribles moralistas que necesitan ser discutidos antes que ignorados.

La influencia determinante de guionista polaco y productor inglés, más la presencia de Miramax en la producción y muchas más nacionalidades en otros roles, hacen que la crítica tenga la tentación de apelar al concepto "ensalada" para descalificar la película (aunque hay ensaladas muy bien hechas). Eso, más una lectura superficial de las argumentaciones irritadas y poco precisas de Jonathan Rosenbaum contra Miramax en su libro *Las guerras del cine*, dan como balance –en la crítica de suma y resta– que *En el cielo* es una película poco menos que espantosa o, en todo caso, fallida.

Y encima, el director alemán, Tom Tykwer,



es el mismo que filmó una de esas películas importantísimas a las que en *El Amante* no les dimos la importancia merecida: *Corre, Lola, corre* (otro ejemplo sería *The Matrix*). El problema está en que, además, esa experiencia vertiginosa de pulsaciones cinematográficas en esquema de videojuego *arcade* con una Lola de tres vidas no se parece a *En el cielo*. Entonces, el sempiterno autorismo todoterreno intenta hacer cuajar las dos películas (o alguna otra de las de Tykwer escasamente conocidas en Argentina) y ve que no encastran. Entonces, como el director es europeo y por lo tanto debe ser un *auteur*, se llega a la por lo menos apresurada conclusión de que su nueva película no es "personal" o alguna cosa por el estilo, y se le echa la culpa a la coproducción, etc. No se le permite a un director ser lábil, dúctil, y siempre bueno. (A ver, ¿cuál de estas dos obras maestras —que se parecen muy poco o nada entre sí— de Todd Haynes es menos "personal": *Safe* o *Velvet Goldmine*?)



II. *En el cielo* ilumina con imágenes limpiadas e hipnotiza con derivas en las miradas que retardan lo que viene. Lo que viene nunca se sabe bien qué es, en un ejemplo de libertad no deseada por parte de los personajes (tema de Kieslowski, específicamente en *Bleu*). Y ese no deseo (o ese deseo que late apenas, como obligado por un mundo que glorifica el ser libre y no sabe bien qué es esa gloria que pide) actúa como fondo de cocción de la irrupción del enamoramiento fulgurante hacia Philippa (Blanchett) por parte de Filippo (Ribisi). El quiere estar enamorado y atado: ¿le queda otra opción frente a la peligrosa e inentendible —o justificable e incorrectísima— obcecación de Philippa? ¿O frente a su culpa irremediadamente responsable? Philippa es más intensa de lo que se le permite dadas sus intenciones, y el enamoramiento de Filippo es más fuerte que lo conveniente según las reglas de la recepción serial de las películas. Es que la libertad que se cacarea

para el ser humano y que se pregona para los directores impolutos no se les permite a las películas que tienen cierto estándar (alto) de producción.

Artefacto extrañísimo, inclasificable y tal vez invendible a casi ningún público, *En el cielo* no entra en las categorías vigentes en la crítica en serie. Se la desprecia y se la ridiculiza, y no se la interroga. Su superficie, plagada de incógnitas, es texturada desde el cielo, en un comienzo de simulador aéreo, y hacia el cielo, en el final cegador, que da un cierre en grandísimo plano general de una belleza tal que deja solamente dos opciones al espectador: continuar en la negación de los misterios intensos que puede plantear el cine, o aceptar que el amor apasionado puede manifestarse en riesgos de todo tipo, incluso la incompreensión; riesgos que se corren al hacer lo que uno cree justo. Philippa al vengarse, Kieslowski al plantear historias que se detienen a explorar malestares y amores increíbles (y están los que dicen no creíbles), Minghella al producir por creencia y coherencia, Tykwer al dirigir pensando en la película y no en su entronización como especialista en alguna cosa, y Filippo al enamorarse y hacerse cargo. El amor (también el amor por la escritura sobre cine) exige pasión y responsabilidad, pero este último es un valor escaso porque puede implicar cargar con muchas clases de dolor, aunque las recompensas suelen valer la pena. Bien lo sabe Filippo. ■

THE BANK

AUSTRALIA

2001, 106'

DIRECCION Robert Connolly
 PRODUCCION John Maynard
 GUION Robert Connolly
 FOTOGRAFIA Tristan Milani
 MUSICA Alan John
 MONTAJE Nick Meyers
 DIRECCION ARTISTICA Luigi Pittorino
 INTERPRETES David Wenham, Anthony LaPaglia,
 Sibylla Budd, Steve Rodgers,
 Kazuhiro Muroyama.



Voluntad y números

por LEONARDO M. D'ESPOSITO

Si esta película no tiene éxito en la Argentina de corrales, corralitos y corralones, es porque el mal económico que sufre el país impide a muchos gastar unos pesos en una entrada. Sería injusto, porque es justo la película para ver, aunque no necesariamente por su importancia periodística (siempre coyuntural, siempre efímera, siempre ajena al arte) sino porque la inmediatez del tema superficial permite a cualquier espectador bucear en aguas más profundas.

Las películas y los libros sobre matemáticas y matemáticos ejercen, en quienes no se aburren con la abstracción absoluta de los números, una atracción innegable. Todos se basan en el mito de que la realidad es cuantificable, previsible. Que existe una ley secreta que permite comprender y manipular la realidad a gusto y placer de quien conoce la ciencia. El universo es determinista, como si Einstein no hubiera matado a Newton. Ni siquiera la conducta humana escapa a los dominios de los números. En la aceptación de este mito, no más real que la quimera o el hipogrifo pero sí superior en inmortalidad, reside la fascinación de *The Bank*.

La trama incluye varios hilos: una venganza personal, un apabullante descubrimiento matemático, una impostura, una familia destrozada por la voracidad de un banco. Variables de la misma función: la que el dinero cumple en la sociedad actual. Es el dinero el leitmotiv, el factor constante de la

película. La relación que cada uno de los personajes tiene con él, el uso que le da, la necesidad que tenga de él o no es la que determinará, fatalmente, el destino de cada uno. En ese muestrario, como un gráfico que se despliega progresivamente comprensible ante nuestros ojos, la película supera el estado de obra de suspenso para transformarse en otra cosa.

No por ello deja de ser un film fantástico. En lugar del Grial, del Anillo Mágico o del casco de los Nibelungos, el objeto numinoso es un programa que permite predecir las fluctuaciones del mercado de capitales, de modo que el inversor pueda saber qué comprar o qué vender y cuándo con total seguridad. Es una creación insostenible desde la lógica: si todos accedieran a este invento, el mercado dejaría de comportarse como el programa lo dice; entonces nadie lo usaría; entonces volvería a ser efectivo; en el balance final, el mercado generaría el mismo movimiento que tendría si nadie pudiese predecirlo. Pero su aparición es creíble, porque se puede creer que hay una gran cantidad de científicos que se dedican a investigar cómo un hombre puede acumular más riqueza.

Ante este objeto fantástico, esta varita mágica, ese Excalibur virtual, el verdadero monstruo: la avaricia de una firma bancaria, personificada en el extraordinario villano de Anthony LaPaglia. Si algo hay desgracia-

damente creíble, es que existe gente que cree que la lucha de clases tuvo lugar y ya terminó. Peor aun: que se cree vencedora. Su existencia es perturbadora porque conocemos casos como el del hombre que pierde a su hijo por una hipoteca.

Este equilibrio entre la realidad y lo fantástico es lo que hace del film algo verosímil. Sin embargo, hay un punto en el que el puro cuento y la lógica del relato establecen diferencias con el mundo real. Lo que sigue cuenta un poco el final de la película, aclaro. El banco, por una vez, pierde. Y sus directivos van presos. Hay más sorpresas, pero eso es lo de menos. Lo que llama la atención en un thriller de este tipo es que las cosas siempre pasan porque el Estado no se da cuenta de las villanías de funcionarios o particulares, porque la ley funciona, un tipo de ficción imposible en Argentina, por ejemplo.

Lo mejor de *The Bank* es que, utilizando un tratamiento genérico tradicional, transforma lo que es coyuntural en algo universal. Pase lo que pase con el omnímodo poder de bancos y corporaciones en el futuro, la carnadura del villano del film seguirá teniendo fuerza propia. Versión contemporánea del mal, la película finalmente reivindicada el poder de la inteligencia contra la fuerza, y el de la ética y la moral contra la falta de escrúpulos. Un banquero no debe retratarse como un chanta simpático. Si una lección deja la película, es esa. ▣

HISTORIAS MINIMAS

ARGENTINA

2001, 94'

DIRECCION Carlos Sorín

PRODUCCION Martín Bardi

GUION Carlos Sorín y Pablo Solarz

FOTOGRAFIA Hugo Colace

MUSICA Nicolás Sorín

MONTAJE Mohamed Rajid

DIRECCION ARTISTICA Margarita Jusid

INTERPRETES Javier Lombardo, Enrique Otranto, Antonio Benedictis, Javiera Bravo, Antonio Maldonado.



La estepa

por EDUARDO ROJAS

Un desierto helado y seco. Un lugar de paso, pasa el viento como un castigo perpetuo, pasan los enormes camiones por la ruta dejando la estela de un bocinazo que suena a lamento. En un paisaje como este habrá comenzado la vida. Para pervivir en esta tierra los hombres deben arraigarse con raíces profundas, como los árboles; o circular como el polen, buscando los brotes dispersos en un sitio u otro. La Patagonia argentina es el escenario de dos alternativas: quedarse o irse, dilema perpetuo de sus habitantes, ciudadanos a la vez de otro territorio mayor, el país, que en esta etapa de su historia amplifica hasta el paroxismo esa disyuntiva. ¿Afirmarse contra toda razón en una tierra devastada o irse con el viento, fuga atropellada e incierta en busca de la fertilidad?

Los personajes de *Historias mínimas* viven implícitamente este dilema: clavado como una estaca en la puerta de su casa, don Justo ve pasar por la ruta lo que le queda de vida. María vive una pobreza sin esperanzas en la oscuridad de un rancho prestado. Roberto es un viajante que vive de crear castillos en el aire, de los que él mismo es el único comprador. A todos, en algún momento, los une y los despierta una ilusión. A don Justo el reencuentro con su perro perdido, en realidad una forma de saldar cuentas con su pasado. A María el fugaz contacto con otro mundo, perfiles de ciudades de cartón iluminados por el brillo deprimente de la televisión local. A Roberto la posibilidad de un amor que lo rescate de sus frus-

traciones, apenas escondidas detrás de su apariencia de *self-made man* de cachivaches. Juego permanente de mentiras verdaderas, vaivén entre la ilusión y el fracaso, road movie de viajes con destino fijo, *Historias mínimas* es un trenzado sabio de muchos hilos a la vez: los tres personajes centrales rodeados por una red de seres vivos y pequeños objetos kitsch que se replican y transmutan para unir los destinos de sus dueños: un perro atorrante y poco amigable será el buscado Malacara de don Justo; desde la gaveta del auto otro perro artificial asiente mecánicamente con su cabeza a los sucesivos cambios de estrategias amorosas de Roberto; una torta de cumpleaños con forma de pelota de fútbol que se transforma en una tortuga, se homologa a otra falsa tortuga para resguardar los sueños de amor y belleza de María y Roberto. En este confín del mundo, como en el mitológico anterior a Copérnico, las tortugas —así sean de azúcar o plástico— son el pilar que sostiene la ilusión de la vida. La televisión y sus sueños de mala muerte son el precario cable que conecta a los habitantes de la estepa con el resto de un mundo que tal vez sea tan virtual como esos sueños. Este territorio es tan enorme e inhóspito que cada uno de sus habitantes puede conformarse con creer que no hay más que esa llanura ventosa, que todo lo demás es la ilusión berreta que vende la televisión: infalibles métodos adelgazantes, sueños de palmeras enanas que algún día florecerán en el frío y virarán al Trópico en un páramo. Toda magia es po-

sible en este *finisterrae* siempre que adopte la escala mínima de los hombres. Contracara de *The Truman Show*, el paraíso artificial está aquí del otro lado de una incierta frontera que nadie en verdad desea atravesar. (El inolvidable don Fermín y sus chamigos son la única evidencia humana de que ese otro mundo existe.) Los hombres van y vienen, se sientan y se cruzan con destinos digitados por algún azar cotidiano.

Al mismo tiempo esa estepa es la patria de historias soterradas, de ilusiones de grandeza que se perdieron en el delirio y el ridículo. Un bandido rural herido y preso, un derrotado, podría ser lo que queda de toda una saga de aventureros y luchadores sociales, de Butch Cassidy a las trágicas huelgas obreras. La biblia del marketing de Roberto, su personaje todo, es un eco desleído y querible de aquel Rey de la Patagonia, grandioso y absurdo, o de aquel evangelista bucal de New Jersey; tragicómicos perseguidores de una ilusión desmedida, metáforas impensadas de un país que creía ser grande mientras leudaba de vacío. Una torta hueca, una pelota que explotó, una caparazón de tortuga incapaz de sostener el peso de su mundo. Ahora después del estallido, lejos de la esperanza Sorín porfía en quedarse en el que ha elegido como su espacio cinematográfico: la estepa, contando la historia de hombres y mujeres de nuestra estatura, que también se quedan, con los sueños suturados, metáforas otra vez de esta tierra baldía en viaje permanente entre la muerte y el renacimiento. ▀

PELUCA Y MARISITA

ARGENTINA

2001, 85'

DIRECCION Raúl Perrone

PRODUCCION Las Ganas Que Te Deseo

GUIÓN Raúl Perrone

FOTOGRAFIA Rolando Rauwolf

MUSICA Alejandro Seoane

MONTAJE Luis Barros

INTERPRETES Iván Noble, Gabriela Canaves,
Matías Scarcacchi, María Lorenzutti,
Gerardo Baamonde.

Sin salida

por JAVIER PORTA FOUZ

En *Peluca y Marisita*, sexto y hasta la fecha penúltimo largo de Perrone, los personajes siguen dando vueltas en Ituzaingó. Se hace muy evidente que la "trilogía" (*Labios de churrasco*, *Graciadió*, *5 pal' peso*) pasó hace tiempo. El fantasma de la tragedia atravesaba las imágenes poco definidas de *Labios de churrasco* y los nítidos y tonificantes colores de la perfecta *Graciadió*, pero recién se manifestaba en los planos finales —que citaban a *El dependiente*— de la mucho más reseca *5 pal' peso*. Seguir en Ituzaingó, y con "los pibes", indicaba un camino de dolor. Perrone se quedó en Ituzaingó pero sin ellos, y aumentó la artificialidad. *La felicidad (un día de campo)* y *Zapada (una comedia beat)* ostentaban el mapa Perrone, pero decían menos sobre su territorio. Dos comedias más *cool* que su cine anterior, más cinéfilas, más surrealistas, con más paréntesis. Volver a la tierra de "los pibes" en el año 2001 era un desafío. Ya muchos a esa altura miraban a Perrone de reojo, reprochándole que siguiera haciendo lo mismo (aunque en realidad había cambiado). Había —y hay— mucho de reflujo de moda. Y el cine argentino se había convertido, desde *Labios de churrasco* a esa parte, en otra cosa. Entonces, Perrone ya no era el único ni uno de los pocos que filmaban calles y pibes. Sin embargo, su lugar huraño y aislado seguía siendo el mismo. Y con Iván Noble (el cantante de Los Caballeros de la Quema) como actor protagónico, presentó en el tercer BAFICI *Peluca y Marisita*, cuyas coordenadas ya esta-

ban cifradas en el cierre de *5 pal' peso*: no hay salida de este Gran Buenos Aires. El inicio, con Peluca y su amigo haciendo una changa (un aguante en un departamento con un paquete de droga), promete una seguidilla de situaciones más o menos cómicas, pero de a poco, y mientras se presenta la vida de Peluca (sin trabajo, de novio con Marisita, quien vive con su madre, que ya no los soporta más), Perrone va dejando en claro que ya tomó la decisión de hundirse en lo profundo de su territorio. Marisita queda embarazada y a Perrone sólo le basta, en la superficie, este dato como desencadenante. Con el correr de los minutos (siempre menos de 90), vemos que Peluca va adquiriendo una actitud que intenta disfrazar de madurez frente a su nueva condición de padre, pero que en realidad no es más que una mueca de amargura y tristeza. Es una tristeza que Perrone, como nunca, hace surgir del lugar. En menos de una década transcurrida desde *Labios de churrasco* (1994), ese Ituzaingó que había sido un lugar suburbano como tantos otros, es decir, tranquilo y desesperante al mismo tiempo, se había convertido, como la mayoría de los lugares del Gran Buenos Aires, en un generador de pobreza y de vidas pobres. Y la geografía se va metiendo en la piel de Peluca. Y no hay más encanto, de ninguna clase. Esa falta de encanto para mostrar un mundo conocido —y que es reconocido por la mirada del director al mostrarlo— emparenta a *Peluca y Marisita* con

La Ciénaga, la obra maestra de Lucrecia Martel. El hogar en Salta es para Martel lo que Ituzaingó para Perrone, lugares que no equivalen a San Justo para Trapero en *Mundo grúa* ni al Obelisco para Caetano-Stagnaro en *Pizza, birra, faso*. Los paisajes de *Mundo grúa* y *Pizza, birra, faso* son importantes como fondos exactos y en interacción precisa con los personajes. Pero la casa familiar constituye *La Ciénaga*, e Ituzaingó concibe *Peluca y Marisita*. Los lugares por delante de los personajes, los personajes como emanaciones de los lugares. Por eso la pesadez, lo espeso del aire, lo ingobernable de los movimientos, la cámara fija encima del auto. Haga lo que haga Peluca, Ituzaingó le clausuró los caminos. Peluca vuelve, luego de vender su auto —que siempre parece ser la vía de escape del GBA— y de tatuarse, y Marisita ha decidido terminar (con todo). Esta es la secuencia más triste del cine de Perrone, cuya cámara se inquieta frente a la desolación de Peluca (un Noble que se agiganta como actor) y genera esos planos "desprolijos" —por los objetos que retratan y no por los encuadres— y desgarradores. Peluca vuelve a subirse a su auto, y decide irse. El problema es que ya no hay salida. Emparentado con la invisible muralla buñueliana de *El ángel exterminador* y con la fuerza maligna de *El pueblo de los malditos*, el aire del Gran Buenos Aires hace que Peluca amanezca no muy lejos del punto de partida. ■

MATANZA

ARGENTINA, 1998-2001, DOCUMENTAL DIRIGIDO POR Grupo Documental 1º de Mayo.



Matanza es un film político. Su tema es el doble proceso de la organización del pueblo como sujeto y el reconocimiento de su enemigo. Pero, en la coyuntura actual, el film no puede definirse como político en los mismos términos de la época del cine político revolucionario (1966-1976). Aquel cine tenía como destinatario no al público en general –como *Matanza*–, sino a las organizaciones que por entonces podían llevar adelante la lucha revolucionaria. Hoy, en cambio, el único lugar donde *Matanza* probablemente no tenga cabida es en la TV. Ahora bien, ¿por qué los circuitos de exhibición son tan determinantes del carácter político de un film? Tal vez porque la fase actual del capitalismo responde más que nunca a aquella fórmula con que Timerman había definido en su momento al diario *La Opinión*: “En economía es de derecha, en política, de centro, y en cultura, de izquierda”. Si *Matanza* puede circular como otros objetos culturales –en festivales o en cines de arte–, aunque narre al modo de una gesta la génesis de la Corriente Clasista y Combativa, es porque el establishment ha comprobado que lo que circula como cultura no tiene efectos de transformación social. De ahí que la única esfera que pueda estarle vedada sea la TV, donde la resistencia y la lucha piqueteras aparecen no tanto demonizadas (salvo en Canal 9 y Radio 10, que desconían todavía de la frase de Timerman), sino neutralizadas por su tratamiento sentimental (sobre todo en Canal 13). Esa apelación mediática a los sentimientos, que no busca otra empatía que la del miedo a estar en el lugar del que reclama, es la que hoy convierte a los films políticos en films de contrainformación. En este sentido, el objetivo del Grupo Documental 1º de Mayo de convertirse en portavoz de un fenómeno auténtico se cumple con creces. **Silvia Schwarzböck**

AUSTIN POWERS EN GOLDMEMBER

Austin Powers in Goldmember
ESTADOS UNIDOS, 2002, DIRIGIDA POR Jay Roach, CON Mike Myers, Beyoncé Knowles, Michael Caine, Seth Green.



La serie de películas de Austin Powers ha pretendido ser, desde el comienzo, un ensayo sobre las diferencias sociales y culturales en las últimas cuatro décadas. Con un discurso social poco sofisticado pero con un análisis cultural que fluye naturalmente a través de la trama, la serie no es sólo arte y ensayo, también es fiesta y homenaje. La cultura popular como sinónimo de los mejores recuerdos emotivos de los espectadores. Por eso *Goldmember* arranca tan arriba. Ya no puede interpretarse como una veneración nostálgica y gratuita de las décadas pasadas. El discurso de la película comienza con un homenaje, parodia, intertexto de muchos niveles y finalmente apología absoluta de la diversión, la alegría y la gente que se dedica a producir esa diversión. No puede sostenerse durante mucho tiempo una película que empieza así. Y no se sostiene. Aunque es la más ambiciosa de las tres, *Austin Powers en Goldmember* repite sus propios chistes sin lograr el mismo efecto, recorre caminos ya transitados y sólo funciona cuando esos caminos ofrecen algún detalle adicional. El problema final de la película no tiene que ver tanto con la efectividad promedio de sus gags, sino más bien con la imposibilidad de coordinar todas las capas que la historia propone. Si lo que se busca es una narración clásica de una historia de espías (parodiada, pero clásica al fin), entonces la película se empantana en más de una ocasión. En cambio, si el film propone formas modernas no narrativas, entonces pone demasiado esmero en contar escenas de manera clásica. Como ejemplos de ambas formas de hacer comedia hoy, pueden mencionarse *El insostenible* y *Zoolander*, ambas dirigidas por Ben Stiller. La primera es una comedia negra de narración clásica y la segunda es una amalgama de formas narrativas no clásicas. Aunque *Goldmember* no alcanza el nivel de los films de Stiller, vale la pena lo que intenta, porque de esa combinación de referencias, estilos y contenidos puede salir una de las formas más interesantes del cine del futuro. **Santiago García**

EL DULCE RUMOR DE LA VIDA

Il dolce rumore de la vita
ITALIA, 1999, DIRIGIDA POR Giuseppe Bertolucci, CON Francesca Neri y Rade Seberdzija.



La película de Giuseppe Bertolucci tiene elementos del melodrama. De hecho, pretende serlo, al mismo tiempo que mostrar al espectador que se trata de una representación y homenajear al género. ¿Cómo sabemos que hay melodrama? Porque hay actriz desechada por novio-director finalmente homosexual que adopta criatura abandonada para que años después aparezca la verdadera madre. Y porque todos están serios; si se rieran sería una parodia. ¿Por qué homenaje? Porque por ahí anda Alida Valli y porque Francesca Neri trabajó en *Carne trémula*. ¿Cómo sabemos que el melodrama es una representación? Porque transcurre en el mundo del teatro. ¿Cómo sabemos que hay una búsqueda estética? Porque la cámara se ubica en ángulos caprichosos. ¿Por qué son caprichosos? Porque nada en el film los justifica: ni la mirada del director, ni la mirada de la actriz, ni la mirada del amante, ni la mirada del director de fotografía, ni la mirada de la platea. Las ideas acerca de la representación y la relación entre realidad y ficción son de una trivialidad apabullante, tanto que uno piensa que sólo pueden ser celebradas por quien nunca en su vida se acercó a un film de Douglas Sirk. Bueno, no es obligatorio tampoco. La historia tiene tantos puntos en común con *Todo sobre mi madre* que hasta resulta sospechoso. La idea de belleza que el hermano Pepe plasma en la película es similar a la de un director de publicidad. Una película oportunista y vacía que parece un ejercicio para aprobar la entrada a algún festival de cine. **Leonardo M. D'Espósito**

IDENTIDAD DESCONOCIDA

The Bourne Identity

ESTADOS UNIDOS, 2002, DIRIGIDA POR Doug Liman, CON Matt Damon, Franka Potente, Chris Cooper, Clive Owen.



