

¿Evolución, estancamiento o decadencia?
LA DISCUSION AL DIA

EL AMANTE

CINE HECHO EN ARGENTINA

ANO 11 N° 127 NOVIEMBRE 2002
ARG \$ 9,50 URU \$ 65
ISSN 150636



HABLE CON ELLA **ALMODOVAR VOLVIO (Y LO PERDONAMOS)**

K-19 Y KATHRYN BIGELOW EN PROFUNDIDAD

LLINAS Y BALNEARIOS AGUAS ARGENTINAS

POLEMICA PIÑEYRO LA BATALLA POR KAMCHATKA

El Amante y Augusto Costhanzo 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
	4	Tres tesis acerca del cine argentino
	6	Evolución
	8	Estancamiento
	10	Decadencia
	14	Encuesta sobre el cine argentino
Estrenos	16	Hable con ella
	19	Perfil de Javier Cámara
	20	K-19 The Widower
	22	Perfil de Kathryn Bigelow
	24	Deuda de sangre
	26	Balnearios
	28	Polémica: Kamchatka
	30	Cortázar
	32	La fe del volcán
	33	Las Palmas, Chaco
	34	Todos juntos
	35	Amén
	36	Invierno caliente
		Mi gran casamiento griego
		Detrás del sol
	37	Luca vive
		La mujer de mi vida
		La vida continúa
	38	Halloween: resurrección; Dragón rojo;
		Tres pájaros; Scooby-Doo; XXX Triple X
	40	De uno a diez
	41	Lista de estrenos de 2002
Festivales	42	Toronto
	45	Montreal
	48	Río de Janeiro
	50	Jacques Tati
	52	Raymond Depardon
	54	El inquilino
Guía de El Amante	56	Video
	60	Cine en TV
	64	Picado

Noche de cierre. Dos de la mañana.
Che, hay que escribir el editorial.
¿Para poner qué?
Cine arg...
¿Otra vez?
Hay como siete notas sobre el cine argentino y todas son editoriales.
No escribamos nada.
Pongamos fotos, para variar un poco.
Lucas, van sólo fotos.
¡¡¡Nooooo!!! ¡No pueden hacer eso!
El diseñador nos da órdenes.
Se perdieron las jerarquías.
Siempre fue así.
Y ahora qué...
Escribí del precio del papel (*risas*).
Fijemos la línea editorial.
¿Por qué fijemos?
Fijate vos.
Digamos lo que va en el número.
Para eso está el sumario.
¿Qué pasa en el INCAA?
Eso para el otro número.
¿Qué dicen los lectores?
Se quejan como siempre.
Hay uno que mandó una carta a favor de Jorge García.
¿Murió alguien?
Unos cuantos.
Hablemos de Lula como todas las revistas.
Hablemos de fútbol.
A mí no me gusta el fútbol.
El secuestro de Echarri.
El padre Grassi.
Llegamos a un callejón sin salida.
Che, pero hablar un poco de cine argentino no era tan mala idea.
¿Y si ponemos las fotos?
Y así siguiendo. ■

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 Schwarzböck, Alejandro Lingenti, Marcela Gamberini, Lisandro de la Fuente, Diego Brodersen, Leonardo M. D'Espósito, Javier Porta Fouz, Juan Villegas, Hugo Salas, Diego Trerotola, Marcelo Panozzo, Eduardo Rojas, Sergio Wolf, Federico Karstulovich y Norma Postel

Secretaria

Alejandra Chinni

Cadete

Gustavo Requena Johnson

Correctora

Gabriela Ventureira

Meritorio de corrección

Jorge García

Traducciones

Lisandro de la Fuente

Hombre de cierre

Santiago García

Diseño gráfico

Lucas D'Amore
Hernán de la Fuente

Correspondencia a

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

E-mail

amantecine@interlink.com.ar

En internet

http://www.elamante.com

El Amante es propiedad de

Ediciones Tatanka SA.

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

Preimpresión, impresión

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

Distribución en Capital

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

Distribución en el interior

DISA SA. Tel 4304-9377 /
4306-6347

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

Señores de *El Amante*:

Hace rato que quiero escribirles por las polémicas generadas en el último tiempo. Soy lector de su revista desde el primer número y aunque no siempre coincidí con lo que escribieron, me parecía una revista de crítica de cine que había que apoyar de cualquier manera. No soy nostálgico, pero es evidente que perdieron mucho con las deserciones de Pagés, Oubiña, Ricagno y algunos otros integrantes. Cualesquiera sean las razones, la verdad que dejan mucho que desear las notas de algunos nuevos redactores. Hay excepciones, por supuesto: Silvia Schwarzböck, Salas, Wolf y Trerotola. Lo de Porta Fouz directamente es deleznable (¿se leyó cuando le hizo el reportaje a Cantet? Parece un idiota. Su nota, ni hablar). Las defensas al cine chatarra hollywoodense (John Woo, Luhrmann, etc.) no tienen justificación más allá de la chatura personal de quien escribe. Hay demasiado narcisismo injustificado. El otro tema es *Sábado* de Villegas. Una película intrascendente y vacía. Lo de compararse con Rohmer es un mal chiste. Para hacer cine (o cualquier otro arte) hay que tener algo que decir, y aquí no hay nada. A muchos realizadores del llamado "nuevo" cine argentino les falta formación y sensibilidad. No alcanza con poner la cara y que los "críticos" los apañen. Ojo que pueden repetir los mismos vicios decadentes de hace unos años. Falta sentido crítico y mucha, mucha humildad. Hubo mucha mala leche con el último Festival de Mar del Plata. Cada vez le dedican menos páginas. Ahora que están en el poder... No caigan bajo, muchachos. Es importante que se mantengan los dos. No hagamos eso de defender la quintita, que así nos va. El último número es realmente muy bueno, salvo por supuesto Porta Fouz defendiendo ese engendro del publicitario Tykwer. La entrevista a Erice es extraordinaria. Y me encanta que hayan vuelto a hacer dossiers sobre directores trascendentes. Extraño las notas de Flavia. ¡Por favor, volvé! Pedido: una nota sobre el gran Manoel de Oliveira. No esperen que se muera. Un saludo a todos.

Daniel Gaumont, Mar del Plata

PD: No puedo entender cómo Porta Fouz puede enseñar algo en su escuela de crítica. El es el que debería empezar a cursarla.

Amigos de *El Amante*:

Soy de Junín, provincia de Buenos Aires. Estoy contento porque encontré una biblioteca (en realidad, la encontró mi amigo Pejerrey) donde hay números encuadernados de *El Amante*. Me hice socio y salí con un tomo como si fueran