Película de piñas y de espías algo pasada de moda, con moralina final y desaprovechamiento de Franka Potente, *Identidad desconocida* sólo resulta disfrutable por sus tiros, mamporros y patadas por doquier. El verosímil tirado por los aires (nada de a propósito, más bien un resbalón) y dos secuencias antológicas. Una: sin motivos aparentes, un espía se inmoló arrojándose a través de un ventanal. Hilarante. Otra: el protagonista debe escapar de un edificio cercado por malhechores y se lanza por el hueco de una escalera caracol utilizando un cadáver como colchón. Pura comedia abstracta. El resto de la película no deja pasar un solo lugar común, y tras su visión uno recuerda con cariño *M: I 2*. El resultado no supera el tedio de las dos horas perdidas, el trailer debe de haber sido más entretenido. Te conozco, mas-carita. Esta ya la vi. **Federico Karstulovich**

CONSTRUYENDO LA VIDA

Life as a House

ESTADOS UNIDOS, 2001, DIRIGIDA POR Irwin Winkler, CON Kevin Kline, Kristin Scott Thomas, Hayden Christensen, Mary Steenburgen.

Un arquitecto que vive en un ranchito de mala muerte y que dedicó su vida a hacer maquetas para obras de otros arquitectos descubre, en un mismo día, que se quedó sin trabajo y que le quedan pocos meses de vida. Lo que decide entonces es: construir la casa de sus sueños, recuperar a su familia y enderezar su rumbo (hablamos aquí de ex esposa insatisfecha e hijo adolescente insurrecto) y hacer el bien sin mirar a quién. Como la casa del protagonista debe ser construida a orillas del mar, lo que queda entonces es: una película, grave y anodina a la vez, más simbólica que el *I Ching* y llena de personajes encontrándose consigo mismos de cara al sol del atardecer. **Marcelo Panozzo**

LA ENTREGA

ARGENTINA, 2001, DIRIGIDA POR Inés de Oliveira Cézar, CON María Socas, Andrea Prodan, Luis Machín, Eduardo Calvo.

Cruza de drama romántico con thriller científico, *La entrega* cuenta en paralelo la historia de dos parejas, la de Margarita y Lucho (María Socas y el muy buen Andrea Prodan) y la de Uriel y Benjamín (Diego Reinhold y Eduardo Calvo), cuentos urbanos que sólo habrán de tocarse hacia el final, gracias a una tragedia que se anunciará sobradamente como ineludible. Ejecutada con un ímpetu notable, la película no funciona nunca, ni química ni físicamente, y hay algo de esa tensión, de esa incapacidad para darle vida, que llega a provocar un mórbido pesar. **MP**

LAS ULTIMAS ORDENES

The Last Orders

INGLATERRA, 2001, DIRIGIDA POR Fred Schepisi, CON Michael Caine, Bob Hoskins, Tom Courtenay, Helen Mirren, David Hemmings.

Una candidata casi segura al último lugar en una maratón la remonta humildemente por corazón y coraje, y consigue una sorprendente ubicación. Con todos los aditamentos de un telefilm, este drama intimista logra transmitir, gracias a un buen pulso en la narración, una visión melancólica sobre la vejez, que sin declamar nada, a puro flashback, atrapa con recursos legítimos, sin mayores pretensiones. Un viaje para esparcir las cenizas de un amigo muerto reúne a un grupo de hombres mayores y el hijo adoptivo del fallecido para realizar la ceremonia. Nada más. Con algún tramo de más, una película agradable y poco ambiciosa. No es tarea fácil conmovir sin pegar una patada en el estómago. Con eso basta para respetarla. **FK**

SIMPLEMENTE HUMANO

Truly Human

DINAMARCA, 2001, DIRIGIDA POR Ake Sandgren, CON Nikolaj Lie Kaas, Susan Olsen.

Podría ser la versión moderna de una fábula de Andersen contada en la clave parkinsoniana del *Dogma*. Allí están los elementos clásicos de la fábula escandinava: duendes, niña maltratada por sus mayores; en vida crea un amigo imaginario que acompañe su soledad. Luego de muerta por la desaprensión paterna, el duende emparedado se materializa y debe vivir en un mundo hostil. Reverso de la angelología wendersiana, una vez humanizado este ser no tiene deseos ni

voluntad, por eso resulta antipático y no despierta la compasión que su presunta inocencia persigue. Es un ángel amoral y bobalicón que con su torpeza termina reformando a los adultos y, previsiblemente, devolviendo a la vida a su creadora para que todos sean felices como en una fábula. **Eduardo Rojas**

DIVINOS SECRETOS

Divine Secrets of the Ya-Ya Sisterhood

ESTADOS UNIDOS, 2002, DIRIGIDA POR Callie Khouri, CON Sandra Bullock, Ellen Burstyn, Maggie Smith, Ashley Judd, Fionnula Flanagan, James Garner.



Dado que la historia del cine tiene una mayoría masculina detrás de cámara y, sobre todo, entre historiadores y críticos, no es de extrañar que cuando aparecen relatos que aún no han sido contados, estos deban enfrentarse contra los prejuicios de esa mayoría que escribe críticas. Estas películas, tan odiadas y despreciadas a priori por los críticos, se proponen narrar esas historias calladas, y para ello, *Divinos secretos* —como muchos otros films de temas semejantes— establece una comunicación entre el pasado y el presente. Cuando la película logra conectar esas generaciones de mujeres silenciadas, emociona y mucho. Pero si bien la historia aporta novedades, la puesta en escena de Callie Khouri carece de estilo. Su forma de filmar no tiene la fuerza ni la tristeza que transmite el guión, el cual, en manos de Penny Marshall, por ejemplo, podría haber producido un resultado mucho más interesante. Otro elemento destacable del film es la presencia de Ashley Judd, una de las mejores intérpretes de la actualidad: puede ser una heroína del cine de acción, hacer comedia o desempeñar roles dramáticos. Cuando la cámara de Khouri la sigue a ella, la película se ilumina, y en un primer plano de la actriz se concentra todo el significado del film. Pese a la falta de brillo en la puesta en escena, resulta al menos saludable que la directora haya preferido la sutileza para resolver las pequeñas historias laterales. Un verdadero hallazgo

que transmite un pesimismo y una amargura que los últimos minutos del film tratan de desmentir. No lo consiguen, y por eso *Divinos secretos* termina siendo una película coherente con el tema que trata. **Santiago García**

CINCO SENTIDOS

The Five Senses

CANADA, 1999, DIRIGIDA POR Jeremy Podeswa, CON Mary-Louise Parker, Pascale Bussi eres, Richard Clarkin.

Del golpe bajo entendido como una de las bellas artes. *Cinco sentidos* es, como diría algún militante trotskista, una película confundida. Confunde sensibilidad con incluir a un homosexual, un travesti, y a otro que se est  quedando sordo. Confunde poesía con poner a un salame buscando el "olor del amor" en frasquitos de perfume. Confunde la profundidad con un estilo monótono y aburrido que da ganas de echarse una siesta (ver la escena en que se resuelve el enigma central de la película. Tiene la emoción de un 0 a 0 entre Ferro y Estudiantes). Para peor, Podeswa incluye música clásica, sólo para subrayar que se están tratando "cosas serias" y que todos nos creamos por un rato gente culta. Si esto no es el cine,  el cine dónde está? Eso,  d nde est ? **Manuel Trac n**

LAS AVENTURAS DE DIOS

ARGENTINA, 2000, DIRIGIDA POR Eliseo Subiela, CON Pasta Dioguardi, Flor Sabatella, Daniel Freire.



Videoinstalaci n de imágenes surrealistas y/o subielistas en temporada de liquidación, rejunte de citas y textos de otras cintas del director, nuevamente presentadas como pósters para enamorados, reunión de algunas de las peores escenas del cine argentino de los últimos años y acumulación obscena de metáforas, alegorías y simbolismos excesivamente explicados, *Las aventuras de Dios* es el resumen definitivo de los objetivos est ticos y temáticos de un cineasta (auto)encumbrado como autor, all  y lejos y hace tiempo. **Gustavo J. Castagna**

MENSAJERO DE LA OSCURIDAD

The Mothman Prophecies

ESTADOS UNIDOS, 2001, DIRIGIDA POR Mark Pellington, CON Richard Gere, Laura Linney, David Eigenberg.

Como la presencia de alguaciles predice la lluvia, la visión de hombres-polillas anuncia desastres. Al menos eso piensan los estudiosos de casos sobrenaturales, que tienen la suerte de contar con Hollywood como publicista. A diferencia de su hermana *El misterio de la libélula*, este otro thriller-bodrio se basa en un hecho real sorprendente, que no tiene explicación científica pero sí una película de dos horas con lugares comunes del más allá. Un par de sustos miserables y un clímax-c t strofe que llega tard simo no alcanzan para impresionar a casi nadie. Con tanta mujer sacrificada por el bien de la humanidad en los thrillers sobrenaturales,  no habrá algo de misoginia? No s , pregunto. **Diego Trerotola**

GRUPO DE FAMILIA

Tanguy

FRANCIA, 2001, DIRIGIDA POR Etienne Chatiliez, CON Sabine Az ma, André Dussollier, Eric Berger, H l ne Duc.

En oposición a la comedia más estándar, gran parte de esta película sostiene con originalidad la idea de que la convivencia pacífica, la sabiduría conciliadora y el confort de clase media son un verdadero infierno. Así, la inversión es el principal recurso para contar los males de una familia disfuncional, donde un hijo único de 28 años no tiene conflictos generacionales con sus padres, pero esa armonía, en lugar de ser beneficiosa, es angustiante. Al principio, el planteo se apoya en gags efectivos, un uso ambiguo del humor negro y las actuaciones exaltadas de Dussollier/Az ma. Sin embargo, las secuencias finales muestran la falta de recursos para resolver, mantener o desviar efectivamente la idea central. Lo más problemático es que todo indica que se viene un peligro de remake estadounidense. **DT**

MARECHAL O LA BATALLA DE LOS ANGELES

ARGENTINA, 2001, DIRIGIDA POR Gustavo Fontán, CON Alicia Berdaxagar, Jean-Pierre Reguerraz, Horacio González.

Esta película evita la estructura convencional del documental de TV, buscando una mirada "cinematográfica" sobre el universo de Marechal mediante los cruces con la ficción y la evocación poética. El resultado es deprimente, pues los recursos expresivos son forzados y el universo del escritor se mantiene esquivo o se adivina tedioso y solemne. La causa principal de esto último es tal vez la presencia so-

por fera de Horacio González, cuyos parlamentos parecen haberse registrado sin que él haya dormido la noche anterior. Parece un profesor de literatura que tiene que dar una clase sobre un escritor que conoce bien pero que no le gusta del todo, por lo que no puede disimular su aburrimiento y sólo recurre a reflexiones de segunda mano. No creo que falten admiradores (o detractores) de Marechal capaces de poner más pasión y de ser más justos con este personaje más complejo y apasionante de lo que la película sugiere. Rescato sólo dos momentos: el testimonio ligero y despreocupado de una sobrina del escritor (la única persona cómoda frente a la cámara) y el final con un curioso material de archivo que muestra a un insospechado Marechal cotidiano. **Juan Villegas**

FUIMOS SOLDADOS

We Were Soldiers

ESTADOS UNIDOS, 2001, DIRIGIDA POR Randall Wallace, CON Mel Gibson, Madeleine Stowe, Chris Klein.



La oleada de films bélicos no es novedad. Ya est  volviéndose una costumbre enfermiza, sobre todo cuando aparentan tolerancia pero internamente son reaccionarios y conservadores de la primera hora. Frases como "me enorgullezco de morir por mi país" grafican por completo el panorama. Cuando *Fuimos soldados* no baja línea groseramente, se presenta como la t pica película de guerra donde los h eroes quedan atrapados en campo enemigo y van cayendo uno a uno hasta la llegada de "la caballería" (léase "ataque aéreo"). Si las escenas que muestran la relación de las familias son efectistas y llenas de golpes bajos, el tramo de las batallas est  preparado para horrorizar por su crudeza, por un sadismo que supera el registro documental (obsérvense los ralentis inmorales de las explosiones sobre los soldados), narrado apenas con cierto oficio. Anacronismo, militarismo, autoritarismo, sadismo.  M s y más de lo mismo? **FK**

DE UNO A DIEZ

LOS ESTRENOS DEL MES SEGUN LOS CRITICOS

	PABLO SCHOLZ GLARIN	MARCELO PANOZZO EL AMANTE	MOIRA SOTO LAS 12	MARTIN PEREZ PAGINA 12	MARIA NUÑEZ SIN CORTES	DIEGO LERER GLARIN	GUSTAVO J. CASTAGNA EL AMANTE	JORGE BELAUNZARAN 3 PUNTOS	JORGE CARNEVALE NOTICIAS	SANTIAGO GARCIA EL AMANTE	
EL BONAERENSE	8	8	8	8	9	9	9	9	7	9	8,40
LUGARES COMUNES	8	9	4	9	5	7	8	9	4		7,11
NOCHES BLANCAS	8	5	8	6	8		6	5	7	8	6,77
RETRATOS DE UNA OBSESION	7	7	7	5	7	7		6	7	6	6,55
UN GRAN CHICO	5	8		8	5	7		7	5		6,42
MATANZA					6		5	8			6,33
LA COSA MAS DULCE	6	6		7	5			6		7	6,16
CODIGOS DE GUERRA	6	6	7	6				6	4	7	6,00
GRUPO DE FAMILIA			5	6		6		7	4		5,60
AUSTIN POWERS EN GOLDMEMBER	6	7		7	5	6		5	1	6	5,37
SIMPLEMENTE HUMANO	7	4		4	7	5		4			5,16
EL DULCE RUMOR DE LA VIDA	6	4									5,00
EN EL CIELO	6	7			3	2		7	4		4,83
MENSAJERO DE LA OSCURIDAD			5					4	5	5	4,75
EL REINADO DEL FUEGO	6	4	3	6	4	7	2	7	5	2	4,60
LA ENTREGA		4	1		2		3	2	1		2,16
LAS AVENTURAS DE DIOS					2	1	1		2		1,50

¡SI!

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

SOLO PARA CAPITAL FEDERAL Y GRAN BUENOS AIRES. PARA EL INTERIOR EL 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 LIMITROFES: 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

Happy Land

En la ciudad de Córdoba funciona el Cineclub Municipal Hugo del Carril, un espacio sostenido por un grupo de personas ricas en curiosidad y cordialidad, que logran hacer eso que hacen aun en una estructura política mustia y desatenta. **por MARCELO PANOZZO**

BIENVENIDO. Corderoy celeste con corderito. Ese era el atuendo que tenía que encontrar en la estación de micros de la ciudad de Córdoba. El Cineclub Municipal Hugo del Carril me había invitado a participar en una maratón de cine y rock, en la que críticos de cine y/o de música rock debían hablar de un tema a elección e ilustrar las charlas con imágenes ad hoc. Hasta allí llegué en compañía de mi enamorada Laura, cordobesa de nacimiento, que habría de ayudarme de manera decisiva en la complicadísima tarea de dar una "conferencia", materia en la que no tengo experiencia alguna ni la quiero tener.

El micro llegó media hora antes de lo previsto y corderoy celeste con corderito también: Miguel Peirotti es miembro del staff del cineclub, y su sencilla sonrisa funcionó de la mejor manera posible, desplazando las brumas del largo intercambio previo de mails y llamados telefónicos. Un viaje real, una persona real y un café con leche real en la real estación de micros... la mejor manera de empezar el día.

REINO. El Cineclub Municipal Hugo del Carril constituyó el segundo shock de realidad de la mañana: es un edificio de imponente distinción, situado en pleno centro de la ciudad de Córdoba, que en otras épocas supo albergar a una asociación italiana pero que en realidad parece una de esas señoriales oficinas de, digamos, el Banco Nación. Aunque, todo hay que decirlo, de puertas adentro es un lugar único, al que resulta casi imposible encontrarle comparación.

En 2001 inició su recorrido y a la vez se consolidó como la casa del cine en Córdoba, convocando a unas 50 mil personas en ese primer año de trabajo. Cuenta con una sala principal con capacidad para unas 200 personas, tecnológicamente impecable para proyectar cualquier formato, a la que se accede a través de un minihall cuyo sofisticado juego de espejos es un digno homena-



je a *La dama de Shanghai*. En la sala se sucedieron las conferencias de cine & rock, por allí desfiló una muestra desprendida del IV Festival de Cine Independiente de Buenos Aires, hubo cine francés inédito, nuevo cine argentino, una retrospectiva Chabrol, un homenaje a Kubrick, un programa de documentales sobre la globalización, las funciones del Cineclub La Quimera, un ciclo de música y hasta la visita de Charly García, invitado central del ciclo de reportajes públicos bautizado "Hable con ellos". El "Hugo" tiene una minisala, que es un espacio tirando a íntimo, donde este año hubo ciclos dedicados a Peckinpah, Corman, Wilder o Ralph Bakshi. Tiene su mediateca, con conexión gratis a internet para todos los hijos de todos los vecinos, una videoteca a disposición del respetable público, una nutrida biblioteca de cine y colecciones de revistas. Además, Lucrecia Martel, Andrés Di Tella, Daniel Melero y Quintín pasaron por allí, entre muchos pero muchos otros, para dar charlas o seminarios. Y ahora mismo el cineclub está avanzando en la concreción de un atrevido proyecto estival: terminar de acondicionar el enorme patio trasero, con bar y escalones símil-anfiteatro, para así poder dar cine al aire libre.

CADA HOMBRE Y CADA MUJER ES UNA ESTRELLA. Si el párrafo de aquí arriba suena encomiástico, casi casi al borde de la

propaganda, es porque esa es la idea. La vitalidad de las personas que trabajan ahí en el "Hugo" todo el día merece ser alabada, por estar hecha de atrevimiento, de curiosidad y de cordialidad, cualidades que consiguen hacerse políticas en el punto en que definen un espacio de diversidad y de riesgo. Llevan adelante su labor con presupuesto cero, valiéndose de ese peso que cobran de entrada para las funciones regulares (sí, \$1) y de algún que otro magro ingreso extra, en medio de una administración políticamente cuestionada y culturalmente inerte.

Mi charla en la maratón cine & rock giró sobre la figura de Penelope Spheeris, tema raro para casi cualquier lugar, extrañamiento que sólo puede entenderse por la vía del desconocimiento y/o del prejuicio. Después del desayuno en la terminal y del paseo por las instalaciones del cineclub, Miguel me llevó a dos radios para hacer entrevistas, hablé en otros dos programas por teléfono y enseguida se hizo la hora del almuerzo, compartido con un muy buen (en todo sentido) periodista cordobés, Diego Quiroga. Después vino la charla, con la proyección de *The Decline of Western Civilization Part II: The Metal Years* incluida, y más tarde también hubo tiempo para el último trago.

Antes de mi "Clase de Spheeris" pasó por Córdoba Alfredo Rosso y semanas más tarde habría de estar allí Pablo Schanton, sin dudas los dos periodistas rock & pop más interesantes de Argentina. En ambos casos y en el de Quintín (que dictó un seminario sobre crítica) y también en el mío, la sensación es la misma: hacen que te sientas cómodo, seguro, apreciado, honrado, casi.

Hicieron eso aquel día en que estuve de visita, pero evidentemente lo hacen todos los días. Y la verdad es que a esta altura las chicas y los muchachos del "Hugo" merecen que demos vuelta la mesa y los invitemos para que hablen de eso que hacen, porque ellos son las únicas estrellas. ■

De héroes y de hombres

Adolfo Aristarain es uno de los directores a los que más veces entrevistamos. Hasta *Martín (Hache)*, además, contaba con cierta unanimidad favorable a sus películas. Pero, a partir de ese film, empezaron las voces en contra y la polémica. La historia se repite con *Lugares comunes*, y ahora los extremos son cada vez más irreconciliables.



WE DON'T NEED ANOTHER HERO
por Hugo Salas y Silvia Schwarzböck

Los lugares comunes son tan cómodos como una relación con alguien que siempre nos da la razón. Pero esa tranquilidad que ofrecen Hadad a su escucha y *Prensa Obrera* a su lector es función de la ideología, no del arte, y mucho menos de la crítica. Se nos objetará que entonces habría que repudiar todos los géneros, pero esa refutación no pasa de chicana. Todos sabemos que los géneros repiten una ideología; es a pesar de su ideología que gustamos de ellos, y por eso al analizarlos dejamos este problema de lado. Pero la misma regla no se aplica a películas que, desentendiéndose de su función mitológica, tienen pretensión de verdad en tanto que reflexiones sobre el mundo o sobre un momento histórico concreto. Pretender, en base a la carrera de Aristarain, que se trata de una película de género no sólo es desacertado, sino también cínico. Porque el cine de género del propio Aristarain era mucho menos conciliador. *La ley de la frontera*, que marca su cierre, es el comienzo de una revisión. Sus cuatro protagonistas terminan siendo lo que no quieren ser, pero en esa traición a sí mismos encuentran una satisfacción inesperada. Descubren, en realidad, que no estaban a la al-

tura de sus propios proyectos (incluido el galán romántico, que pasa del amor idealizado a la utopía revolucionaria, algo que desde el punto de vista del director podría ser visto como un progreso): descubren que, en el fondo, se desconocían a sí mismos. A ninguno le fue concedida como gracia la inteligencia. El encanto del cuarteto lo provoca precisamente esa falta de lucidez sobre sus vidas y sobre el mundo.

El problema aparece cuando Aristarain intenta dotar a sus personajes de lucidez, porque malentendiendo que lucidez implica un completo conocimiento de sí mismo y del mundo. En el camino ha olvidado a Welles, pero también a Ford. Con poca atención, supone que el carácter liso y permanente del héroe épico, que lo convierte en siempre el mismo, equivale, en términos intelectuales, a un completo conocimiento de sí mismo. Pero el *cowboy* está antes de la actitud reflexiva frente al mundo; cuando surge en él, ella misma termina por aniquilar su uniformidad, le revela sus contradicciones y lo vuelve obsoleto e imposible.

Los cuartetos de *Un lugar en el mundo* y *Martín (Hache)* hacen un exhibicionismo del desencanto que permitiría de modo espurio llamar la atención sobre el estado penoso de una generación que vio fracasar su proyecto. Pero como se supone que son lúcidos, ese proyecto no puede haber fracasado porque no estuviesen a la altura del mismo. Paradójicamente, los personajes lúcidos de Aristarain son más dogmáticos, irreflexivos e inmovibles que los de acción. Sus discusiones intelectuales no se diferencian demasiado de los "tópicos" de los chicos de *Gran Hermano*: siempre se termina predicando, como valor máximo, ser "uno mismo", como si se fuese uno y como si el verdadero valor de la reflexión no estuviese en la posibilidad de cambio.

Es que el cambio siempre va hacia el mundo, nunca vuelve sobre sí. Estos personajes han querido cambiar el mundo, y si el mundo no ha cambiado no ha sido por deficiencia del proyecto, sino del mundo. Estas agotadoras sesiones de lamentos plañideros jamás han intentado construir una autocrítica sino una refutación del mundo. Para llevarla a cabo, Aristarain se ve en el brete de duplicar al mundo, produciendo uno que —a diferencia del mundo exterior, donde las ▶



fuerzas operan de manera ambigua y contingente— sea también siempre uniforme, igual a sí mismo y sencillísimo de refutar. Como el mundo de la épica, simplificado mediante la intervención de los dioses o del destino, también este mundo responde a un poder superior. Un héroe de conducta obstinada y principista, alimentada por un abstracto ideario “de izquierda”, se enfrenta a un capitalismo metafísico. En consecuencia, los demás hombres sólo pueden ser ignorantes —a la espera de su redención mediante la palabra o la acción heroica del lúcido— o serviles al enemigo. En cierta medida, los otros sólo están allí para ayudarlo u oponérsele. Menos los malos (que no aceptan la verdad que brota de boca de estos personajes), somos todos buenos, porque en sus lugares comunes reconocemos al personaje que nos gustaría creer que somos. Entre tanto, el “mundo” está tan simplificado que la reflexión es nula. En realidad, peor que nula, porque reacomoda el mundo para hacernos creer y sentir que todo lo que pensamos es cierto, que siempre tuvimos razón en nuestro narcisismo paranoico (incluso, de yapa, se agrega un flirteo ocasional para halagarnos y dejar en claro que somos fieles pero tenemos un arrastre terrible, ¡hijos de tigre!). Y tal vez toda esta complacencia no fuera tan miserable si no implicase un falseamiento inescrupuloso del establishment argentino. Un buen ejemplo es el profesorado público donde Fernando enseña literatura. En él hay un rector “puesto a dedo por el poder político”. Pero todas estas instituciones, hoy día, son autónomas. Es decir, son sus propios miembros los que eligen a las autoridades. Poniendo a un representante de ese poder sobrehumano en el lugar de la autoridad, Aristarain se ahorra pensar la miseria de los propios intelectuales—funcionarios y, peor aun, la responsabilidad que a Fernando le tocaría por las autoridades que ha elegido (o a las que no se ha opuesto formando una lista alternativa). Sólo bajo esas condiciones simplistas Fernando puede parecer un sujeto molesto por otras razones que la ñoñez de su prosa, la pedantería con que enrostra las banalidades que piensa, y la verborragia moralizante de bajo vuelo que lo domina en las discusiones políticas.



Liliana, Fernando y Demedio, tres personajes de *Lugares comunes*

En este universo platónicamente autoritario, donde sólo hay lugar para el discurso de Fernando, él es el único que lucha. Este planteo cavernícola es indignante en un país que ha visto surgir en los últimos tiempos una lucha colectiva y organizada que además ha sufrido ya más de tres decenas de muertos (si no se acepta contar, entre ellos, todos los que día a día asesina la policía). *Lugares comunes* es la medida de una intelectualidad que despotrica sin cesar contra la comodidad de la “clase media” (a lo Pinti), sin reconocer que nadie responde más a la gazmoñería y complicidad que pretende enrostrarle que ella misma, que si tiene una propiedad se ve en la obligación de aclarar inmediatamente que ha sido heredada de unos padres muy trabajadores. ¿Qué alternativa propone Fernando desde su lucidez dentro de su mundito reducido y alienado? Ninguna. Propone un capitalismo más tolerable que, concesiones mediante, haga del vasallo un amante de su señor. Fernando compartirá sus ganancias con Demedio, incluso le cederá la propiedad de su casucha, pero el campo y los medios de producción seguirán siendo suyos así como las decisiones. Y esto es justo porque Fernando es “el que piensa”. Demedio compartirá el bienestar siempre y cuando se resigne a ejecutar (como al pollo) las órdenes de su señor. Los otros están allí no para ser escuchados sino para escuchar. Por eso, la única medida del amor posible es la de su esposa, que sigue escuchándolo (leyéndolo) incluso muerto, preservando ese mundo cerrado creado por él. Fernando no derrota al villano, simplemente quiere ocupar su lugar, porque confía en que su lucidez (inexistente) es la salvación a todos los males.

EN DEFENSA DE FERNANDO por Quintín

1. Ya en el número anterior de *El Amante*, hablando sobre los personajes de *Sabés nadar?*, Schwarzböck y Salas habían insinuado una idea que, referida ahora a los de *La ley de la frontera*, enuncian así: “A ninguno le fue concedida como gracia la inteligencia. El encanto del cuarteto lo provoca precisamente esa falta de lucidez sobre sus vidas y sobre el mundo”. S&S parecen indicar que cuanto más imbéciles los personajes, mejor la película, ya que este planteo le permite al director mostrar una comprensión superior sobre lo que cuenta. Es una idea peregrina (que el encanto de alguien, aun en la ficción, provenga de su falta de lucidez), pero en fin, hay quien lee el *Quijote* o *Madame Bovary* de esta manera. El problema es que Flaubert decía (un lugar común, posiblemente): “Madame Bovary soy yo”, lo que, entre otras cosas, le impide al lector la alternativa de ubicarse al lado del autor para reírse de sus criaturas, como S&S se ubican al lado de Kaplan para burlarse de las suyas. Aristarain, en cambio, es un director mucho más sofisticado, en parte porque su filmografía permite deducir que entiende como pocos la dialéctica entre autor y personajes. Nada —y esto es especialmente cierto en una película de protagonistas antipáticos como *Martín (Hache)*— autoriza a decir que las ideas, opiniones, decisiones o actitud frente a la vida de los caracteres de ficción de Aristarain son los del director. Lo que sí es cierto es que este no se siente cómodo contando historias de tontos televisivos y prefiere que las suyas transcurran entre gente que puede expresarse correctamente. Pero esto no excluye que los personajes se engañen respecto del mun-

El C.I.C en Canal (á)

Historias y anécdotas
de nuestro cine
contadas por
sus protagonistas

ENCUENTROS
de Cine

Idea y Producción general
Marcelo Trotta - Vivian Imar

Todos los
Jueves 20.00 hs.
y Domingos 14.00 hs.

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

encuentrosdecine@cinetic.com.ar

www.cinetic.com.ar



do, de la situación concreta o de su propia moral. Paradigmática es, en ese sentido, *Últimos días de la víctima*, historia de cazador cazado y de espectador que más se sorprende cuanto más sigue al protagonista. Es más, en la obra de Aristarain alternan desde un comienzo los que se traicionan (*La parte del León*) con los que persisten en una conducta (*Tiempo de revancha*). En un caso llegamos a odiarlos, en otro los admiramos, como podemos detestar a Luppi en *Martín (Hache)* o quererlo en *Lugares comunes*, pero ese es asunto nuestro. (De paso, esto no tiene nada que ver con géneros o mitos.) Los protagonistas de Aristarain constituyen una galería de tipos que describen variantes de una obsesión. Son individualistas solitarios que practican distintas formas del cuentapropismo de clase media (desde el escritor hasta el asesino a sueldo). El propio Aristarain sería (y esa es una de las características originales de una obra por demás consistente) un integrante fantasmal de esa serie: a lo Nabokov, lo que aparece es un interjuego de personalidades alternativas, de vidas posibles, de alter egos unidos por un aire de familia. La batalla desigual entre esos individuos y la Tulsaco, sus formas efectivas o chapuceras de rebeldía contra el capitalismo son el horizonte común de estas historias y esa, en todo caso, es la constante ideológica y la única mitología de las películas. S&S se enojan, hablan de capitalismo imaginario, de narcisismo paranoico, de platonismo reaccionario. Pero se trata de una película, no de un discurso. Y de un personaje que no les gusta, aunque ese es un asunto de ellos.

2. A tal punto no lo quieren a Fernando que escriben “incluso, de yapa, se agrega un flirteo ocasional para halagarnos y dejar en claro que somos fieles pero tenemos un arras-

tre terrible, ¡hijos de tigre!”. La apreciación de ese rasgo del personaje por un “nosotros” por demás confuso parece hablar de un ensañamiento casi personal con este profesor de literatura jubilado de oficio, que tiene la suerte de que su mujer lo quiera y Luppi lo interprete aunque su hijo crea en las bondades de la empresa y el Primer Mundo. Además, Fernando quiere ser escritor. Esta aspiración intelectual parece molestar particularmente a S&S: “la ñoñez de su prosa, la pedantería con que enrostra las banalidades que piensa, y la verborragia moralizante de bajo vuelo que lo domina en las discusiones políticas”. La prosa de Fernando es uno de los elementos más audaces de *Lugares comunes*: no se intenta hacerla pasar por literatura, como los poemas de Subiela. En cambio, la inserción de un par de versos de Alejandra Pizarnik, acertadamente descriptos como geniales, marcan la distancia con el arte literario mayor y constituyen un rasgo de modestia. Pero sí es notable cinematográficamente que el texto en off refuerce la descripción del personaje y se aleje de una función narrativa. Es infrecuente que un film utilice este recurso, que sirve a su estructura formal y rítmica sin que, nuevamente, sea otra cosa que una expresión del personaje y no la voz del autor. En cambio, “la pedantería con que enrostra las banalidades que piensa, y la verborragia moralizante de bajo vuelo que lo domina en las discusiones políticas” es una descalificación que podría fácilmente aplicarse al texto de S&S.

3. Porque llegada la hora de hablar de política, creo que S&S no aciertan una, ni en la forma ni en el fondo. Más bien creo que incurren en dos de los lugares comunes más mediocres del periodismo de opinión en Argentina, que son la guerra generacional y la

defenestración moral de la clase media. S&S atacan por derecha y por izquierda simultáneamente, una técnica dudosa que empieza con un intento de distinguirse simultáneamente de Hadad y de *Prensa Obrera* (no conozco *Prensa Obrera*, pero debe ser menos peligrosa que Radio 10) para anunciarse dueños del centro como lugar propicio para la reflexión. Luego, hablan del “estado penoso de una generación que vio fracasar su proyecto”, como si representaran a otra destinada a imponerlo y, sobre todo, como si las franjas de edad tuvieran alguna entidad política. Esta descripción de los últimos años de la historia de Argentina o del mundo es trillada, ingenua y reaccionaria. Como diría Fernando, más lúcido que sus críticos oficiales, lo que ocurrió fue el triunfo de la Tulsaco y es un acto de máxima ceguera atribuírselo a los que dejaron de ser jóvenes en un país periférico. Crueldad barata, además, es exigirles (vieja manía estalinista) “construir una autocrítica”, como si de ellos hubiera dependido la suerte del planeta. En esa demonización de la clase media, en el ataque fácil a ese progresismo lleno de agujeros si se quiere, hay un tono aristocratizante que se vincula, justamente, con la reserva de superioridad moral que hacen las elites económicas y con la que las académicas suelen coquetear. Pero a esa línea de razonamiento basada en el desprecio, S&S agregan, cambiando de flanco, el voluntarismo de una lucha difícil e incierta, pero de la que indebidamente se apropian. Y culminan la embestida con una nota demagógica que podría denominarse “la falacia de la sangre derramada”, que consiste en contar las víctimas del sistema y cargarlas en la cuenta del adversario. En la vana protesta de Fernando, en su retirada al campo detrás de los principios de la Revolución Francesa, hay más nobleza que en el acto de mirarlo con desdén por sus falencias. Porque frente al indignado jacobinismo de S&S, Fernando puede responder que él no sabe cómo se arregla esto y que, en todo caso, desconfía de sus propios discursos encendidos, como lo prueba la escena en la que se desdice frente a su hijo de todo lo que le gritó el día anterior. El viejo, golpeado, limitado y obcecado Fernando a veces duda. Esa jactancia es la única que S&S no parecen permitirle. ■

PERFIL DE **VICTOR ERICE**

Apuntes al natural

Uno de los directores menos prolíficos, a Víctor Erice le bastó realizar tres largos en 30 años para establecerse como una de las miradas más lúcidas, independientes y reflexivas del cine mundial. **por MARCELA GAMBERINI**



Una de las preguntas que deberían hacerse los cineastas es qué es el cine. Los buenos cineastas son los que la responden a través de sus obras. En las únicas tres películas de Víctor Erice, realizadas a lo largo de más de 20 años, se intenta contestar aquella vieja pregunta. A partir de *El espíritu de la colmena* (1973) nos dice que el cine tiene que ver con los borrosos límites entre la ficción y la realidad, el dolor de la infancia, el sueño y los fantasmas. En *El sur* (1982) el cine es uno de los modos de alcanzar la verdad, emparentada con el dolor y el sufrimiento. En *El sol del membrillo* (1992) la idea de lo específicamente cinematográfico aparece en la estrecha relación del cine con la pintura como modos de representación y en la imposibilidad de apresar el tiempo en un instante. Así, para Erice el cine es tiempo, luz, infancia, dolor, soledad, imposibilidad. Es, sobre todo, una vía de acceso al conocimiento y a la verdad. En un siglo en el que la verdad y el conocimiento están en crisis, la experiencia cinematográfica es un camino posible para alcanzarlos. Este camino, dice Erice, siempre es doloroso, solitario, imperfecto; como el camino donde Estrella se "vuelve" adolescente en *El sur* o el plano inicial de *El espíritu de la colmena*. Un camino difícil (como el cine mismo) que siempre exige una elección íntima y en el que, finalmente, la verdad será como una revelación casi mágica en la que la identidad y la realidad son esenciales. Sus protagonistas son seres indefensos ante la vida, personajes enteros, honestos, exploradores. La pequeña Ana de *El espíritu de la colmena* despierta –literalmente– a la vida a través de las sombras del cinematógrafo, a

través de Frankenstein, a través de la relación con su hermana Isabel. Nunca deja de transmitir sensaciones dolorosas, y su acceso a la verdad que no es sino la cruda realidad es profundamente emotivo. Sobre el final, la película nos muestra a una Ana que encuentra su identidad en un mundo de sombras y de espíritus.

También la Estrella de *El sur* pasa de la niñez a la adolescencia de manera dolorosa y sombría, reflejándose en la mirada de un padre algo ausente y suicidado y de una madre de quien casi no tiene recuerdos. Este entrañable personaje crece de golpe a partir del profundo dolor por la muerte de su padre, que en definitiva es la realidad y la verdad.

El pintor Antonio López de *El sol del membrillo* es obcecado y obsesivo, se le va a ir la vida tratando de atrapar un haz de sol reflejado en un membrillo. Sólo quiere penetrar en el corazón de lo real, hacerlo suyo, reproducirlo, acompañarlo en su madurez. El mundo de Erice es un mundo de niños y adolescentes en sus dos primeras películas, y un mundo de adultos en la última. Un mundo donde no hay certezas, y a veces es hostil como en *El sur* o en *El espíritu de la colmena*, pero no deja de ser el único lugar posible donde vivir, crecer y morir. El mundo es uno, sólo hay que acomodarse en él. Buscar un recuerdo feliz como Estrella. Encontrar un lugar –una sala de cine– como hace Ana. Querer obsesivamente apresar un rayo de sol en una tela como hace Antonio. La morosidad de las imágenes estáticas de Erice nos interpela. La luminosidad es profunda y significativa, revela el asombro, el crecimiento, el paso del tiempo, la llegada de la verdad. La organización de su composición fílmica apabulla por la belleza que destilan las imágenes, generalmente simétricas y centradas. Este centramiento de la imagen entra en tensión con los personajes, que son seres descentrados, seres que permanentemente buscan, que desean lo imposible, que sienten dolor, que se atemorizan frente a los cambios.

El gesto estético de borrar las fronteras entre la realidad y la ficción es central en Erice, forma parte de su filosofía. Sin embargo, este gesto es más estético que argumental. Sus películas muestran un mundo posible, un mundo real donde la ficción convive cómodamente con la realidad.

El tiempo es otro de los conceptos que articulan toda la magnífica obra de Erice. El cine es un arte temporal, su materia prima es el tiempo y a la vez es el tiempo lo que se

tematiza. Sus películas giran en torno a la pregunta de cómo es posible narrar el tiempo que en su transcurso, implacable, ligero y sombrío, se lleva la infancia, la adolescencia, la adultez y la mismísima muerte. Sus films avanzan lenta y trabajosamente como poniendo de manifiesto la dificultad de apresar el instante, la imposibilidad de narrar la temporalidad, el devenir, la sucesión. No hay rupturas, sólo la percepción de una lejanía constante; los cambios de luz activan la percepción del espectador poniendo de manifiesto el paso de los días y de las noches, el advenimiento de la mañana y el atardecer, el transcurso de los años. En sus films el tiempo está marcado meticulosamente; quizás el más obsesivo en este sentido (y en muchos otros) sea *El sol del membrillo*, donde aparece señalado cada uno de los días en que el pintor trabaja.

Para Erice hay un tiempo real, el del calendario, y otro individual, de desarrollo personal, de búsqueda y de encuentro. A veces, como le sucede al pintor Antonio, esos tiempos no coinciden.

Además, son importantes las huellas que deja el transcurso del tiempo en las propias vidas, en las cosas y hasta en la realidad misma. Esa realidad que obviamente es inapresable porque no deja de ser efímera, cambiante aunque esencial.

La tensión entre la imposibilidad de aprehender la realidad y ser conscientes de que vivimos en ella es fundamental. De esta manera, el cine para Erice es también uno de los modos en que el hombre se relaciona con el mundo que lo rodea, con sus circunstancias, con su historicidad, con sus emociones y con sus pesares.

Frente a la pobreza conceptual del cine en general, frente a discursos obvios y remanidos, Erice propone a través de sus ideas sobre el mundo, sobre la vida y sobre los hombres, un cine fuera de lo normal, un cine que deviene en placer, belleza y dolor. Siempre hay una belleza sincera, honesta, desmesurada en las imágenes de Erice, ese tipo de belleza que nos hace sentir participes mientras nos enseña a mirar, a ver de nuevo, a sentir de manera distinta.

Sin dudas, Erice es un artista. Y su cine brilla no sólo por su coherencia interna, por su poeticidad, por su luminosidad, por sus entrañables personajes, sino porque nos sugiere volver a descubrir el mundo, a reflexionar sobre él. Propone una búsqueda inquietante, propone acompañarlo para que juntos encontremos, al fin, la especificidad de su maravilloso arte. ■

Camino a la revelación

En esta extensa charla con Mario Campaña, publicada en febrero de 2000 por *La Jornada* de México, el director repasa su obra, el frustrado proyecto de llevar al cine la novela *El embrujo de Shanghai*, el mercado, el público, el cine mudo, Hollywood, el cine como fiesta, como resistencia, como memoria y como sueño.

Su primer largometraje, *El espíritu de la colmena*, es de 1973. Desde entonces han transcurrido más de 26 años. Aunque se tiene noticia de otros proyectos que no han llegado a realizarse, en ese período usted sólo ha rodado *El sur* y *El sol del membrillo*. ¿Qué explicación cabe para una producción tan escasa?

Esta es una pregunta que me hacen siempre y que cada vez me cuesta más responder.

Tres películas son muy pocas, es cierto... Pero no hay un motivo que, por sí solo, explique este hecho. Habría que hablar, más bien, de un conjunto de motivos, algunos derivados incluso de la naturaleza de mi propia obra, que darían lugar, probablemente, a otras tantas explicaciones. En cualquier caso, se trata de una experiencia que vivo con un sentimiento de pérdida.

¿Cree que existe una dificultad fundamental en el ámbito cinematográfico español para dar cabida a sus intereses de cineasta?

No, no lo creo. Lo que puede existir, en todo caso, es una dificultad común, aquella que experimentan todos los que tratan de hacer cine a su estilo, no siguiendo dócilmente los estereotipos narrativos que los patrones de la industria establecen. Con demasiada frecuencia, los proyectos de estos cineastas, antes de nacer, ya son sancionados por los expertos como minoritarios, y por tanto carentes de interés para el mercado.

¿Son las películas de autor, las de carácter cultural, las que más sufren esa dificultad?

Muy probablemente. Aunque sucede una cosa: la gente ya no sabe muy bien en qué consiste eso de ser autor. Por otra parte, la mayoría de los directores se consideran autores. Y en cuanto al carácter cultural de una película, depende de cómo se entienda el término "cultura". Invocando a la Cultura tampoco logramos evitar una cierta ambigüedad. A la hora de las declaraciones de principios, casi todo el mundo, y particular-

mente los productores, afirman que todas las películas son cultura. Y probablemente tengan razón, porque el entretenimiento es hoy la única cultura que de verdad cuenta. Basta observar cómo la Administración recompensa y subvenciona, sobre todo, de la forma más abundante, el éxito en taquilla.

¿Esa política es la que se resume en la frase "el público siempre tiene la razón"?

Sí. Es el famoso Veredicto del Público, al que se suele recurrir en nombre de una razón suprema: la Razón del Contribuyente. Lo apuntaba con ironía Rafael Sánchez Ferlosio en un artículo titulado *Cultura, ¿para qué?*

Veredicto del Público pero, ¿de qué público? ¿Del que frecuenta día y noche los espacios de televisión de mayor audiencia? ¿Es que acaso el Público no es precisamente una fabricación previa y permanente desde las alturas, una falsificación de lo que hubiera de gente común y corriente en este mundo? La educación, sobre todo bajo el imperio del audiovisual, a la que un niño se halla condenado desde que abre los ojos, fabrica eso que llamamos tan inocentemente Público, sus gustos, sus necesidades y hasta sus emociones. Es evidente que así, con tan uniformador y potente foco de educación, la demanda de banalidades desde abajo, desde el consumidor, cada día se identifica más con la administración de banalidades desde arriba, desde los medios y los órganos de poder, tanto industriales como culturales.

¿Cree entonces que esa clase de tutela por parte de la Administración puede ser también una manera de indicar lo que hay que producir?

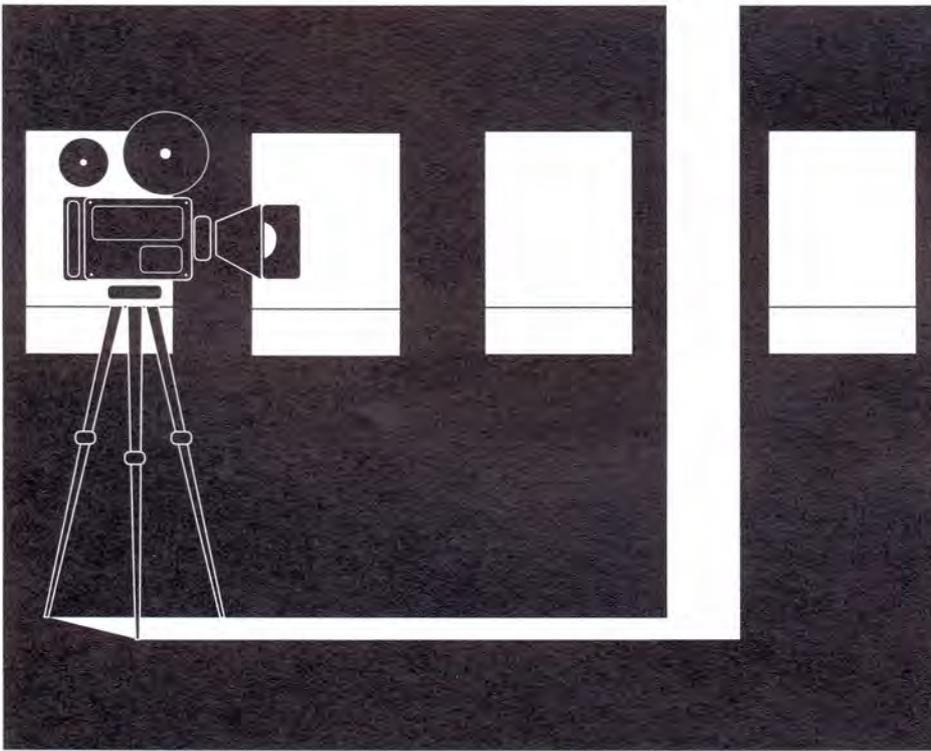
Sí, de una manera indirecta quizá, pero muy persuasiva. Como política general, posee un rasgo diferenciador: pone las cosas en su sitio, claramente. La imagen más expresiva de lo que digo es la del señor secretario de Cultura mostrando a los periodistas, en una reciente comparecencia, como argumento su-

premo, la gráfica del índice de audiencia del cine español. Ese gesto resume la principal consideración que el cine le merece.

Se podría decir que, de cualquier modo, el mercado siempre ha estado ahí, y siempre ha incidido en el desarrollo de las artes.

No, no siempre, ni del mismo modo. Al menos en lo que al cine se refiere. Lo que sí estuvo presente, desde que las películas fueron consideradas un negocio, fue el comercio. Y existe una diferencia sustantiva entre comercio y mercado. En los primeros tiempos del cinematógrafo, la creación —entre los cineastas primitivos abundaban los creadores, verdaderos artistas que no tenían conciencia de serlo, y eso era lo bueno— se comercializaba de una forma digamos natural. Para entendernos, la obra nacía como una criatura más o menos libre, como por descuido, y luego se entregaba al mundo. Ahora, sin embargo, la inmensa mayoría de las películas tienen que nacer ya vendidas. La máxima que en su día vocearon los productores norteamericanos —"una buena película es aquella que gana dinero y una mala aquella que lo pierde"— ha sido aceptada prácticamente por el mundo entero, de tal modo que, a propósito de una película que está en cartelera, la cualidad suprema que la publicidad maneja son las entradas vendidas, el dinero recaudado; cifras y más cifras que se exhiben para hacer que el espectador considere ese producto como algo necesario, de visión obligada. La auténtica sacralidad no está ahora en la bondad de la obra sino en el mercado.

Usted ha realizado apuntes de los que se podrían deducir líneas generales de una poética cinematográfica personal, con menciones al cine mudo, al documentalismo de Flaherty o al realismo de exposición de Rossellini, y en la que se siente también la inspiración de la pintura y la poesía. Más que a una tensión narrativa, sus películas parecen aspirar a una



tensión poética construida por imágenes en su transcurrir. Se puede decir que su cine está hecho no sólo para ser visto sino además para ser contemplado y aprehendido, demandando una visión prolongada y libre del objeto que sea capaz de recrearlo y enriquecerlo. ¿Esta apreciación es correcta?

Sí, lo es. Y creo que expresa muy bien algo a lo que, como cineasta, aspiro. Que las imágenes susciten en el espectador una actitud de contemplación y un descubrimiento es un objetivo que pertenece a los orígenes mismos del cine. No es una aspiración de hoy, teñida de modernidad. Y es cierto que siempre me ha interesado mucho la relación que puede establecerse entre ficción y documental. De ahí las referencias a Flaherty, Murnau, Renoir y Rossellini, que se pueden extender también a los principales cineastas de la Nouvelle Vague francesa. Me conmueve de una manera particular el cine cuyas imágenes discurren al compás de los hechos más esenciales de la vida, el que da cuenta sencillamente del paso de los días.

¿Qué concepción del cine subyace en esos principios o influencias personales?

La que se deriva de mi experiencia original como espectador. El cine fue para mí una forma de descubrir el mundo, de formar parte de él en una época, nuestra posguerra, caracterizada por el aislamiento. De ahí que

haya entendido el cine como medio de conocimiento, como forma de develar una verdad común, algo que no sé de antemano, quizá porque se ha perdido u olvidado en medio del tráfico de la vida. Al mismo tiempo, intento devolver al cine algo de lo mucho que me ha dado.

¿Existe detrás de esa idea del cine una cierta dimensión moral?

Inevitablemente. Nadie le obliga a uno a ser director de cine: es una elección. Así que dirigir una película es una actividad que compromete. No se pueden hacer ciertas cosas, hay unos límites que forman parte de la moral del cineasta o, más humildemente, de su grado de conformidad, y que se manifiestan en el acto de rodar. Espero que estas palabras no resulten solemnes. Expresan una característica del oficio de hacer películas que para mí resulta natural, entre otras cosas, porque tengo la impresión de pertenecer a la última generación que ha vivido el cine no sólo como una fiesta, sino también —al menos durante un período decisivo de su experiencia— como una forma de resistencia.

Parece usted confiar al silencio y a la fuerza poética de las imágenes, alumbradas por una luz especial, cálida, una parte considerable del desarrollo dramático de sus películas. ¿Por qué considera esenciales estos factores, el silencio y la riqueza lumínica de las imágenes?

Antes que hablar de imágenes preferiría hablar de planos. Cuando era joven creía en la belleza de la imagen, pero hoy creo en la justeza del plano. Porque el cine (esta es una de las lecciones que he aprendido) no es una cuestión de imágenes, sino de planos. La belleza de un plano, su justificación, es algo muy distinto a la belleza de una imagen.

¿En qué consiste la diferencia?

Los planos son la manera en que las imágenes de una película respiran. Tienen que ver, sobre todo, con la duración, el ritmo. Hasta el punto de que puede decirse que hay cine, verdadero cine, sólo cuando las imágenes respiran. En caso contrario, se cierran sobre sí mismas y solamente ostentan una belleza decorativa. Pero a los rasgos que usted cita yo añadiría el sonido, la banda sonora en su totalidad, que para mí es también un recurso básico. En cuanto al silencio, Robert Bresson escribió algo que conviene recordar: "El cine sonoro ha inventado el silencio". El silencio del cine mudo era de otro orden, puesto que sus imágenes eran capaces de hablar con una elocuencia especial.

Ese paso del cine mudo al sonoro es, sin duda, un hecho crucial de la historia del cine.

¿Qué significa para usted?

Un capítulo muy importante sobre el que hay que volver. Porque el sonido, al igual que el color, existía como posibilidad prácticamente desde los orígenes del cinematógrafo. Edison trató de presentarlo en París pero no le hicieron ningún caso, ya que las películas mudas eran un éxito. Es el público, en definitiva, quien eligió el mudo frente al sonoro, así de simple. Y quizá lo hizo porque durante la proyección podía hablar, crear libremente su propio texto. Existía, en el acto de ir al cine, un elemento festivo. Los espectadores celebraban en voz alta, calurosamente, el nuevo invento. No hay que olvidar que el cine inauguró una nueva sociabilidad: un conjunto de personas, que en su mayor parte no se conocían, se reunían en la oscuridad para ver imágenes. El cine mudo fue, por lo menos en sus comienzos, un arte asilvestrado, propio de la barraca de feria. No necesitaba hablar para hacerse entender y, además, en relación con la vida, establecía un elemento de distancia que ponía de manifiesto su ca- ▶



pacidad para trastocar el orden de las cosas, para revelar los aspectos más absurdos de la vida cotidiana. Poseía una mirada esencial, similar a la que los niños proyectan sobre el mundo, capaz de poner de revés la lógica de los adultos en un instante, de evidenciar en un santiamén el fraude de la realidad. Si ha sido tan popular es porque sus imágenes presentaban arquetipos humanos –pensemos, por ejemplo, en el personaje de Charlotte– en los cuales la mayor parte de la gente se reconocía.

¿Y qué consecuencia trajo consigo el cine sonoro? ¿Significó una pérdida de algunas de las cualidades que el cine mudo poseía?

El sonoro se impuso hacia 1930 porque así lo decidieron los poderes establecidos cuando lo necesitaron para, entre otras cosas, además de la imagen, dar la palabra a los grandes líderes políticos. Sustituyó al cine mudo cuando este vivía su momento de máxima plenitud como lenguaje artístico autónomo. Con el sonoro llegó la palabra e inevitablemente la literatura, la escritura y, con ella, la ley. Lo cual significó la aceptación de nuevas servidumbres. Entre otras, la del texto, que creció y creció hasta tomar el poder. Sucedió, más o menos, lo que siempre pasa cuando chocan dos culturas distintas, una más desarrollada técnicamente que la otra: el fruto mestizo que crearon suponía a la vez una conquista y una pérdida. Conquista incuestionable, a partir de la cual el cine se revela como el lenguaje más capacitado para reflejar las apariencias de la realidad; pero pérdida también, ya que el sonoro produjo una cierta banalización de los valores esenciales de la imagen. En cualquier caso, creo que ese tránsito fue fructífero porque se trataba de dos formas distintas, sí, pero que habitaban un mismo uni-

verso. Esa es la gran diferencia que existe con el tránsito del cine a la televisión.

¿En qué medida este tránsito del cine a la televisión es sustancialmente distinto al tránsito del cine mudo al sonoro?

Para empezar, la televisión pertenece a otro orden de valores. No continúa el cine por la simple razón de que no es un dispositivo para crear algo. Reproduce, difunde, pero no crea. Es decir, no es un arte. La imagen electrónica ha dado lugar, más que a un nuevo lenguaje, a un sistema de reproducción, a un código visual. No tiene nada que ver con el cine, que fue, y sigue siendo, memoria y sueño.

¿La influencia de la televisión sobre el cine actual es negativa?

Sí, en el plano de la creación, sobre todo, pero con matices importantes que conviene aclarar. Quiero decir que no luché por defender la virtud del cine frente al pecado de la televisión. No se puede abordar este tema en abstracto, sin analizar lo que ha sucedido. Porque la televisión tiene ya unos años de existencia, los suficientes para observar su evolución y llevar a cabo un balance. Conviene recordar que hubo grandes cineastas –Rossellini, Welles, Renoir, Hitchcock– que, en principio, confiaron en la televisión, trabajando para ella durante un tiempo. De esta colaboración surgieron obras que constituían un magnífico ejemplo de lo que una televisión pública podía llegar a hacer. Es decir, trazaron un horizonte de exigencia. ¿Qué se ha hecho hoy de él? Sencillemente, salvo raras excepciones, ha desaparecido. Con frecuencia uno oye decir que la televisión es un medio que se ha ido degradando cada vez más. Seguramente es cierto, pero eso también se puede afirmar del cine. Lo que la televisión ha hecho es delimitar al máximo su función, erradicando

todo lo que ha considerado inútil o superfluo, reduciéndose a lo que de verdad estaba destinada. Sus administradores han descubierto cuál era el destino que querían darle, de acuerdo con sus intereses sectarios. Porque la televisión, desde su nacimiento, ha tenido siempre que ver con el poder, es decir, con el mercado y la publicidad. De ahí que se haya convertido en el órgano principal de formación de masas a escala planetaria. Esa es la función que los poderes públicos y privados han cargado sobre sus espaldas. Y es la televisión, a su vez, la que en pago recíproco los sostiene a ellos.

En una entrevista de los años setenta usted recuperaba el diagnóstico de Américo Castro según el cual “los españoles vivimos desviviéndonos”. En otra ocasión utilizó usted la tesis que atribuye al arte la capacidad de “abrir mundos”. En su caso, ¿a qué se refiere con esta expresión? ¿De qué modo un cine que aspire a convertirse en “una forma de conocimiento total” como el suyo puede contribuir a trascender ese “desvivirse”, a que las personas recuperemos el ejercicio de las facultades de la vida?

No recuerdo... Pero, aunque citara a Américo Castro, seguro que no quería referirme a los españoles en particular, sino al hecho paradójico, universal, de que sólo se vive desviviéndose. Y no por ninguna suerte de sublimación, sino por la contradicción que se da en el ser humano entre la vida y la conciencia de la vida. Es algo que se manifiesta claramente en el hecho de la creación artística, que siempre entraña una suspensión del vivir. Lo cual no significa que el artista no participe de la vida, al contrario. Lo que sucede es que participa de una manera distinta, que hace de él una especie de extranjero. Esta última condición es, sobre todo, la propia del poeta. Por eso la mirada –preñada del mito, situada en una especie de frontera– que proyecta sobre las cosas, socialmente parece estar de más. El poeta se desvive en la medida en que, superando el presente, el tiempo en que la historia se cuece, nos remite a un tiempo anterior, no cifrado, que es el del origen. Algo que nos permite recrear un mundo que quizá nunca existió pero que está vivo en la memoria, en el deseo. El cuestionamiento de los imperativos de la realidad es siempre una acción previa al descubrimiento. Quizás en eso consista el arte, y no en otra cosa. En cuanto a aspirar a un “conocimiento total”, me parece que es un error. El conocimiento total sería la muerte. Se trata más bien de ir develando alguna falsedad que otra, cuando hay suerte.

Uno de los posibles elementos comunes de sus films es el asedio, basado en cierta fe, de utopías: en *El espíritu de la colmena*, Ana persevera al final en su creencia de que puede convocar a Frankenstein, de que la ficción puede ser convertida en realidad, y la reali-

dad en ficción; en *El sur*, Estrella adopta una fe particular según la cual en el sur encontrará o reencontrará un tramo perdido de la vida de su padre; en *El sol del membrillo*, Antonio López persigue una meta artística imposible. ¿Concibe usted su cine también como instrumento de indagación de horizontes utópicos en las vidas individuales?

Más que en las vidas individuales, en aquello que tienen de más común nuestras vidas, cualquier vida... Son películas donde los protagonistas recorren un camino que les lleva a una especie de revelación. Mi esperanza es que el espectador les acompañe en su recorrido, que lo haga suyo también. Y no habría que llamar utopía a lo que se presiente como posibilidad o encantamiento de algo que está ahí, y que sólo hay que acertar a verlo.

En alguna ocasión se ha referido usted al "exceso de competencias y servidumbres" del cine. De este modo ha aludido al tema de la autonomía, estatus que la mayoría de las artes alcanzaron hace mucho tiempo. ¿Puede el cine, en tanto que producto industrial, aspirar a esa autonomía y a su existencia como arte?

Su naturaleza industrial ha proporcionado al cine una gran capacidad de reproducción y difusión, pero lo ha privado a la vez de otras muchas cosas, impidiéndole con frecuencia crecer liberándose de tutelas. Sin embargo, no sólo como lenguaje artístico sino como producto industrial ha gozado muy pronto de esa autonomía de la que habla usted. Y la ha mantenido un tiempo largo, durante el cual fue el monarca absoluto del espectáculo, el que llenó las principales horas de ocio de millones de ciudadanos en el mundo entero. Es hoy cuando ha perdido esa autonomía, hasta el punto de que lleva una existencia vicaria, sumergido dentro del audiovisual. Es indudable que para hacer una película hay que pasar por un gran número de aduanas y ventanillas, entidades bancarias incluidas, privadas y públicas. Si la pantalla fuera como una hoja de papel en blanco en la que, sin más, se pudiera escribir... Sin embargo, hay ciertos signos en el aire que anuncian otras

posibilidades, ese grado de autonomía que los autores necesitan para trabajar en un régimen de suficiente independencia. Se trata de algo por lo que merece la pena luchar, y que quizá sólo es posible obtener en los márgenes del bienestar, donde todavía parece que se da un cierto interés primario por las cosas y no por el mero movimiento del dinero o el uso compulsivo de cualquier tecnología de punta. Es preciso no olvidar, además, que las mayorías fabricadas no son toda la gente, y que siempre quedarán oídos y ojos despiertos que piden otra cosa. El problema principal a resolver es el de la difusión de las obras realizadas a partir de este género de iniciativa, ver la manera de que puedan llegar a los espectadores que las solicitan en condiciones de suficiente igualdad con las demás. ¿Es realmente posible hacer cine desde los márgenes, como postulaba usted en una conferencia en 1994, tomando en cuenta los bajos presupuestos y, en general, las precarias condiciones con que se tendría que trabajar?

Personalmente considero el "margen" como el lugar que le ha correspondido al arte en general en este período al que, sin embargo, algunos llaman de "estetización de la vida". ¿Puede usted comentar esta posible contradicción?

Vivimos en un régimen de ocupación. Hay una industria, la estadounidense, que quiere apoderarse de todas las pantallas del mundo, y está a punto de conseguirlo. Existe, además, un espíritu colaboracionista en el aire, por todas partes. Pero hacer cine desde los márgenes no era algo que yo postulara. Intentaba simplemente reconocer el lugar de donde puede surgir una cierta renovación. Me refería así a una clase de cine que no trata de seducir al espectador a toda costa y por cualquier procedimiento, sino que quiere respetarlo como prójimo. Que no aspira a la riqueza, sino simplemente a sobrevivir sin renunciar a una dimensión crítica, tratando de reunir en sus obras belleza y verdad. Que esta pretensión llegue a resultar marginal es algo propio de los tiempos que corren. Pero ese cine ha demostrado ya, en

muchos casos, que es posible producir magníficas películas dentro de unas determinadas condiciones de producción, por limitadas que puedan parecer en lo económico.

En su conferencia "Alternativas a la modernidad" se refirió usted al cine de hoy como un modelo de representación cinematográfica presidido en algunas de sus tendencias dominantes por el manierismo. ¿Puede explicarnos cuáles son los rasgos principales de ese modelo?

En el texto al que se refiere yo apuntaba que al cine moderno —el que surgió al final de los años cincuenta y que ocupó aproximadamente dos décadas— le siguió en Occidente, en los años ochenta, dentro de lo que convencionalmente se denomina cine de autor, un modelo de representación cinematográfica basado en una escenografía ni clásica ni moderna, más bien barroca. Presidida por la ironía y el distanciamiento, este modelo ha cultivado la mezcla de géneros, adoptando un estilo cada vez más manierista. Se caracteriza, entre otras cosas, porque sus imágenes nos remiten constantemente al cine mismo, como si solamente se alimentara de una parte, muy específica, de su propia historia. Fruto de una época esencialmente conservadora, pendiente en exceso de la seducción del espectador, fetichista al máximo, cultiva en exceso el guiño cómplice. De vez en cuando da muestras de talento, pero se trata, en la mayoría de los casos, de un talento menor.

Dado el actual estado de las cosas en el cine, ¿puede decirse que este, como actividad creativa autónoma, ha tenido una vida demasado fugaz, de apenas unas décadas?

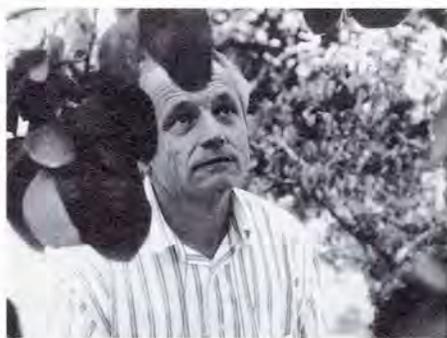
Quizá... Sobre todo si nos referimos al arte popular que fue y ya no es. Era algo radicalmente distinto al entretenimiento de masas en que hoy se ha convertido. Se trata de una pérdida inmensa, de la que nunca nos podremos consolar. Al mismo tiempo, es cierto que el cine ha evolucionado vertiginosamente, quemando etapas, recorriendo un camino que las demás artes han tardado siglos en completar. Integrado en el audiovisual, sumergido en ese magma que forman la televisión y la publicidad, ¿qué posibilidades le quedan de sobrevivir? Probablemente sólo las que guarda en su naturaleza original, en más de un aspecto apenas explorada.

¿Esa desaparición del cine como arte popular supone también una pérdida para la cultura de los países, cuyo pasado y presente no es ya representado de un modo tal que pueda convertirse en referencia para sus ciudadanos?

Supone una pérdida general sin distinciones, a todos los niveles, en la medida en que el cine ha tenido desde sus orígenes una proyección universal incomparable. Y es evidente que entraña una pérdida capital en lo que se refiere a la identidad de los países donde más y mejor floreció. Basta pensar, por ejemplo, en lo que supuso para Italia, al acabar la Segunda Guerra Mun-



Ana Torrent mira la meseta castellana (página anterior), donde encuentra al Frankenstein, de James Whale, en *El espíritu de la colmena*



Los ojazos de la Torrent en *El espíritu de la colmena*, y el pintor Antonio López contempla sus obstinados membrillos

dial, la extraordinaria experiencia del cine neorrealista. De ella se ha llegado a decir que contribuyó decisivamente a reconquistar para el pueblo italiano la dignidad perdida, algo que le permitió mirar de nuevo al resto del mundo cara a cara.

La noticia de que no realizará la versión cinematográfica de *El embrujo de Shanghai* ha sorprendido, y defraudado, a muchísimas personas. Es probable que para explicar este hecho se recurra a la leyenda que desde hace tiempo parece rodearle, según la cual es usted un director difícil para los productores.

Sí, puede que eso suceda. Al fin y al cabo es lo más cómodo para todo el mundo. En cuanto a la leyenda, creo que no se corresponde con la realidad. En fin, habría que preguntar qué se entiende exactamente por "difícil". Yo no me he parado a pensarlo, pero sí quiero decir una cosa: jamás he buscado, y mucho menos cultivado, de forma voluntaria, por esnobismo o coquetería intelectual, la singularidad o la marginación. Soy alguien que se toma su trabajo muy en serio, nada más. Y en lo que se refiere a los resultados comerciales –supremo argumento, es sabido–, ninguna de mis películas se ha saldado con pérdidas para el productor. Sin embargo, esa leyenda existe, y no me ha hecho ningún favor.

Pero ¿a qué causas específicas se debe atribuir el desenlace de su proyecto basado en el libro de Marsé?

La historia es larga, y no sé si es ocasión de abordarla. He trabajado en este proyecto más que en ningún otro. Pero las situaciones que me ha tocado vivir, y que no esperaba pudieran producirse, me han empujado finalmente a renunciar al mismo.

¿Puede contarnos lo que sucedió?

Hablar de este tema me cansa. Todo empezó cuando el productor, Andrés Vicente Gómez, atendiendo la sugerencia de Juan Marsé, me propuso llevar al cine *El embrujo de Shanghai*. La novela me interesó mucho, ya que existían en ella, además de unos personajes atractivos, una atmósfera y unos temas que me resultaban familiares. A lo largo de tres años he llegado a escribir hasta diez versiones del guión. Las personas que ocasionalmente pudieron leerlo –entre ellas el propio Juan Marsé– manifestaron en todos los casos una impresión favorable, incluso entusiasta.

Para la producción, el único motivo de inquietud que esa lectura parecía suscitar era la duración –aproximadamente tres horas– de la historia. Una duración, sin embargo, que no era fruto de la improvisación, sino largamente meditada, acorde con uno de los rasgos capitales del relato de Marsé: el reflejo del paso del tiempo, la huella que dejaba en la vida de sus protagonistas. Como en el mundo existen y seguirán existiendo películas que alcanzan esa longitud y son distribuidas normalmente, pensé que era razonable luchar por sacar adelante el proyecto tal como había surgido. Comencé a preparar la película en 1998, y entonces aparecieron las verdaderas dificultades. La producción mantuvo en ese período unas pautas –a propósito de los decorados, del rodaje en un auténtico plató, del plan de trabajo– que no se correspondían con las necesidades de la película tal como había sido concebida, ni tampoco con su ambición inicial de lograr una obra internacionalmente competitiva, al máximo nivel. Una cicatería que contrastaba llamativamente con la imagen espectacular que se tendía a proyectar públicamente.

¿Qué explicación cabe para esa contradicción?

No lo sé exactamente. En un primer momento pensé que podía existir un problema de financiación. Todavía hoy sigo sin comprender tantas cosas... Por ejemplo, que no se hizo nada en su momento para contratar en firme a Fernando Fernán Gómez, el actor para quien había escrito uno de los personajes, que lógicamente atendió a otras ofertas profesionales, suscitando así un problema de fechas. A principios de junio del 98, cuando estaba a dos meses del inicio del rodaje y había que empezar a construir los decorados, me tocó vivir una de las situaciones más duras: de la noche a la mañana, el productor suspendió la preparación. Entre otras cosas, todo el largo trabajo de *casting*, dedicado a la búsqueda de los intérpretes protagonistas –chicos y chicas de 13 y 14 años, período de la vida donde el paso del tiempo, por pequeño que sea, introduce cambios vertiginosos– quedó echado a perder. Los motivos que, a modo de explicación de su acto, dio Andrés Vicente Gómez *a posteriori* eran en su mayoría muy confusos. El caso es que, pasado un tiempo, me comunicó que

la película de tres horas era inviable y que debía acortarla. Comprendí que, definitivamente, él no iba a hacer nada por superar esa dificultad. Así que no me quedaban más que dos alternativas: decir adiós o bien modificar el desarrollo del guión. Tratando de salvar al menos una parte de mi trabajo, opté por lo segundo. A finales de diciembre de 1998, y a pesar de la pérdida –en mi opinión, importante– que suponía para la historia, acabé en una nueva versión del guión, que reducía en 40 minutos, aproximadamente, su duración. Sin embargo, para mi sorpresa, esta medida no logró modificar los planteamientos de la producción. En definitiva, lo que prevalecía era la misma notable falta de adecuación entre los medios y los fines. Cansado, acabé tirando la toalla.

¿Se trató de un desacuerdo acerca de la naturaleza y características que debía tener la película o de un asunto de orden estrictamente presupuestario?

Es difícil separar ambas cosas. El presupuesto depende del plan de trabajo, y este, a su vez, del carácter que se quiere dar a la producción. De lo que estoy seguro es de que la modificación última del guión entrañaba una reducción de los costos, que no creo hayan llegado a alcanzar nunca las cifras que públicamente se han barajado. Más bien cabe hablar de una falta de coincidencia en la consideración de la naturaleza de la película, y especialmente en la estimación de las necesidades de mi trabajo. Quiero decir, mis necesidades respecto de la realización de la obra, porque yo personalmente no hice ninguna nueva reivindicación acerca de mi salario. Es más, he dedicado tres años a las distintas versiones del guión sin ningún cálculo monetario, renunciando a otras ofertas profesionales, ya que para mí lo más importante era la película. Eso lo sabe bien Juan Marsé.

¿En qué consistía la posible singularidad de su proyecto?

Del proyecto original, el único rasgo fuera de lo común era su longitud. Se trataba en lo esencial, para mí, de una película de carácter intimista; baste decir que, a diferencia de lo que sucede en la novela, la ciudad de Shanghai ni siquiera aparecía. Todo el tema del exotismo, del lugar remoto y legendario donde la protagonista, al amparo de la vida clandestina de su padre, depositaba su ilusión de un futuro mejor, cristalizaba en unos cuantos objetos llegados de Extremo Oriente: un par de postales, un chipaó y un abanico. Yo era un chaval en la época en la cual transcurre la historia y sé en qué consistía entonces el exotismo para los pobres. Mi propósito era crear una escenografía del sueño. Las cosas soñadas tienen en el cine más presencia verdadera que las reales, especialmente si brotan de la imaginación de una niña enamorada. Por eso el título provisional de mi guión era *La promesa de Shanghai*. ■

EL ESPIRITU DE LA COLMENA

España, 1973, dirigida por Víctor Erice,
con Ana Torrent, Isabel Tellería, Fernando Fernán Gómez, Teresa Gimpera, José Villasante.

Los ojos de la criatura



En la entrevista incluida en la edición del guión de *El espíritu de la colmena*, Erice declaró: "Ángel Fernández-Santos y yo tuvimos la sensación de que no íbamos a contar exactamente una historia. En un guión de corte tradicional, cuando se construye un personaje es bastante corriente pensar de inmediato en el papel que va a jugar dentro de la anécdota. Nosotros obramos de una forma distinta. Nos bastaba con la imagen única, primordial, que de una manera espontánea, inconscientemente, habíamos percibido de ellos. Quizás esto explique por qué la película, en cierto modo, está hecha de fragmentos". También eso explicaría su relación con *El perro andaluz*, guionada por otro binomio, Buñuel y Dalí, y concebida de igual manera: por una escritura automática de imágenes. Si se suma que *El espíritu de la colmena* se instala en el espacio del sueño y contiene una mirada de entomólogo a través del personaje apicultor, entonces la relación con Luis Buñuel se vuelve más significativa. Además, como *El perro andaluz*, la película de Erice empieza con la clásica frase "Erase una vez", para luego quebrar la narrativa tradicional de una causalidad realista y una progresión dramática lineal. Aunque funciona por acumulación de imágenes e incorpora la mira-

da de lo insólito, Erice no crea el mismo caos precipitado de la ópera prima de Buñuel. Porque *El espíritu de la colmena* está hecha por gestos mínimos y ensordecidos, pero eso no impide que tenga la misma carga perturbadora y crítica de Buñuel. El relato de Erice comienza con un camión que trae la película *Frankenstein* (1931), de James Whale, para exhibirse en un pueblo de la meseta castellana en la posguerra española del cuarenta. Como también sucede en *El sur*, el cine aparece como resistencia frente a la realidad y, al mismo tiempo, no se ancla en el lugar cómodo de la pura representación, sino que coloca un objeto nuevo en el mundo, se vuelve real o, al menos, ocupa una posición ambigua entre realidad y ficción. De esta manera, pocas películas como esta (otra podría ser *Sherlock, Jr.*, de Buster Keaton) interrogan con tanta fuerza las convenciones cinematográficas de la construcción ficcional. Específicamente, la relación con el cine en *El espíritu de la colmena* se establece a partir de la escena más problemática de *Frankenstein*: el encuentro de la niña María con el monstruo. En la escena siguiente de la película de Whale, María aparece muerta. Tras ver estas escenas en el cine, Ana (Torrent) pregunta a su hermana Isabel (Telle-

ria): ¿por qué el monstruo mató a la niña? Así, la protagonista de la película de Erice cuestiona la opacidad del relato y se pregunta sobre la elipsis, lo no-contado, la ausencia. La versión *Frankenstein* que mira Ana es la reestrenada en 1938, que no incluía el momento en que el monstruo ahogaba involuntariamente a la niña, que sí se exhibió en la copia estrenada en 1931. A pesar de los pedidos de Whale, que por su simpatía con el monstruo no quería que fuese un asesino intencional, esa escena fue eliminada por su agresividad. Sin embargo, James Curtis, en una gran biografía sobre Whale, sostiene que en la eliminación de esa escena está implícita la idea de una violación. Por otra parte, en 1986, el teórico Jesús González Requena escribió que "la más arriesgada elipsis que el cine clásico conociera denegó ya para siempre, en el film de Whale, la representación del suceso, consagrándolo en la más absoluta opacidad". Sin embargo, la pérdida no fue para siempre, porque en 1985 se recuperó la escena y las futuras ediciones en video incluyeron el inocente asesinato del monstruo.

Erice coloca a esa elipsis como centro de su película y la recrea. En uno de los momentos más poéticos de la historia del cine, el rostro de Ana se refleja en un lago y, frente a su propia mirada, la imagen especular se transforma en la del monstruo. La que podría ser una alucinación de la niña se vuelve real porque el monstruo aparece junto a ella. Inmediatamente, termina la escena, pero a diferencia del *Frankenstein* original, tras la elipsis, la niña no muere y hasta desea reencontrarse con el monstruo. Erice crea una nueva versión de la escena pero no la clausura, no recrea sus efectos moralistas. La escena zigzaguea entre la imagen reflejada y la real, entre la belleza tierna y la monstruosidad, entre la inocencia y el erotismo aberrante. El cine, entonces, se convierte en un espacio de conflictos irresueltos, de interrogación permanente. Erice no tranquiliza al espectador; por el contrario, lo pone en estado de alerta, como lo están en *El espíritu de la colmena* los gigantes ojos negros de Ana Torrent.

Diego Trerotola

EL SUR

España, 1982, dirigida por Víctor Erice,
con Omero Antonutti, Sonsoles Aranguren, Iciar Bollain.

Justeza y sensibilidad



Decía Truffaut: “la edad más apasionante, la que ofrece más posibilidades cinematográficas, se sitúa entre los 8 y los 15 años, la edad del despertar de la conciencia, de la preadolescencia”. Y agregaba: “la adolescencia conlleva el descubrimiento de la injusticia, el deseo de independencia, el destete afectivo, las primeras curiosidades sexuales. Es, por lo tanto, la edad crítica por excelencia, la edad de los primeros conflictos entre la moral absoluta y la moral relativa de los adultos, entre la pureza del corazón y la impureza de la vida”. Estos ejes aparecen en *El sur*, la segunda película de Erice. Su entrañable protagonista, Estrella, es una niña que deviene adolescente a partir del sufrimiento, de encontrar a cada paso verdades dolorosas y también escasos pero profundos momentos de felicidad. La película está narrada por una voz en off, la voz de Estrella ya adulta, que recuerda su infancia y su despertar adolescente. Esta voz conduce de manera magistral la narración y aparece en los momentos necesarios, dándole al film un ritmo poético y sugestivo.

El sur comienza con una escena inquietante; sobre un costado del rectángulo de la pantalla aparece una ventana que débilmente empieza a registrar la luz que viene

de afuera. Esa luminosidad va creciendo hasta que descubrimos una niña durmiendo y voces que, desde fuera de campo, gritan, angustiadas, un nombre. Este clima inicial será el que reine en toda la película: la sugestión, la morosidad, la inquietud. Las voces y los contraluces son constitutivos de la puesta en escena, donde la belleza es inseparable de la emotividad que genera. Dice Erice que prefiere hablar de planos justos y no de imágenes bellas. Los planos, justos y bellos, de *El sur* se encadenan a partir de fundidos, dando al film no sólo un tono calmo y sombrío sino proponiendo al espectador pequeñas postales, pequeñas pero reveladoras acciones que significan mucho en sí mismas y que adquieren mayor relevancia en el transcurso de la película, sin dejar nunca de lado la sencilla narración que se cuenta.

Todo el film es un gran flashback que pone en marcha el complejo mecanismo de la memoria. Se detiene en una mirada, en una voz, en un gesto. La película está organizada bajo la ley del recuerdo, tal vez como un diario íntimo que Estrella escribe constantemente, una especie de escritura personal, íntima, fragmentaria.

El secreto que guarda el sur (como espacio y como película) no es más que un nudo su-

gestivo sobre el que avanza con placidez la narración. El sur es el lugar donde el padre vivía cuando joven y es para Estrella un lugar mítico, donde decide viajar, un lugar de encuentro y de recuperación de ella misma, de sus orígenes, de su identidad, tal vez de su verdadera historia.

Haber elegido la palabra de Truffaut al inicio no fue arbitrario. Muchas semejanzas tienen ambos cineastas. No sólo los une la necesidad de filmar niños, sino el gesto que dice que la infancia no es un paraíso perdido sino un lugar donde también se sufre. El crecimiento para estos directores tiene que ver con la angustia, con el reconocimiento de verdades dolorosas, con efímeros momentos de felicidad. La niña que se hace adolescente en *El sur* sufre tanto como Antoine Doinel en *Los cuatrocientos golpes*, cuando escucha (otra vez fuera de campo) pelear a sus progenitores, cuando conoce el amor perdido y añorado de su padre, incluso cuando este aparece muerto. Son niños que buscan afecto y se encuentran en el camino de la vida con una realidad áspera, misteriosa, moralmente ambigua.

Otra idea comparte Erice con Truffaut, la de relacionar el mundo real con el cinematográfico, el mundo de las sombras. El padre de Estrella está enamorado de una actriz, la niña la conoce por el póster que ve sobre la entrada de un cine. Ese póster, como el que aparece en *Los cuatrocientos golpes*, sugiere la entrada de la ficción, del cine, de la mentira, de las sombras en el mundo real, concreto y pequeño de Estrella (en los dos afiches está la palabra “sombra”). Incluso, cuando la voz de la protagonista ya adulta comenta que va a contar “lo primero que le viene a la mente”, dice que no puede discernir si es verdad o lo inventó. Nada es realmente cierto, nada es verdaderamente real, nada es absolutamente ficcional; sin embargo, el film está cargado de un realismo extremo, verdadero.

El sur destila sensibilidad, emociona, conmueve. El talento de Erice para contar historias íntimas es innegable. La armonía y la justeza de su propuesta estética coincide con la sugerente y maravillosa historia que cuenta.

Marcela Gamberini

EL SOL DEL MEMBRILLO

España, 1992, dirigida por Víctor Erice,
con Antonio López, María Moreno, Enrique Gran,

El membrillero, entre sol y sombra



No hay que buscar, hay que esperar.
Corot

El sol del membrillo nació de una idea de Erice y del plástico Antonio López: la de filmar el proceso de pintar un membrillero en tiempos de la plenitud de sus frutos. A López le fascinan los membrillos maduros bajo el último sol intenso del verano –el conocido como “Veranillo de San Miguel”– que la tradición considera traicionero y de extraño efecto en los niños. Una luz y un clima cambiantes, de no fiarse. Sin embargo, el pintor manchego busca desde su infancia algo que se escapa en esos membrillos próximos a caer. Con Erice lo buscan juntos, cine y pintura. Confrontando y aunando las miradas ensayan sobre la imagen, lo transitorio y lo permanente, las presencias y las ausencias, la muerte y el renacimiento. Todo bajo la propuesta inicial de un documental sobre un pintor y su obra en progreso. El estudio de López es una vieja casa de un suburbio madrileño, cerca de las vías del ferrocarril. En el patio hay un membrillero, y allí se instala, metódico, realista, obsesivo, para capturar en el lienzo el árbol y sus frutos. Divide el espacio, enmarca y protege la planta, deja registros pintados sobre hojas y membrillos para guiarse en el trabajo que

llevará meses. Una carrera contra el tiempo, porque entretanto el árbol cambia, la luz también, los frutos maduran, pesan más y las ramas ceden antes de que caigan. Erice asiste a ese proceso solitario, encuadrando con constancia pintor y modelo. Y de paso registra las visitas de sus amigos al patio. Especialmente las de Enrique Gran, también pintor y de temprana amistad con López. Pero también las de sus hijas y otros conocidos... hasta una profesora de arte de la Universidad de Pekín con su intérprete. La sociabilidad en que se desarrolla el film lo hace también un lúcido y emotivo ensayo sobre la amistad.

Pese a todo, en esa temporada fracasa nuevamente el intento de fijar, mediante su apariencia, el ser del membrillo. Entonces Erice filma a López posando ante su mujer, María Moreno, para un cuadro donde aparece como durmiente, con una foto de juventud en una mano y una pequeña bola de cristal en la otra, cercana a aquella que inspiró el “Rosebud” de *Citizen Kane*. Erice y López persiguen mediante la imagen aquello que se escurre. *Tempus fugit*.

El sol del membrillo es algo más y algo menos que el registro de la creación de una obra. Algo más porque filmar el minucioso trabajo de López es ensayar sobre el tiem-

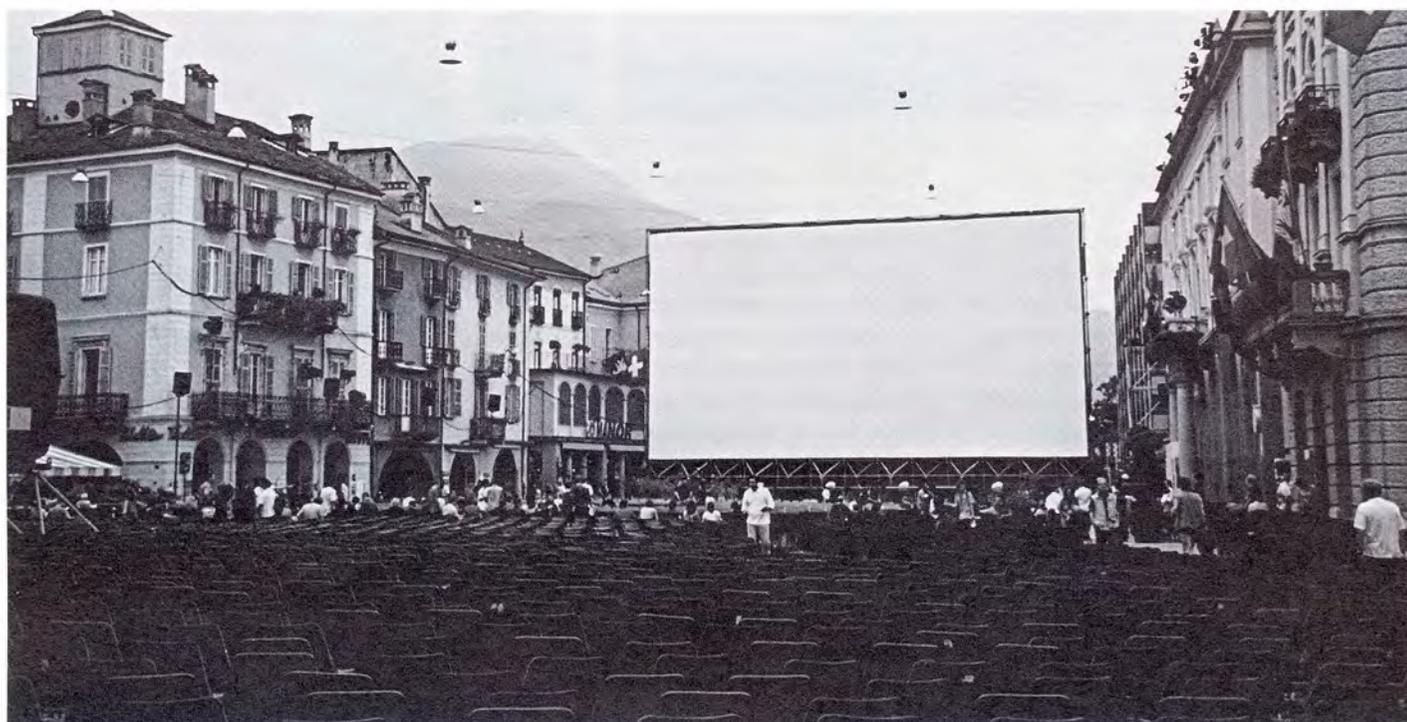
po, el cambio en el árbol y en el pintor mientras corren los meses. Además, otras obras evolucionan en el film: la de su mujer y la de los albañiles polacos que refaccionan la casa. Erice se permite, en codas que recuerdan la mirada sobre la ciudad en el cine de Ozu y las mismas pinturas de López, registrar el paso de días y meses bajo el clima madrileño, en días crecientemente nublados y de obstinada lluvia, o en noches donde en cada ventana resplandece la luz azulada de los televisores. Una Madrid dominada por la antena transmisora de Torrespaña, donde en un patio suburbano Antonio López persigue la secreta misión de acompañar al membrillero mediante la pintura. Pero también es algo menos, porque no concluye en la obra terminada. *El sol del membrillo* es la crónica de una frustración –ante el sol esquivo, la lluvia pertinaz y la luz que se escapa– y de una derrota temporaria. El óleo se hace imposible, el dibujo posterior también queda inacabado. Erice frena al máximo la narrativa, deja espacio para la percepción de imágenes intensificadas, con conexiones poéticas que dan un sentido excepcional al *raccord* de mirada. Aquí no es tanto la imagen lo que importa sino la mirada (de López, de Erice, de la cámara, y también la nuestra). Luego del momentáneo fracaso, en ese instante donde se expanden las sombras –esto es, el sueño, y también la muerte– Erice ensaya sobre el ojo del cine. López sueña y cuenta un sueño de pintor, donde él sólo puede ver los membrillos pudriéndose lentamente bajo una luz indescriptible, lunar, metálica y fatal. Aquí, como en otros momentos de su cine, la fantasmagoría acecha desde un arte concebido como incursión en las sombras. Pero el deseo de la imagen permanece, y la esperanza vuelve en la siguiente primavera, con la promesa de los membrillos jóvenes y el canturreo en off de López, a quien presumimos ya embarcado en el próximo, incansable intento. La plástica para él, como el cine para Erice, no son profesión sino destino. Una película inagotable, para revisar cada año. De las que nos sostienen y nos mejoran como espectadores de cine.

Eduardo A. Russo

Doce días en Suiza, con los problemas de calidad de la competencia oficial de un festival categoría A que no es el de Cannes. Doce días con ese problema como único problema. Doce días en un festival arriesgado, de ambiente agradable y distendido y que además programa la que tal vez sea la mejor retrospectiva posible sobre uno de los últimos secretos del viejo Hollywood. Un paseo por las nubes. **por QUINTIN y FLAVIA DE LA FUENTE**

FESTIVAL DE **LOCARNO**

La ciudad de las mujeres



FOTOS FLAVIA DE LA FUENTE

Aquí arriba, la Piazza Grande, epicentro del festival. En la página siguiente, de izquierda a derecha: *Aux frontières*, *Gerry*, *Das Verlangen*, *Drácula: Páginas del diario de una virgen*, *Cabeza de palo*, *Love and Diane*, *Tan de repente*, *Todo juntos*, *La cage*

Un viaje a Suiza sugiere dos cosas a esta altura: un lugar caro y un lugar tranquilo. Por una vez, las expectativas previas se vieron ampliamente realizadas. Locarno es caro y tranquilo, aunque no exactamente de la manera en que lo preveíamos. Como en el cine, una película vista nunca resulta igual a una película contada y aunque habíamos oído muchas descripciones de Locarno (y leído, Panozzo relató en *El Amante* su viaje del año pasado), el lugar no dejó de sorprendernos. Ante todo, Q pensaba que se trataba de un lugar de veraneo altamente lujoso. No es que Locarno sea San Clemente del Tuyú, y no es el caso tampoco de que conozcamos tantos lugares de veraneo lujosos, pero más allá de unos alrededores donde las casas pertenecen obviamente a millonarios, la ciudad (o el pueblo) da la impresión de ser un destino de fin de semana para gente madura de clase media. De clase media suiza, claro. Y tampoco suiza, porque en realidad Locarno está en la zona italiana, y aunque los italianos dicen que en Locarno la comida, el idioma y las costumbres son completamente distintas a las de su país, nosotros no notamos la diferencia, como cuando los canadienses nos dicen que son totalmente distintos de los americanos. Pero tranquilo, sí que es tranquilo

Locarno. Y limpio, ordenado, sin basura, sin mendigos, sin ruido. En fin, nada que hiciera acordar a Buenos Aires salvo por el contraste. A estas fuentes de paz y sosiego hay que agregar una hospitalidad esmerada que nos hizo sentir muy cómodos durante doce días. Alojados en un hotel muy agradable a orillas del lago Maggiore, a cinco minutos de caminata del centro de actividades del festival, pudimos establecer una rutina diaria que, por una vez, combinó las emociones del cine con una estadía sumamente placentera y relajada. Descubrimos que mucha gente de cine (empresarios, funcionarios, productores, programadores) van a Locarno con ese plan. Locarno parece la estación intermedia que permite recuperarse de las humillaciones y los ajetreos de Cannes para encarar el resto de la temporada que recomienza fuerte en septiembre con Venecia y Toronto. Después de todo, son las vacaciones de verano, que en Italia y otros países europeos tienen el carácter de obligatorias. Esta atmósfera le da al festival de Locarno una cualidad muy especial, que incluso facilita el trabajo: el clima, el paisaje, la disponibilidad de tiempo hacen que los encuentros laborales o comerciales tengan mejores resultados que en los grandes festivales. No es que Locarno no sea un gran festival: sus au-▶





Izquierda: Pablo Trapero y Tiziana Finzi. Derecha: Dimitri Eipides y Peter van Bueren. Abajo: Lita Stantic y Diego Lerman



toridades proclaman orgullosamente que el suyo es el cuarto en importancia detrás de Cannes, Berlín y Venecia. Aunque este ranking sea más bien absurdo, da a entender que este es un evento ambicioso que aspira a tener un sentido en el calendario anual.

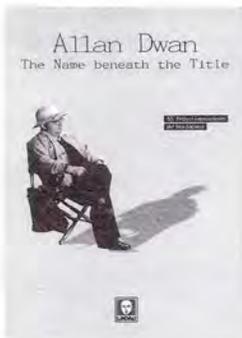
Cuál sería ese sentido es un tema que se presta a discusiones interminables. Pero hay algo que señalar en principio: Locarno es hoy el festival de las mujeres. No sólo porque sus autoridades artísticas pertenecen al sexo femenino, sino también porque hay muchas películas hechas por mujeres y que tratan sobre mujeres. El año anterior, incluso, el jurado estuvo compuesto por un hombre y seis mujeres, como una declaración de principios. Lamentablemente, la cosa terminó muy mal, con un escándalo alrededor del premio principal (la muy mediocre película italiana *La revolución en un 2CV*) y una pelea pública entre las distintas integrantes. Este año, la integración fue exactamente la contraria, y aunque el Leopardo de Oro fue abucheado (inmerecidamente) por la prensa y el público, los incidentes no llegaron a mayores. La otra dirección clara del programa de Locarno es una preeminencia de películas de directores jóvenes, que se complementa con una competencia de films en video, lo que le da al festival un sesgo mucho más experimental o, si se quiere, independiente que el resto de los grandes festivales. Sin embargo, Locarno tiene un talón de Aquiles: esa necesidad de competir (por el cuarto lugar) hizo que el festival adquiriera la dudosa categoría A que lo obliga a presentar en las distintas competencias películas no exhibidas fuera de su país de origen. Como lo saben quienes programan los distintos festivales de este tipo, desde San Sebastián hasta Montreal o Karlovy Vary, esta es una tarea ingrata. No

hay tantas buenas películas como para armar una alineación que sea al mismo tiempo inédita y calificada. De hecho, sólo Cannes puede satisfacer este requisito ya que tiene la prioridad absoluta en la elección. El resto debe conformarse con un hallazgo ocasional, un descuido de Cannes o una película que no llegó a terminarse en fecha para el ansiado viaje a la Costa Azul en mayo. Este no fue el caso en Locarno 2002. Aunque los que repitieron la visita coincidían en que la calidad del programa era superior a la del año pasado, altamente cuestionada, no hubo nada que se acercara a una obra maestra ni a un descubrimiento iluminador. Hubo algunas buenas películas, sin embargo. Pero la otra vertiente de Locarno salvó decididamente la ropa en el terreno de la excelencia artística. Se trata del rubro retrospectivas, que este año ofreció, además de una dedicada al cine de India, una muestra con 50 films de Allan Dwan, acaso el director más prolífico en la historia del cine americano. De hecho, nuestra relación personal con esta retrospectiva marcó nuestro humor durante el festival.

Pero para describir Locarno hace falta mencionar su acontecimiento más vistoso, posiblemente único en el mundo: las funciones al aire libre en la Piazza Grande, donde 7.000 personas pagan cada noche 25 francos suizos (algo así como 16 dólares) para ver en una pantalla gigante de extraordinaria tecnología films de carácter masivo como *Señales*, *Mr and Mrs Iver*, *Insomnia*, *Corto Maltés* o clásicos del cine popular como *La armada Brancaleone*. Como toda función al aire libre, el espectáculo de la Plaza Grande tiene un inconveniente: la posibilidad de lluvia. Este año, el tiempo del agosto europeo fue más bien calamitoso y varias funciones debieron cancelarse. Sin embargo, el carácter suizo prevalece aquí y todo está perfectamente organizado, aun para el imprevisto pluvial: hay un organigrama perfectamente detallado de las opciones en caso de lluvia. Por ejemplo, si empezaba a llover antes del primer film (en general eran dos por noche), este se trasladaba a la sala cubierta FEVI (un estadio, en realidad), pero si llovía en medio de la película, la proyección continuaba. Sin embargo, los que optaran por retirarse ante la posibilidad de una pulmonía podían recuperar la función en traspase. Y así siguen-

do para cada caso en particular. Alguien nos comentó que el festival, de todos modos, saca un seguro contra lluvia, porque durante todo el día se hacen especulaciones meteorológicas que pueden conducir a una nula venta de entradas. La cuestión es que este año Locarno resultó peor que Wimbledon, con chaparrones aislados y diluvios interminables. De todos modos, las proyecciones de la Piazza, el carácter distendido y multitudinario del festival, la gente paseando cansinamente y un trato provinciano y amigable le dan al festival un tono único, que nos lleva a proclamar a Locarno como la fiesta de pueblo más sofisticada del mundo. Y al frente está Irene Bignardi, una periodista italiana con presencia y modales de embajadora (de un país poderoso), para darle un toque de aristocrática informalidad.

Si tuviéramos que elegir una película de las que vimos en Locarno, nos quedaríamos con una de las más ignoradas: *Drácula: Páginas del diario de una virgen*, del excéntrico canadiense Guy Maddin. Se trata de una versión en ballet del clásico de Bram Stoker. No es precisamente danza filmada o videodanza, aunque es en video y la danza está. Más bien es un nuevo delirio de este director que ama las paradojas. Según él, por ejemplo, hace cine gay aunque es heterosexual. En este caso, afirma que el ballet no le interesa en absoluto y acaso haya hecho la película de ballet para los que detestan el ballet. Pero lo cierto es que *Drácula* es una fiesta que mezcla el baile con el teatro y el cine mudo en su variante más experimental. Aunque está hecha para televisión, la película parece, por el tratamiento de su textura visual, un viejo film de hace cien años encontrado en un sarcófago. Original, divertida, pero al mismo tiempo una efectiva versión de la historia, *Drácula* prueba que Maddin es uno de los pocos cineastas preocupados por la reinención del cine. Un autor que todavía no ha sido consagrado (su nombre es incluso desconocido en buena parte de Canadá) pero que en algunos círculos ya es una figura de culto (incluido Buenos Aires, a partir de una retrospectiva de su obra en la Sala Lugones). La diferencia notoria entre *Drácula* y la mayoría del cine exhibido en Locarno pasa tal vez por la noción de autor: Maddin hace pelícu-



las únicas, inconfundibles, que sostienen una idea del cine. La mayoría de los directores contemporáneos apuestan a algo enteramente diferente: la manufactura de un producto, aunque esta operación no esté exenta de creatividad e incluso del deseo de transmitir emociones personales. Por eso, aun una película discutible y, sobre todo, indescifrable como *Gerry* de Gus van Sant se transformó en una de las atracciones del festival, tratándose de dos tipos que caminan perdidos por el desierto en el mismo sentido en que *La libertad* es una película sobre un tipo que tala árboles. En *Gerry* la atmósfera lo es todo, la fotografía es poderosa, las locaciones son increíbles, y lo que la película tiene de narrativo resulta lo más cuestionable. Van Sant hace estas cosas, que frecuentemente son tonterías. Esta vez dijo inspirarse en la obra de Béla Tarr, a quien dedica la película. Lo curioso es que Béla Tarr era un miembro del jurado. Pero no había ningún peligro de corrupción. Seis meses antes el intransigente Béla declaraba que la película no tenía nada que ver con su cine y que sólo le copiaba la idea de largos planos de gente caminando. Efectivamente, *Gerry* no tiene nada que ver con *Sátántangó* pero la preocupación de Van Sant por los fundamentos del cine, aun haciendo su psicótica copia de *Psicosis*, tiene interés justamente porque se pregunta qué diablos es el cine, mientras el resto parece saberlo. En este punto de la discusión, vuelve a surgir el nombre de Allan Dwan, ligado con una extraordinaria paradoja. Si en su época hubiera habido festivales de cine como ahora, sus films jamás se habrían exhibido allí, por ser películas de género que no se destacaban, aparentemente, de la producción media de Hollywood. Sin embargo, la diferencia abismal que media entre sus films y casi todo el resto de lo que se mostró en Locarno prueba no tanto que el cine ha perdido calidad sino que siempre hace falta quien haga la diferencia. En este caso, un autor que no fue reconocido como tal por sus contemporáneos. Lo que resplandece en la obra de Allan Dwan no es su industriosisidad sino justamente esa cualidad inapreciable que lo hacía distinto, al igual que otros directores de segunda línea de Hollywood. Pero lo que sí se perdió es la posibilidad de ser un autor en ese marco industrial. Hoy los autores son notorios, incluso los americanos. Y Van



Arriba a la izquierda, el libro sobre Allan Dwan editado por el festival. Arriba, foto grande: *Trail of Vigilantes*. Abajo, izquierda: *Getting Gertie's Garter*. Y abajo, derecha: *Pearl of South Pacific*

Sant, por ejemplo, busca ese secreto perdido sin encontrarlo, mientras que Béla Tarr necesita ser una especie de figura del arte y el intelecto para tener derecho a hacer cine. Decididamente, no es la hora de los modestos. La otra paradoja es que los críticos actuales hacen el camino inverso de sus antecesores. Descubren en cada primera película a un autor que suele desvanecerse en la segunda. El resultado de este cine es que los festivales programan una mayoría de films que van de lo mediocre a lo mediano para alcanzar algunas veces lo decente. El único antídoto conocido para el festivalero es la visita a los márgenes: el documental, el video, lo experimental. En Locarno hay bastante de eso, en buena medida por las secciones de video que programa nuestra amiga Tiziana Finzi. Así es como F pudo ver *Love and Diane*, la película ganadora de la competencia de video, un documental que sigue la vida de una familia desgraciada durante varios años. Es la historia de una madre negra drogadicta que no pudo criar a sus hijos y sus intentos de reconstituir la vida familiar cuando estos son ya adultos. El film se sigue como una ficción y despierta una emoción singular sin

cargar las tintas. Esta experiencia intensa llamó también la atención de Pablo Trapero, uno de los integrantes del jurado respectivo, que incluía a Chema Prado, director de la Filmoteca española, y a Eva Truffaut (hija de François). Q, por su parte, pudo ver *Aux frontières* de la belga Danielle Arbid, una dolorosa interrogación sobre la tierra palestina, que tiene la originalidad de describir el país desde los territorios limítrofes sin penetrar nunca en él, y *Gaza Strip*, poderosa descripción de la vida cotidiana en este territorio castigado a través de los ojos de un niño. Hay un momento en esta película en el que los personajes reprochan a los israelíes haber talado los árboles, las simbólicas palmeras y olivos de las que despojaron a los palestinos. Tal vez estas víctimas no humanas de la tragedia sean una nota destacada en la historia de la infamia. Y también *Asir va entezar*, una película poética y breve sobre los prisioneros iraquíes que 18 años después de la guerra con Irán permanecen en prisión.

La competencia principal, mientras tanto, quedó restringida a dos películas: la alemana *Das Verlangen* y *Tan de repente* de Diego ▶



Izquierda: Martina y Marisa Paredes. Derecha: Q y Chema Prado. Abajo: Q y F



Lerman, estrenada en el festival de Buenos Aires. Hay que decir que el film de Lerman fue la sensación del festival. Ganó el Leopardo de Plata (segundo premio del jurado oficial) y tres premios más, incluyendo un buen dinero. La película fue adquirida por un vendedor internacional de renombre y ya se vendió en varios países. La frescura del film, su originalidad y su genuina emoción produjeron un efecto de catarata por el cual todo el mundo hablaba de la película e incluso nos hacía recibir felicitaciones por el solo hecho de ser compatriotas de un joven director tan promisorio. Los únicos que pensaron un poco distinto fueron los del jurado, con nuestro amigo Béla a la cabeza. Antes de salir de Buenos Aires, Q mantuvo una conversación telefónica con Lita Stantic, productora también de este éxito, y en ella analizaron las posibilidades de *Tan de repente* en Locarno. Desconociendo la mayoría de las películas, temiéndole sólo a Gus van Sant (que no se llevó ni un caramelo) y a Alain Cavalier (cuyo documental, *René*, sobre un gordo que baja 100 kilos, que no le hizo gracia a casi nadie), concluyeron que el mayor problema iba a ser la presencia de Béla Tarr en el jurado: los planos de *Tan de repente* no son lo suficientemente largos para el húngaro. En la mitad del festival, se supo que a Béla le había gustado *Das Verlangen*, y conociendo la tozudez del personaje, parecía claro que el Leopardo de Oro se esfumaba. De todos modos, Lerman tuvo una victoria moral extra durante el anuncio de los premios, donde su película fue calurosamente aplaudida mientras que la alemana fue silbada. Bignardi, la diretrice, comunicó previamente al anuncio de los premios que este año no iba a haber preguntas de los periodistas y con su clase habitual dijo (en latín): 'La historia es madre de la vida', para

que los presentes entendieran claramente que había aprendido la lección del año pasado. Hubo más argentinos en Locarno: Ernesto Baca con *Cabeza de palo* y Federico León con *Todo juntos*, ambos estrenos del BAFICI. León estaba parco, como de costumbre, mientras que Baca y su productora exhibían una sonrisa radiante por el hecho de estar viajando por el mundo con la película.

Transcurridos los primeros días del festival, F dijo que lo mejor que estaba viendo eran las películas de Allan Dwan. Q empezó a hacerle compañía y al día siguiente también se volvió un adicto. El vuelco definitivo ocurrió cuando ambos fueron a ver un film griego de la competencia, altamente recomendado, que empezaba a la misma hora que *Las arenas de Iwo Jima*, con John Wayne. La película griega comienza con una serie de planos brutales, feísimos. A los tres minutos, F y Q se miraron y sin hablar huyeron hacia la sala donde daban la película de Dwan. Toda la vida recordarán esa huida hacia la belleza. En uno de los libros que Locarno publicó sobre Dwan, Jean-Claude Biette dice: "Dwan poseía un secreto de fabricación que pertenece al corazón del cine y que hoy está perdido. No porque el cine actual no sea digno, sino porque un secreto de fabricación es intransmisible". Esa es la impresión que tuvimos al ver las películas de Dwan, quien comenzó dirigiendo en 1913 y extendió su carrera hasta 1961, para completar un total de films que se estima superior a los 500 (contando cortos, claro). Formado en el cine mudo (coinventor del cine mudo, habría que decir), Dwan fue un maestro del espacio (algunos comparan su geometría para desplazar personas y objetos con la de Keaton) y también de la velocidad (sus comedias no son más lentas que las de Hawks). Dwan fue el realizador preferido de Douglas Fairbanks, de Shirley Temple, de Barbara Stanwyck y hasta logró la hazaña de que Ronald Reagan hiciera dos buenos papeles bajo su dirección. Mucho podría decirse de sus películas, y la retrospectiva de Locarno, organizada por Giorgio Gosetti, fue un hito en la historia de la revisión del cine. Un grupo de especialistas fanáticos seguía todas las proyecciones y mucho se publicará en el futuro sobre Dwan gracias a este esfuerzo. Por nuestra parte, pudimos ver unos diez films, desde *Sil-*

ver Lode, sin duda uno de los mejores westerns de todos los tiempos, y *Tennessee's Partner* hasta la delirante CF *Most Dangerous Man Alive*, que recuerda a *Kiss Me Deadly*, pasando por el impresionante film negro *The River's Edge*. Algunas cosas sobre Dwan ya habían quedado claras hace algún tiempo, como que su talento no se agotó con el paso de los años y que tenía un mundo y un estilo absolutamente propios. Pero tras esta retrospectiva puede apreciarse con claridad que Dwan tuvo mala suerte con los estudios que lo utilizaron y abandonaron como a casi toda su generación (incluyendo a Ford y a King Vidor) y también con la crítica, ya que Dwan quedó afuera de la primera ola de canonización autoral (Hitchcock, Hawks, Ford, Walsh...) y casi lo eliminan de la segunda, la que rescató a los realizadores que trabajaron en la clase B, en la que Dwan quedó recluido hacia el final de su carrera. Peter Bogdanovich llamó a Dwan "el último de los pioneros" pero, aunque le dedicó una extensa entrevista, no llegó a apreciar plenamente su talento y lo condenó a relatar anécdotas. Es posible que Dwan sea el último grande de Hollywood en ser reconocido, con su callada genialidad que tiene muchos puntos en común con la de Jacques Tourneur. Ese secreto de fabricación del que habla Biette tal vez tenga que ver con un elemento común a Tourneur y Dwan: la sensación de que la pantalla se puebla de fantasmas, de ecos y de sombras que importan tanto como lo visible. Hay siempre algo más en las películas de Dwan, algo infinitamente doloroso y a la vez alegre que nunca se explica y ni siquiera se menciona. Amante de los finales felices, lo que muchas veces lo hizo pasar por ingenuo, Dwan fue esencialmente lúcido, uno de esos raros cineastas que comprendieron dónde reside la libertad cinematográfica. Si Locarno 2002 permite sacar una conclusión es que, tanto a la luz del descubrimiento de Dwan como de la intrascendencia del cine internacional de medio pelo, la vieja noción cinéfila de autor tiene más vigencia de la que el consenso actual tiende a otorgarle. ▀

Por la oportunidad de sacar estas peregrinas conclusiones y la de pasar doce días magníficos agradecemos especialmente a Teresa Cavina, Tiziana Finzi y a todo el equipo de zonas suizas.

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

Valparaíso mira desde cerca las playas de Viña del Mar sobre el Pacífico. Pero además, cada año mira, oye y discute el cine desde un festival que va recortando un perfil cada vez más claro. **por EDUARDO A. RUSSO**

VI FESTIVAL INTERNACIONAL DE VALPARAISO

Cerros, ascensores y cine



Arriba: *I Love Pinochet*. Abajo: *La estación del regreso*. En la página siguiente, a la izquierda, Humberto Solás, y el de la derecha es Fassbinder, nuestro habitué

En 1998 visitamos por primera vez Valparaíso, en el marco de la segunda edición del Festival Internacional que estaba cambiando los hábitos de la ciudad porteña. En *El Amante 81* quedó constancia del romance entonces reciente con ese puerto melancólico, cuya urbanización evocadora de los primeros años del siglo XX parece surgida del túnel del tiempo, como un irresistible anfiteatro cromático sobre el Pacífico. Los cerros y los ascensores de Valparaíso, insisten los lugareños (bautizados como valpos o porteños), son únicos en el mundo y ameritan, junto al peligro de que en cualquier momento se extingan, que esta ciudad legendaria sea Patrimonio de la Humanidad. En poco tiempo más la Unesco se va a expedir sobre el asunto. Mientras tanto, el Festival de Valparaíso —que hemos seguido año a año, asistiendo al trazado de un perfil definido— no para de asentarse y se ha convertido en el encuentro cinéfilo más estimulante que Chile ofrece cada año.

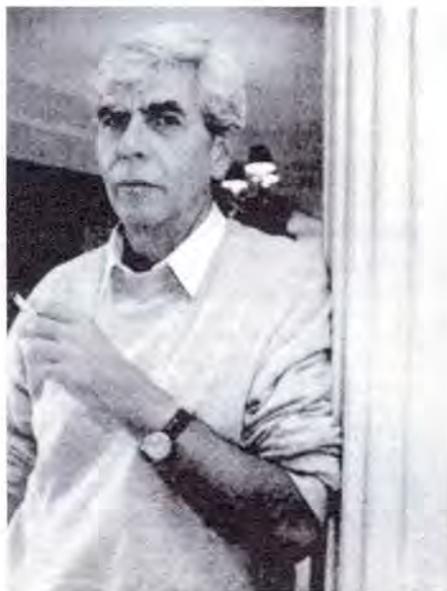
UN FESTIVAL ATÍPICO. Desde el año pasado, el festival es organizado por la Fundación Valparaíso, que coordina el esfuerzo en un primer momento compartido por varias universidades de la ciudad, y que en las últimas temporadas ha visto crecer el protagonismo de la Universidad Católica de Valparaíso. Muy especialmente la directora de su cineteca, Poldy Valenzuela, es una figura esencial en cuanto a la eficiencia y solidez de la maquinaria que cada año allí se pone en juego. El apoyo del Gobierno Regional también ha crecido en las últimas ediciones, y como siempre, el Instituto Goethe aportó sus significativos recursos (muy especialmente en este año que el cineasta abordado en el área académica del encuentro fue Fassbinder). Pero sin duda, el refe-

rente fundamental del festival, desde sus ediciones pioneras hasta la fecha, y responsable de la mística que lo anima cada agosto, es el crítico y docente Alfredo Barría Troncoso, su director ejecutivo.

El perfil del festival ha sido diseñado obsesiva y pacientemente por los lineamientos que desde 1997 ha cultivado Alfredo Barría. Un encuentro internacional que viera al cine como un arte y una forma de conocimiento, un punto de confluencia entre la cinefilia, las universidades, cinematecas y los centros de investigación, al alcance de un público cada vez mayor. El espíritu del festival se distancia del *glamour* y de las *stars*, aunque no de la seducción o el misterio. Cada año, son los realizadores aquellos convocados y rodeados con avidez insólita por un público joven que —a diferencia de lo que suele ocurrir en los festivales locales— no necesariamente estudia cine, sino que lo ve como una forma de vida y hasta de resistencia, sea cual sea su ocupación.

LOS DOCUMENTALES. En sus últimas ediciones, el festival ha dispuesto una competencia nacional de documentales, que permite ponerse al día sobre un verdadero estallido de producción en ese campo. El de Valparaíso es otro encuentro internacional que se suma a la movida del doc, con dos alas: una es la de esa muestra competitiva; la otra es aquella de las retrospectivas que, año a año, revisan algunas obras esenciales del género, desde una perspectiva internacional. En esta temporada, se exhibió en esta última franja *Cómo se construyó el mito* (1979), de George Stoney, que explora la obra del pionero Robert Flaherty durante el rodaje de *Hombres de Arán*. El film de Stoney es hoy también un clásico, y su autor estuvo en Valparaíso a cargo de un seminario. También se proyectaron *Héctor*

Cuevas (1985) y *Bajo el signo de la araña* (1983), de los alemanes Walter Heynowski y Gerhard Scheumann, quienes allí prosiguen su indagación de la política chilena bajo la dictadura. Pero sin duda este año el acontecimiento central del festival fue la proyección, por primera vez en el país, de la excepcional serie *Chile-Impresiones* (1977), del español -radicado en Francia desde los 50- José María Berzosa. Producido originalmente para el INA francés, este ciclo de cuatro capítulos traza un retrato alucinante del Chile pinochetista. Como documentalista de la televisión francesa, Berzosa viajó a Chile para filmar el testimonio que el poder daba sobre sí mismo. Los desfiles, las ceremonias oficiales, la vida cotidiana de funcionarios y militares. El resultado es un estudio donde lo mostrado y lo dicho por los personajes entrevistados revela la ideología en manifestaciones y todo tipo de síntomas -verbales, corporales, icónográficos- que van de lo ridículo a lo brutal, subrayado por una mirada que elige un distanciamiento irónico y por momentos devastador. Berzosa observa como un entomólogo y disecciona como un cirujano la mentalidad reaccionaria compartida por generales o bomberos, por empresarios o señores asociados a clubes exclusivos. Por momentos la teatralidad semiinvoluntaria de los entrevistados, su propia puesta en escena ante la cámara, tiene efectos desopilantes, e inmediatamente son seguidos por el escalofrío. A 25 años y con sus 5 horas de duración, *Chile-Impresiones* parece no haber perdido ni un gramo de su peso fundamental. Justamente, el doc ganador de Valparaíso 2002 estuvo muy influenciado por *Chile-Impresiones*. Se trata de *I Love Pinochet* de Marcela Saíd, un medimetraje sobre la vitalidad pinochetista en el Chile contemporáneo, presentado por sus propios impulsores. En la muestra competitiva también se destacaron *El caso Pinochet* de Patricio Guzmán y *Estadio Nacional* de Carmen Luz Parot, que remiten a la insistencia con que el régimen y sus secuelas siguen trabajando la mirada documental de los chilenos, aunque en otro registro resaltó también *Antofagasta, el Hollywood de Sudamérica*, de Adriana Zuanic, que rescata los vestigios, casi imperceptibles, de lo que alguna vez fue una utópica industria cinematográfica en el desierto del norte chileno.



REVISANDO Y PENSANDO EL CINE. Este año, una de las franjas retrospectivas estuvo dedicada al cubano Humberto Solás, de quien también se esperaba un seminario, pero que quedó en La Habana por un temporario problema de salud, y otras dos a Rainer Werner Fassbinder. Junto a 18 de sus largometrajes, se exhibió por primera vez en Chile *Berlín Alexanderplatz*, lo cual, unido a un simposio sobre RWF que reunió a investigadores de Alemania, Cuba, Perú, Bolivia, Uruguay y Argentina, fue oportunidad para una inmersión intensiva y perturbadora en una obra que se agiganta año tras año, y requiere una revisión urgente. Junto a las retrospectivas de autor, el ciclo "Panorama de directores chilenos" cubrió un paisaje de las últimas cuatro décadas, presentado por muestras de un cine de elevado nivel de riesgo, a menudo ligado al experimentalismo y a las vanguardias. El ciclo comenzó con *Diálogo de exiliados* (1974), de Raúl Ruiz, y su versión satírica sobre la política setentista chilena. El sarcasmo de Ruiz se contrastó con la áspera visión del exilio de *Los trasplantados* (1975), de Percy Matan, y el drama de la represión política y el peso de los recuerdos en *La estación del regreso* (1987), de Leonardo Kocking. Pero fue en el último segmento del ciclo donde, con films como *En un lugar de la noche* (2000) de Martín Rodríguez, *El vecino* (2000), de Juan Carlos Bustamante, y *No tan lejos de Andrómeda*



(1997) de Juan Araya, pudo advertirse el alto grado de elaboración formal, unida a exploraciones como las del videoarte, que poseen estas obras que por lo general no contaron con amplia repercusión de público cuando su estreno, pero que lentamente están comenzando a ser films de culto.

RESCATES Y DESCUBRIMIENTOS. Valparaíso también resulta, cada agosto, un lugar privilegiado para el encuentro de cinematecas de América y Europa. Desde el año pasado, la incorporación del proverbial francés Michel Montesinos como director del proyecto Fílmoteca Valparaíso acentuó la convergencia. En este año, las cinematecas uruguaya, la de Lima, la de La Paz, la cubana y la de la UNAM de México asistieron, con sus directivos, al Primer Seminario sobre Conservación y Restauración, donde también se encontraron con los responsables de la Cinemateca de Bretagne y el director del Museo de Cine de Frankfurt -y viejo amigo de Valparaíso-, Walter Schobert, quien este año, además, dictó un seminario sobre las vanguardias alemanas de los 20. El encuentro sirvió para celebrar los 50 años de la modélica Cinemateca Uruguaya, con un ciclo de películas restauradas. Schobert aportó algunas de sus joyas frankfurtianas: esta vez pudimos ver *Everyday*, de Hans Richter, y la increíble *Melodía del mundo*, de Walther Ruttmann, que desde 1929 invitan a repensar lo viejo y lo nuevo en cuanto a lo experimental en el cine. Todo, en conjunto, hace que esta sexta edición sea otro paso decisivo en un trayecto ascendente, en un marco que reafirma aquello que alguna vez plantearon, entre otros, Joris Ivens o Chris Marker, cuando postulaban a Valparaíso como una capital de la ensañación, hecha a medida para el cine. ▀



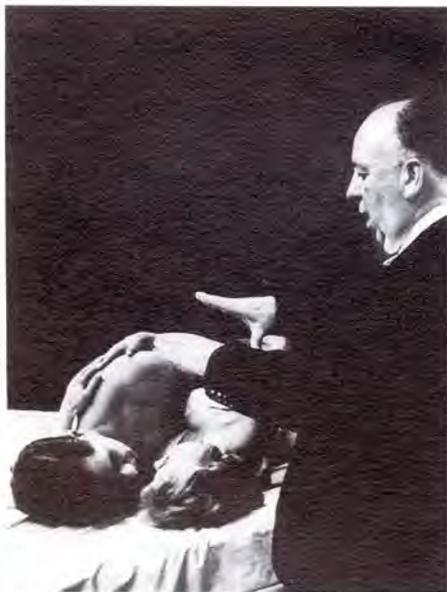
X SERGIO WOLF

EL INQUILINO

El mirar es indiferente a los ojos

Si la mirada puede ser una república, la manera de mirar del cine norteamericano se ha convertido en una fuerza de ocupación.

Allí, la multiplicación resulta una garantía de uniformidad y ya se ha perdido (¿para siempre?) la delicada singularidad del pluralismo.



El Alfred Hitchcock voyeur de *Psicosis*

El oculista hace fondo de ojos. Actúa como si los ojos pudieran ser penetrados por el aparato, como si fueran un túnel donde al final habitara el misterio de la visión. Don Justo, uno de los personajes de *Historias mínimas*, intenta descubrir cuáles son esas letras, cada vez más chicas, que se difuminan directamente proporcionales al esfuerzo de identificarlas. Pero esa precisión, esa voluntad de poder ver mejor es imposible. Don Justo intuye pero no ve, aunque después en la ruta no necesite ver porque sabe lo que busca, porque sabe mirar.

Ver y mirar. Verbos que se usan de modo indiferenciado, pero que implican actos diferentes. Si abro los ojos, veo: hay una operación física, un acto natural. Pero detener la mirada ya es un acto cultural: miramos algo específico. Es el triunfo de lo particular. De un cineasta se dice que tiene una mirada, no que tiene vista, porque se entiende que vista tienen todos, aunque cada día hay menos huertos que tuerfos. Un místico está frente a una pared pero no ve, mira un punto fijo. Mirar, tener una mirada.

Por esos azares del mal, o malabares del azar, en algunas películas recientes la mirada norteamericana es la vía de acceso a las cosas. En *Malas compañías*, una valija con explosivos se abre sólo si la mirada al dispositivo es la de un experto norteamericano, en un universo donde pululan múltiples nacionalidades. En *Sentencia previa*, la sociedad norteamericana de data-vigilancia controla a las personas mirándolas a los ojos, en un añadido sospechoso del director al relato notable de Philip K. Dick. La mirada debe ser norteamericana. Justamente, ese es el tema: el lugar desde el cual se mira.

Pero el eje no es la imputación de que Hollywood fomenta el solipsismo y el aislacionismo, más allá del tono con que Jonathan Rosenbaum habla de eso, ocupándose, preocupándose mucho, preocupándose endogámicamente sobre la endogamia, en *Las guerras del cine*. El pun-

to está en quién detenta la mirada, y en este caso, en hacer que otros miren desde el mismo lugar de Hollywood. ¿Que varios vean lo mismo no es igual a decir que miran lo mismo? Que miren lo mismo equivale a decir que miren del mismo modo. ¿Existe ese lugar desde donde todos miran lo mismo del mismo modo?

Siempre la mirada es el lugar de la mirada. Pero la pregunta que me hago y no me respondo es qué clase de lugar es ese lugar, si ese lugar se funda en una nacionalidad o si la nacionalidad funda la mirada. Todos sabemos que Hollywood no es un lugar de existencia material y que es el único caso de una nacionalidad inventada por el cine, aunque me gusta creer que Estados Unidos es una creación más de Hollywood, y que las personas usadas como ratitas de laboratorio para testear si la película funciona no son más que extras sin contrato que van para sentir que participan unos segundos en esos simulacros. O también puede ser que vayan como un modo de terapia, dado que el cine de Hollywood es el psicoanálisis de masas de Estados Unidos. (¿No era ese el tema de *Mumford*?) Por lo tanto, una terapia basada en films de Hollywood sería algo así como un simulacro dentro de otro simulacro...

Abri tres líneas (mirada-nacionalidad-simulacro) y no sé cómo unir las... Pero creo que una posible historia sobre la historia sería así. En los años 30 y 40, esa nacionalidad con forma de simulacro cobijó a cineastas de nacionalidades diversas: del último austrohúngaro Ophüls al vienés Preminger, del alemán Sirk al ruso Litvak o al inglés Hitchcock. Esa nacionalidad-simulacro que es Hollywood, entonces, se erigió sobre esas columnas, que fueron las miradas de orígenes diversos. Y esa diversidad coincidió —no es casual— con un período memorable donde los cabezas de estudio no tritaban las miradas singulares. En los 60 y 70, esa vocación recolectora ya no abrazó tanto, digamos que fue una recolección menos "Agnès Varda", y continuó con ci-

neastas sin patria, o mejor, expatriados, como Leone o Reisz o Polanski. Y de allí en adelante ya no hubo una mirada expandida o alimentada por lo múltiple, sino una cooptación, una gula histórica de traer las miradas singulares para luego intentar disolverlas en el ácido de la homogeneidad. Pasó con los franceses (Malle), alemanes (Wenders), ingleses (Frears), australianos (Weir, Miller), españoles (Amenábar, De la Iglesia), neocelandeses (Jackson, Hogan) o chinos (Woo, Hark). Eso que Hollywood perdió fue la precisa premisa de sumar para ensanchar, para canjearla por el lema problema de sumar para conservar. Hoy, para tener status, hay que mantener el *statu quo*. Y para mantenerlo, la mirada debe ser norteamericana. La idea de un cine cosmopolita deviene en la de un cine *cosmo-polite*... Pero, me digo, ¿cómo se sabe que la mirada es norteamericana?

Pienso en un ejercicio. Supongamos que suprimimos los títulos de una película y el sonido o subtítulo para que el espectador no tenga la menor idea de si es norteamericana o no... Sí, claro, la gramática, la manera de cortar, el uso de los planos medios, el énfasis sentimental... Pero es que la mirada como problema y tema del cine no tiene que ver con la uniformidad, ni con la nacionalidad, solamente. El cine (al menos el de los grandes cineastas) siempre hizo de la mirada en general, y del saber mirar en particular, uno de sus temas predilectos. ¿De qué otra cosa puede hablar un cineasta si no es de la mirada? Y afilo más: ¿de qué otra cosa hablan, si no del saber mirar, películas como *La ventana indiscreta*, *Blow Up*, *Los puentes de Madison*, *Un tiro en la noche*, *El sur*, *Picado fino*, *La vida continúa*, *Nowhere to Hide*, *La noche del cazador* o *Nueve reinas*? ¿Sigo? No, ya está bien con la enumeración. Suficiente. Aunque, pienso, quizás ese saber mirar debería sustituirse por "saber es mirar". Saber es mirar, pero ese "saber es mirar" es siem-



¿La mirada americana de John Woo?

pre mirar desde algún lugar. Ese lugar desde donde el cineasta mira el mundo puede ser un lugar moral, cinematográfico, geográfico o personal... Ese "desde acá miro" está en el encuadre pero también en la nacionalidad, aunque muchos quieran borrar las huellas nacionales de una obra. (Es muy divertido, por no decir patético, que muchos críticos digan que el concepto de "cines nacionales" es anticuado, y luego lo usen cuando les conviene, como Rosenbaum, que se dice contrario a la idea de cines nacionales y después explica que *Rosetta* generó logros concretos sobre las condiciones laborales de los jóvenes en Bélgica...) La idea de que las películas son de cualquier parte parece útil para designar esas coproducciones que por convención se hablan en inglés (finalmente, en algún idioma tienen que hablar los actores o los doblajistas), pero que no pertenecen a ningún lugar. Es decir: son de algún lugar donde no hay una mirada.

No es que el arte deba estar atado a la nacionalidad, no hablo de *gauchovinismo* —para usar esa gran síntesis de Cabrera Infante—, no se trata de anteponer la nacionalidad a la obra, repitiendo la operación típica del populismo cultural. Pero la mirada recorta desde algún lugar personal, que es también un lugar en el mundo... de las miradas. El lugar no asigna un valor a la obra, pero tampoco el valor inmanente de la obra se mide desdeñando el lugar desde el cual se produjo. ¿O no se vieron *Pizza, birra, faso* y *Mundo grúa* enmarcadas en el contexto del cine argentino inmediatamente anterior? Dicho de otro modo: ¿qué es lo que perdieron Frears, Weir, Jackson o Woo al adoptar la mirada norteamericana? Siento que escribí dos páginas y todavía no empecé. Más que una decepción, me invade la sensación de que así debe ser. O que no podía ser de otro modo. Pocas veces la mirada se acomoda a nuestros deseos. ▣

URANIA y EL AMANTE
presentan

MCPOP

Fiesta del Orgullo

Viernes 25 de octubre 22.00 hs.
urania-cochabamba 360

¡Volveremos!

- + cine inédito
- + música
- + fiesta
- + sorpresas

¿querés ver más?
mcpop@mail.com

DG: Laura Rey

Babsy y Beatriz

Con el ciclo del Malba como excusa, publicamos un texto sobre Beatriz Guido y Torre Nilsson escrito por Alberto Tabbia en 1988. Retrato íntimo y sentimental a la vez, cedido a *El Amante* por Edgardo Cozarinsky, sirve también para rescatar la figura y la escritura del propio Tabbia.



Durante más de veinticinco años, Beatriz Guido y Leopoldo Torre Nilsson vivieron y pelearon juntos para realizar una obra de las más extraordinarias del cine argentino. Se habían conocido a fines de los años 40, cuando él había realizado *El muro*, un cortometraje experimental, y frecuentaba la Facultad de Filosofía y Letras; ella volvía de una beca en Italia. Pero la historia de pasión y complicidad, de creatividad a menudo compartida y otras veces paralela, de lealtad inquebrantable a través de éxitos internacionales y reveses económicos surgió más tarde y se afianzó sin prisa. Los sucesivos departamentos, espléndidos o estrechos, donde Beatriz reprodujo un mismo decorado barroco colonial y Leopoldo recibía amigos y colaboradores para tempranísimos desayunos, marcaron las etapas de esa vida en común: reconocimiento de festivales, fama local, años inciertos en Nueva York y Londres, el regreso para embarcarse, a partir de *Martín Fierro*, en la etapa "nacional" de su filmografía, que les iba a dar por primera vez un gran éxito de público y permitiría consolidar una empresa, finalmente los años difíciles tras el último film (*Piedra libre*) que coincidieron con años no menos difíciles en la vida del país. La presencia de Beatriz en la obra de Leopoldo

actuó como un revelador. Poeta y narrador él mismo, como cineasta Torre Nilsson siempre se había sentido atraído por la literatura. *El crimen de Oribe*, su primer largometraje, codirigido con su padre, adaptaba *El perjurio de la nieve* de Bioy Casares; el primero que dirigió solo, *Días de odio*, se basaba sobre *Emma Zunz* de Borges; antes, Argentina Sono Film había rehusado que una versión de *El túnel* de Sabato, proyecto con que él quería abordar la realización sin la tutela paterna, fuera dirigida por un debutante. En la obra, más bien en el temperamento literario de Beatriz, el cineasta halló temas y motivos, personajes y situaciones, una reserva inagotable de anécdotas, gusto y caprichosa imaginación. Aun antes de *La casa del ángel*, el primer film donde iban a aparecer unidos sus nombres, es interesante observar cómo *Graciela*, adaptación de *Nada*, novela de Carmen Laforet, anticipa *La caída* no sólo en la anécdota sino en el tratamiento de Elsa Daniel como actriz. Hoy parece un borrador de muchos momentos de la entonces futura obra común de la pareja. Si lo que se llamó "el mundo de Beatriz" iluminó y definió muchos aspectos del universo propio de Nilsson, Leopoldo dejó una huella no menos clara en las novelas de Bea-

triz posteriores a *La caída*. La narración alternada entre primera y tercera persona en *Fin de fiesta* anuncia en la obra de la escritora una atención cada vez mayor a problemas de estructura y continuidad, donde se advierte su familiaridad creciente con la práctica del montaje cinematográfico. La presencia constante de Beatriz en filmaciones se convirtió en una fuente de anécdotas pintorescas que el mismo Leopoldo, divertido, era el primero en difundir, exagerándolas. Lista para reelaborar cualquier modificación imprevisible de situación o diálogo que se hiciera necesaria, Beatriz también podía ser un director de arte no declarado, completando un ambiente con una talla de la colección de su padre o uno de los floreros de opalina de su madre. Beatriz sabía aislarse en medio del ajetreo para escribir, respetada y esquivada por electricistas y maquinistas que iban y venían en torno a esa mujer sentada con carpetas y cuadernos sobre las rodillas, que levantaba los ojos ocasionalmente y saludaba a la primera persona que se le cruzaba como si fuera un amigo no visto en mucho tiempo. (En una ocasión en que se filmaba un sábado en los tradicionales estudios de Sono, en Martínez, la nunca ocultada pasión de Leopoldo por las carreras de caballos le hizo enviar a Beatriz como correo personal en frecuentes, regulares escapadas al hipódromo de San Isidro. Entre indicaciones susurradas y discretísimas entradas y salidas, se oyó gritar a un reflectorista, desde lo alto de un practicable: "Señora Beatriz... ¿Cuánto pagó Calamidad en la quinta?") Nilsson murió en 1978, agotado por la enfermedad contra la que luchó con fuerzas menguantes, leyendo hasta el fin para poner a prueba su lucidez contra los calmantes fortísimos que le administraban. Pero también estaba desgastado por el combate contra la censura de turno, que le impedía filmar *Fiebre amarilla*. Beatriz debía sobrevivirle casi diez años. Una parte importante de ese período de su vida fue dedicada a preservar y a honrar la memoria de Leopoldo. Logró que una fundación hiciera copias nuevas, subtuladas en inglés, de sus principales films; organizó ciclos de homenaje en distintos países; instituyó, con la Cinemateca Argentina, el premio Torre Nilsson, que cada año distinguió a una personalidad del cine del país. En marzo de este año, con la muerte inesperada de Beatriz en Madrid, los amigos de la pareja sintieron que Leopoldo volvía a morir. Si todo el mundo sobrevive en la memoria de quienes lo conocieron, Leopoldo vivía aún más en la amorosa devoción de Beatriz. ▀

convocatoria

La Asociación de Encuentros de Cine Latinoamericano de Toulouse (ARCALT) ha delegado en la Fundación Cineteca Vida la coordinación en Argentina para el formato cortometraje. Por esta razón, se convoca a jóvenes realizadores a la presentación de sus cortometrajes para la preselección a los XV Encuentros de Cines Latinoamericanos de Toulouse, que se realizarán entre el 21 y el 30 de marzo de 2003.

Requisitos:

- Entregar dos copias del film en formato VHS (NTSC o PAL).
- Entregar completa la ficha técnica. Puede solicitarse a toulouse2003@ciudad.com.ar o bajarla de la web: www.cinetecavida.org.ar.
- Adjuntar una copia impresa de los diálogos o relatos contenidos en el film, en el caso que los haya. También podrán adjuntarse traducciones al inglés o al francés. (Este requisito no es obligatorio.)
- Importante: Los cortometrajes para la sección "Competencia" deben estar realizados en formato filmico (16 mm o 35 mm). Además de la sección "Competencia", se seleccionarán cortometrajes para las siguientes secciones: "Panorama y actualidad del cortometraje", "Rencontres dans le Bocal", y "Pantalla libre".

Enviar el material a Uriarte 1795, Un Gallo para Esculapio, 2º piso, Fundación Cineteca Vida, Buenos Aires. Todos los días de 17 a 20. Código postal: 1414 (en el caso de envíos desde el interior del país, sugerimos hacerlo por correo certificado).

Quienes deseen recibir información, pueden escribir a toulouse2003@ciudad.com.ar o comunicarse al 4831-0033, todos los días de 17 a 20.

libros

Presentación de *Imagen, política y memoria*, Gerardo Yoel, compilador, Libros del Rojas. Miércoles 16 a las 19.30. Sala Sosa Pujato. Corrientes 2038. Entrada libre y gratuita. Esta compilación pretende desentrañar el pasado a través de una mirada transversal, y es la culminación del seminario del ciclo "Cine, política y memoria", desarrollado en el Rojas. Tres tópicos alrededor de la imagen estructuran la obra: la marca dejada por el cine político del régimen nazi y la respuesta brechtiana, el documental como herramienta militante y los diferentes abordajes a raíz de la caída del World Trade Center. En la presentación se proyectarán obras re-

lacionadas con capítulos del libro:

Las Hurdes de Luis Buñuel.

La antiópera: un vuelo sobre Siberia y *La muerte de Séneca*, de Alexander Kluge.

ciclos

AUDIOVISUAL QUEER 02

La muestra se propone confrontar las representaciones de la diferencia sexual a partir de un conjunto de producciones audiovisuales que plantean miradas críticas, plurales y desreguladoras, construidas desde distintos formatos y géneros (video y filmico, documental y ficción, largo y cortometraje).

A veinte años de la muerte de Rainer Fassbinder (1945-1982), el ciclo dedica un homenaje a este renovador del cine alemán que desarrolló una mirada intensa, y muchas veces polémica, sobre la sexualidad. La exhibición de las películas de Von Praunheim y Fassbinder es posible gracias a la organización conjunta con el Goethe-Institut Buenos Aires.

Todas las funciones se realizan en el Centro Cultural Rojas-UBA, Corrientes 2038.

Lunes 21

19 hs. *No es perverso ser homosexual, perverso es el contexto* (1970), de Rosa von Praunheim
21 hs. *La ley del más fuerte* (1974), de R. W. Fassbinder

Lunes 28

19 hs. *Clarilandia* (2001), de Violeta Uman / *HIV* (1994), de Goyo Anchou / *Historia de amor en un baño público* (2001), de Pablo Oliverio / *La prueba* (1999), de Diego Lerman
21 hs. *En un año con trece lunas* (1978), de R. W. Fassbinder

Miércoles 30

19 hs. *Mondo Trasho* (1969) y *The Diane Linkletter Story* (1969), de John Waters
21 hs. *Cecil B. Demented* (2000), de John Waters

Curador: Diego Trerotola

Coordinador: Andrés Denegri

Conferencia: "El audiovisual queer en Argentina", por Diego Trerotola.

Miércoles 23 a las 20 hs. (Sala Conferencias). A través de una indagación del pasado, presente y futuro de las distintas representaciones de la diferencia sexual en Argentina, se plantea la posibilidad de existencia de un desarrollo audiovisual ligado a las ideas alrededor de lo queer. En la conferencia participarán los realizadores Santiago García (*Lesbianas de Buenos Aires*), Goyo Anchou (*Mi noche triste* y *HIV*) y Pablo Oliverio (*Historia de amor en un baño público*).

directo a video

EL HUESPED MALDITO, *Resident Evil*, Reino Unido-Alemania, 2002, dirigida por Paul W. S. Anderson, con Milla Jovovich, Michelle Rodríguez, Eric Mabius. (LK-Tel)

Poco importa si está basada en un videojuego, porque a lo que más sabe *El huésped maldito* es a nueva incursión en pleno territorio romeriano, esto es, a muertos vivos más grupo de resistencia atrapados en apretado espacio, en este caso controlado por una versión añiñada del viejo y fustigado HAL 9000. El centro del relato lo ocupa una hiperproducida Milla Jovovich, la heroína amnésica que de a poco recupera sus habilidades de combate al mismo tiempo que su memoria, atrapada junto a un comando militar en el infestado edificio, todo ambientado en un futuro cercano donde cierta corporación maligna realiza indecibles experimentos genéticos merced a la laxitud de un Estado inexistente (a esta altura, un lugar común travestido de crítica social). Si la originalidad no es uno de sus pilares, hay que decir que Paul Anderson -W. S. en el medio, no confundir con el hombre de las magnolias- se las ingenia para mantener las cosas en movimiento de principio a fin, y que el espíritu de baratija multicolor que impregna el ambiente le juega medianamente a favor. A un guión flácido, por llamarlo de alguna manera, el realizador lo ataca con buenas secuencias de acción, suspense sostenido y un creativo uso de los efectos especiales. A reventar zombis, entonces, sin culpa ni disculpas. Eso sí: los



El huésped maldito

Jovovich superproducida

años pasan y la tecnología es síntoma de progreso, pero a los *undead* de Romero no hay con qué darles. **Diego Brodersen**

13 FANTASMAS, *13 Ghosts*, EE.UU., 2001, dirigida por Steve Beck, con Tony Shalhoub, F. Murray Abraham, Matthew Lillard. (LK-Tel) Pretendida remake del clásico de William Castle, debemos decir que no supera la calidad de la original, lo que es mucho decir. El elenco no está mal: ya Lillard (de *Scream* a *Scooby-Doo* un asustado asustador de primera) y Shalhoub (de *Hombres de negro* y de la genial *Los impostores*) bastan para que uno quiera seguir viendo. Pero el verdadero motivo para acercarse a esta película reiterativa y basada en un solo elemento, un poco demasiado vertiginosa y con más de un chiste fácil y remanido es la casa de cristal donde se desarrolla una historia de fantasmas que tiene un final más angelical que un libro de Víctor "Dios nos dio dos orejas para escuchar dos veces y una boca para hablar sólo una" Sueyro. Más efectiva, aterradora y divertida que la zanettiada que protagoniza *La maldición* (otra remake mala de casa embrujada), sus paneles de cristal llenos de conjuros atraen la mirada y dan realmente la sensación de cosa viva. Si la historia hubiera sido un poco mejor y la dirección más rigurosa, lamentaríamos mucho más que no se haya estrenado en salas. **Leonardo M. D'Espósito**

TAN PERVERSA COMO EL DIABLO, *Evil Woman*, EE.UU., 2001, dirigida por Dennis Dugan, con Jack Black, Jason Biggs. (LK-Tel)

Dennis Dugan es un amigote de Adam Sandler, y esta película es sin dudas una más de esa banda descontrolada de pibes que hacen películas de humor y amor absurdos. En este caso, se trata de un trío de admiradores de Neil Diamond que deben enfrentar a la malísima novia de uno de ellos, interpretada por Amanda Peet (¿se acuerda de la secretaria de dentista con ganas de ser asesina a sueldo en *Mi vecino, el asesino?* Esa). La película tiene una gran cantidad de gags, y Zahn, Black y Peet son muy divertidos. Lo mejor de la película es que la tontería de las bromas se compensa con la simpatía de los personajes, al punto que uno termina queriéndolos a todos (desde la perversa Amanda hasta la casta novicia que deja todo por amor y sexo Amanda Detmer). El film se ve con la misma simpatía con la que uno se reúne con sus compañeros de secundaria para tomar un café y recordar otros tiempos.

ahora en video

Todo tiende, a pesar de lo anárquica que se torna la historia, al final feliz y musical, como si la película fuera una travesura de amigos que salen del bar silbando. **LMD'E**

LA HORA DE LA BESTIA, *Castle Freak*, EE.UU., 1995, dirigida por Stuart Gordon, con Jeffrey Combs, Barbara Crampton. (SBP)

Más vale tarde que nunca. En un mes que aparece dominado por las historias de terror, este pequeño film de 1995 realizado por el especialista del género Stuart Gordon (*Re-Animator*) demuestra que a las ideas no las mata ni el más reducido de los presupuestos. Entre otras cosas, *Castle Freak* logra actualizar las historias de viejos castillos con maldiciones ocultas y regala uno de los monstruos más patéticos y "entrañables" de los últimos tiempos. Una gema chiquita, chiquita que nunca defrauda y sorprende en más de una ocasión. **DB**

PIÑERO, EE.UU., 2001, dirigida por León Ichaso, con Benjamín Bratt, Giancarlo Espósito, Talisa Soto. (Gativideo)

Imposible *biopic* de Miguel Piñero, poeta y dramaturgo de origen puertorriqueño fallecido, luego de una vida licenciosa y plena, a la edad de cuarenta años en su ciudad adoptiva: Nueva York. Elemental, superficial, narrado fragmentariamente con aires modernos pero resultados bochornosos, y montado sobre las elecciones estéticas más arbitrarias vistas en mucho tiempo, el film termina deshonrando la vida del homenajeado. Una sola estrofa de los poemas que pueden escucharse durante la película tiene más fuerza y belleza que estos 90 minutos de displacer cinematográfico. **DB**

LA MAQUINA DEL TIEMPO, *The Time Machine*, dirigida por Simon Wells. (AVH)

Nueva adaptación del clásico de H. G. Wells, dirigida por su mismísimo bisnieto. Un vuelta de tuerca mucho más cerca de la aventura que de la ciencia ficción y una traición parcial a la novela que sólo produce alegría y euforia. Crítica a favor (contrabandeada dentro de la crítica de *Montecristo*) en EA N° 121.

LA ERA DEL HIELO, *Ice Age*, dirigida por Chris Wedge. (Gativideo)

Posible remake de *Tres hijos del diablo*, de John Ford, *La era del hielo* cuenta la travesía de tres simpáticos animales tratando de salvar de la muerte a una pequeña humana en un mundo helado que se parece mucho a un desierto de western. También hay una ardilla demente que no tiene nada que ver con nada pero es el personaje más gracioso del año. Comentario a favor en EA N° 124.

KATE Y LEOPOLD, *Kate & Leopold*, dirigida por James Mangold. (Gativideo)

Hugh Jackman y Meg Ryan podrían ser nombrados rey y reina de la primavera. Pero no insistan, no nos dedicamos a esos eventos triviales. De todas maneras, la película se deja ver sin ningún problema. Comentario en EA N° 121.

EL HOMBRE ARAÑA, *Spider-Man*, dirigida por Sam Raimi. (LK-Tel)

Stan Lee logra finalmente que su más querido personaje alcance una producción a la altura de sus ambiciones. Sam Raimi se encuentra a sus anchas adaptando a la

pantalla grande a un héroe que reúne todos los elementos más caros a su cine.

Comentario a favor, perfil de Stan Lee, perfil de Sam Raimi y un repaso película a película de toda la filmografía del director de *El Hombre Araña*. Todo eso en EA N° 122.

SONATINE, dirigida por Takeshi Kitano. (Primer Plano)

Seguramente este film en video se verá mejor que la copia (también en video) con la que se estrenó. Uno de los films fundamentales de uno de los mejores directores de cine de la actualidad. Un Kitano auténtico que no se puede dejar pasar. Comentario a favor en EA N° 124.

SHOWTIME, dirigida por Tom Day. (AVH)

Ahora De Niro es gracioso. Bueno, qué interesante. ¿Se están riendo de mí?, puede preguntarse él. Y la respuesta sería: ya no, Bobby, ya no. Comentario en contra de la que esperamos sea una de las últimas comedias del actor, en EA N° 122.

LA HABITACION DEL HIJO, *La stanza del figlio*, dirigida por Nanni Moretti. (AVH)

Tardó mucho en llegar al cine, tanto que le dedicamos la tapa unos cuantos meses antes de su estreno. Moretti cambia el tono pero no su estilo y su esencia. Lo acusaron de ganar el Oscar por volverse demagógico pero al final ni siquiera fue nominado.

Cuatro críticas (dos a favor y dos en contra) más tapa de anticipación en EA N° 116 y una quinta crítica en EA N° 121.

**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



jueves 10

LA SIRENA DEL MISSISSIPPI, *La sirène du Mississippi* (1969, François Truffaut). Cinecanal, 14 hs.

ATRAPADOS, *Streamers* (1983, Robert Altman). Space, 22 hs.

viernes 11

AMARCORD (1974, Federico Fellini).

Cinemax Este, 19.45 hs.

VENGAR LA SANGRE, *The Limey* (1983,

Steven Soderbergh). Cinemax Oeste, 20 hs.

¿DONDE ESTAS, HERMANO?, *O Brother, Where Art Thou?* (2000, Joel Coen). Movie City, 15 hs.

La promoción desmedida de la obra de los hermanos Coen por parte de cierta crítica provoca que —como respuesta a esa actitud— se los descalifique por completo. Este road-movie, en el que tres convictos fugados de una cárcel de Mississippi recorren EE.UU. en busca de un supuesto tesoro, cruzándose con los más bizarros personajes, evoca las comedias de Preston Sturges y está entre sus trabajos menos pretenciosos y más logrados.

sábado 12

REENCUENTRO, *The Big Chill* (1983, Lawrence Kasdan). Cinemax Este, 11 hs.

EL PACIENTE INGLÉS, *The English Patient* (1996, Anthony Minghella). Cinemax Este, 18.45 hs.

LA PERDICION DE LOS HOMBRES (2000, Arturo Ripstein), con Patricia Reyes Spíndola y Rafael Inclán. Movie City, 12.25 hs.

Luego de la formidable sucesión de films que Ripstein realizó entre 1985 y 1995, donde desarrolló una creativa relectura del melodrama, ha rodado otras películas planteadas en un tono más ligero, muchas veces cercano a la comedia, como *El evangelio de las maravillas*. *La perdición...*, aún no estrenada en nuestro país, parece ser una incursión en ese terreno más lograda que la película mencionada.

domingo 13

LA TREGUA (1974, Sergio Renán). Space, 12 hs.

HANNAH Y SUS HERMANAS, *Hannah and Her Sisters* (1986, Woody Allen). The Film Zone, 20.15 hs.

AGNES BROWNE (1999, Anjelica Huston), con Anjelica Huston y Marion O'Dwyer. Movie City, 19.15 hs.

Segunda película de la hija de John Huston —la primera es su interesante *La bastarda de*

Carolina-, ambientada en Dublín y centrada en una mujer que queda viuda con siete hijos a su cargo y debe trabajar en un mercado como vendedora de frutas y verduras. Con la ayuda de una amiga logrará salir adelante, en un relato de moderado interés y tono feminista, aunque sin las estridencias que muchas veces lastran ese tipo de films.

lunes 14

PRIMERA PLANA, *The Front Page* (1974, Billy Wilder). The Film Zone, 13.55 hs.

YO LE DISPARE A ANDY WARHOL, *I Shot Andy Warhol* (1996, Mary Harron). Film & Arts, 24 hs.

LA CASA ROJA, *The Red House* (1947, Delmer Daves), con Edward G. Robinson y Judith Anderson. Space, 0.10 hs.

Principalmente reconocido como realizador de atractivos westerns y poco apreciado por los valiosos melodramas de su última etapa, Delmer Daves también ha transitado otros géneros. Una muestra de ello es este recargado thriller con abundantes elementos freudianos, donde se dan cita la violencia, el sexo, la necrofilia, el incesto, el peso de un pasado tormentoso y un largo etcétera. La notable interpretación de Robinson consigue que por momentos la historia sea creíble.

martes 15

EL REY DE LA COMEDIA, *The King of Comedy* (1983, Martin Scorsese). Cinecanal, 14.45 hs.

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

miércoles 16

EL TURISTA ACCIDENTAL, *The Accidental Tourist* (1988, Lawrence Kasdan). HBO Plus, 11.45 hs.

SEÑALES DE VIDA, *Lebenszeichen* (1968, Werner Herzog). Europa, Europa, 20.25 hs.

jueves 17

POR UNOS DOLARES MAS, *For a Few Dollars More* (1966, Sergio Leone). Space, 13.55 hs.

KIPPUR (2000, Amos Gitai). Movie City, 23.50 hs.

viernes 18

HUYENDO DEL PASADO, *Tumbleweeds* (1999, Gavin O'Connor). Cinemax Oeste, 18.45 hs.

LA BALADA DE BRUNO S., *Stroszek* (1977, Werner Herzog). Europa, Europa, 22 hs.

sábado 19

LA REINA DE LA NOCHE (1994, Arturo Ripstein).
Space, 22 hs.

VIOLENT COP (1989, Takeshi Kitano). I-Sat,
23 hs.

domingo 20

MUCAMAS, *Domésticas, o filme* (2000,
Fernando Meirelles). Cinemax Este, 17.15 hs.

EL DILEMA, *Quiz Show* (1994, Robert
Redford). Cinemax Oeste, 22.15 hs.

BELLA TAREA, *Beau travail* (2000, Claire
Denis), con Denis Lavant y Michel Subor.
I-Sat, 20 hs.

Mientras esperamos el estreno de la notable *Trouble Every Day*, vale la pena ver este film de la realizadora francesa, una adaptación muy libre de *Billy Budd*, de Herman Melville. Ambientado en Africa, donde un pelotón de la Legión Extranjera realiza sus entrenamientos, el film pone el acento en la soledad y la insatisfacción sexual de los soldados. Una película de gran estilización visual que también puede interpretarse (y la presencia de Michel Subor así lo certifica) como una relectura de *El soldadito* de Godard.

lunes 21

¿A QUIEN AMA GILBERT GRAPE?, *What's Eating
Gilbert Grape?* (1993, Lasse Hallström).
The Film Zone, 13.50 hs.

VIUDA NEGRA, *Black Widow* (1987, Bob
Rafelson). Cinecanal 2, 0.20 hs.

EL ACORAZADO POTEMKIN, *Bronenosets
Potyomkin* (1925, Serguei Eisenstein),
con Alexander Antonov y Vladimir Barski.
Space, 24 hs.

Considerado no sólo uno de los clásicos más prestigiosos del cine mudo sino también del cine de todas las épocas, este film del gran director —que narra el levantamiento y la posterior represión de la rebelión de un grupo de marineros en la Rusia zarista— investiga exhaustivamente las posibilidades del montaje cinematográfico. Además, cuenta con algunas de las escenas más famosas de la historia del cine, como la del implacable avance de los soldados masacrando inocentes en las escalinatas de Odessa.

martes 22

LA BUENA ESTRELLA (1997, Ricardo Franco).
Space, 22 hs.

TOTALMENTE SALVAJE, *Something Wild* (1986,
Jonathan Demme). Space, 24 hs.

The Last Days y otros documentales

Una de las vertientes más interesantes de la programación del cable es la que atañe a la proyección de documentales de todo tipo. Los adictos al género pueden encontrar una amplia variedad de films que cubren los más diversos temas y personajes, afortunadamente, con una permanente renovación de títulos. En octubre I-Sat estrenará una nueva serie de documentales, *The Last Days*, dedicada a testimoniar los últimos días en la vida de distintos personajes, todos destacados en sus respectivas disciplinas, que generalmente murieron en la flor de la edad. Los títulos que se exhibirán en esta primera entrega, todos los jueves a la medianoche, serán los siguientes: *Boris Vian*. El gran escritor francés (y también gran jazzero, cantante y ejecutante de trompeta) falleció en 1959, cuando sólo tenía 39 años, de un ataque cardíaco, mientras asistía a una proyección privada de la película basada en su novela *Escupiré sobre vuestra tumba*, de cuya adaptación estaba disconforme, por lo que no quería figurar en los créditos del film. (3/10, 24 hs.)

Ernesto "Che" Guevara. El film testimonia su combate con la guerrilla, desde su llegada a Bolivia en noviembre de 1966, con nombre y pasaporte falsos, hasta su apresamiento en la Quebrada del Yuro y su posterior asesinato en el pueblo de Higueiras. (10/10, 24 hs.)

Yukio Mishima. En 1970 el notable escritor japonés y defensor de las ideas más reaccionarias de su país decidió suicidarse por la vía del harakiri dentro de una repartición militar, previa redacción de un manifiesto donde cuestionaba el abandono de las tradiciones culturales y espirituales en aras de la prosperidad económica. (17/10, 24 hs.)

Jim Morrison. El mítico cantante y líder del grupo The Doors falleció en 1971 a los 27 años de un ataque cardíaco, según la información oficial, aunque otras versiones (de las que este documental se hace eco) indican que la verdadera causa del deceso fue una sobredosis en una disco que el cantante frecuentaba. (24/10, 24 hs.)

Andy Warhol. Dibujante, pintor, cineasta, fotógrafo, productor musical y empresario, falleció en 1987 luego de una operación de vejiga aparentemente sin complicaciones. Fue una figura relevante del lla-

mado Pop Art, y a través de su obra trató de desmitificar el proceso creativo y de eliminar las fronteras entre arte "culto" y "popular". (31/10, 24 hs.)

Pero este mes también podrán verse otros documentales interesantes, varios de ellos ya recomendados en estas páginas.

Buena Vista Social Club, de Wim Wenders, un film que está por debajo de lo esperado, aunque permite tomar contacto con muchas figuras legendarias de la música cubana (Cinemax Este, 1/10, 18.30 hs.).

Yo soy mis films, de Christian Weisenborn y Erwin Keusch, un exhaustivo reportaje al director alemán Werner Herzog, en el que se atisba un personaje tan obsesivo como los protagonistas de sus films (Europa, Europa, 13/10, 18.10 hs.). *El último vals*, de Martin Scorsese, registra —con el habitual virtuosismo formal del director— el último concierto del grupo The Band, donde participaron músicos de primera línea, como Eric Clapton, Bob Dylan, Neil Young, Joni Mitchell y hasta el legendario cantante de blues Muddy Waters (Cinecanal, 19/10, 11 hs.). *The Fighter*, film protagonizado por dos sobrevivientes de campos de concentración, aparece, antes que nada, como un persistente ejercicio de memoria (Cinemax Este, 20/10, 15.45).

Dame refugio, de los hermanos David y Albert Maysles, planteado en principio como un alegre concierto de los Rolling Stones, pero que terminó en caos y tragedia debido al asesinato de un espectador cometido por un grupo de Hell's Angels (Cinemax Oeste, 23/10, 13.15 hs.). *Mi enemigo íntimo*, de Werner Herzog, testimonia la contradictoria relación, construida a partir de atracciones y rechazos, entre el realizador y su actor fetiche, Klaus Kinski (Europa, Europa, 27/10, 23.45 hs.). *Yo me acuerdo*, de Ana María Tatò, una obra en la que Marcello Mastroianni desgrana anécdotas y recuerdos con su inimitable voz, en un relato de notable calidez (Space, 29/10, 24 hs.).

Por último, una curiosidad absoluta, *Strip Notes*, un film dirigido, fotografiado, montado y producido por la actriz Daryl Hannah en el que —a fin de penetrarse en el papel para una película— se introduce en el mundo de las *strippers*, intentando reflejar las emociones y sentimientos de esas mujeres de la noche (Cinemax Oeste, 18/10, 0.15 hs.).

miércoles 23

MUERDE LA BALA, *Bite the Bullet* (1975, Richard Brooks). Cinemax Oeste, 18.30 hs.

LOS PANDILLEROS, *The Wanderers* (1979, Philip Kaufman). Space, 24 hs.

PANICO EN EL PARQUE, *Panic in Needle Park* (1971, Jerry Schatzberg), con Al Pacino y Kitty Winn. The Film Zone, 22 hs.

A comienzos de los años 70 proliferaron en el cine americano las películas con drogadictos como protagonistas, de las cuales muy pocas sobrevivieron bien. Una de ellas es este film, que narra el encuentro casual de una muchacha solitaria y depresiva con un adicto a la heroína, quienes ingresarán progresivamente en un infierno sin salida. Primer protagónico de Al Pacino y una formidable actuación de la hoy totalmente olvidada Kitty Winn.

jueves 24

BUSCO MI DESTINO, *Easy Rider* (1967, Dennis Hopper). Cinemax Oeste, 24 hs.

WESTERN (1997, Manuel Poirier). Space, 24 hs.

viernes 25

UN GRITO EN LA OSCURIDAD, *Cry in the Dark* (1988, Fred Schepisi). Cinecanal, 13.05 hs.

KNOCKOUT (2000, Lorenzo Doumani). Cinemax Oeste, 22.15 hs.

sábado 26

DEPREDADOR, *Predator* (1987, John McTiernan). The Film Zone, 20 hs.

TESIS (1995, Alejandro Amenábar). I-Sat, 22 hs.

A TRAVÉS DE LA VENTANA, *A través da janela* (2000, Tata Amaral), con Laura Cardoso y Fransergio Araujo. Cinemax Oeste, 22.30 hs.

Opera prima de la directora brasileña, un film de tono claustrofóbico y soterrada violencia, que narra la relación –no exenta de matices incestuosos– entre una enfermera se-

xagenaria y su hijo desempleado, con quien vive en un barrio de clase media. Cuando el joven empieza a frecuentar nuevas amistades, la relación filial se tensará al máximo hasta desembocar en un final inesperado.

domingo 27

LOS IMPERDONABLES, *Unforgiven* (1992, Clint Eastwood). HBO, 5 hs.

¿QUIEN LE TEME A VIRGINIA WOLF?, *Who's Afraid of Virginia Wolf?* (1966, Mike Nichols).

Cinemax Este, 12.30 hs.

lunes 28

¿QUE PASO CON BABY JANE?, *What Ever Happened to Baby Jane?* (1963, Robert Aldrich). Space, 11.55 hs.

LOS INUTILES, *I Vitelloni* (1953, Federico Fellini). Space, 0.35 hs.

EL MIRLO YA NO CANTA, *Mockingbird Don't Sing* (2001, Harry Bromley Davenport), con Melissa Errico y Joe Regalbutto. Cinemax Oeste, 22 hs.

Film desconocido en Argentina y basado en un caso real, describe el caso de una muchacha de 13 años, quien fue hallada en pañales en un suburbio de Los Angeles, incapaz de hablar ni caminar, descubriéndose luego que había sido mantenida por sus padres durante más de diez años encerrada en su dormitorio, totalmente aislada del mundo.

martes 29

LOLITA (1962, Stanley Kubrick). Cinemax Este, 10.15 hs.

IMPULSO, *Impulse* (1990, Sondra Locke). Cinemax Oeste, 19.15 hs.

LA COPA, *Phörpa* (1999, Khientse Norbu), con Orgyan Tobgyal y Neten Chokling. Movie City, 23.40 hs.

He aquí la primera película rodada en Bután por un director de ese origen, con el apoyo de técnicos australianos. El film es una bizarra comedia ambientada en un remoto mo-

nasterio del norte de India, donde los sacerdotes profesan un fanatismo total por el fútbol, al punto de elaborar todo tipo de triquiñuelas para que el Lama les permita ver la final del Mundial de Francia. Nada del otro mundo, pero una pieza curiosa y simpática.

miércoles 30

LA INVASION DE LOS CUERPOS TRASPLANTADOS, *Body Snatchers* (1978, Philip Kaufman).

Cinecanal 2, 12.45 hs.

ESTO COMIENZA HOY, *Ça commence aujourd'hui* (1999, Bertrand Tavernier). Cinemax Oeste, 21.15 hs.

MINUTOS EXTREMOS, *Deterrence* (2000, Rod Lurie), con Kevin Pollack y Timothy Hutton. HBO Plus, 22.15 hs.

Opera prima del crítico Rod Lurie, con claras influencias de *Límite de seguridad* (Sidney Lumet, 1964) ya que, como en aquel film, el presidente de EE.UU. debe tomar una decisión urgente y terminante ante una emergencia nuclear que puede provocar la pérdida de numerosas vidas. Según las referencias –el film es inédito por estos pagos– se trata de un relato excitante de creciente suspenso.

jueves 31

LAGRIMAS NEGRAS (1999, Ricardo Franco y Fernando Bauluz). Cinemax Oeste, 21.30 hs.

EL CALLEJON DE LOS SUEÑOS, *Trouble in Mind* (1985, Alan Rudolph). Space, 22 hs.

LA FIEBRE DEL ORO, *The Claim* (2000, Michael Winterbottom), con Peter Mullan y Milla Jovovich. Movie City, 20.05 hs.

Director de un notable eclecticismo y con una obra bastante prolífica, Winterbottom no concita unanimidad en la crítica. No obstante, este film –una inesperada incursión en los territorios del western– ambientado en California durante la fiebre del oro y que narra la historia de un hombre que decide cambiar a su mujer y su hija por una mina de ese metal, parece estar entre sus mejores trabajos.

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

Videoteca no convencional desde 1986

PICADILLY
CINERAMA
VIDEOS-DVD

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

Novedades
Ultraviolencia
Europeas
Argentinas
Nouvelle Vague
Por
Orientales
Musicales
Ficarscas
Exrrecionismo
Trash
Incorrecias





El Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales llama a concurso a directores y/o productores de nuestro país, para el otorgamiento de seis (6) premios para el desarrollo de proyectos de largometrajes referidos a la temática sociocultural de la inmigración, desde o hacia las comunidades autónomas españolas –Galicia, Cataluña, Vascongadas, Castilla, Andalucía, Extremadura– y también de otros países europeos.

Fecha de presentación

Del 16 de septiembre al 2 de noviembre del 2002

Evaluación de proyectos

Entre el 4 de noviembre y el 4 de diciembre

Informes e inscripción

Oficina de Fomento, Lima 319 - 2° piso

Tel. 4379-0921, de 14 a 17 hs.



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

CAMPAÑA DE
SEPARACION DE RESIDUOS



colabore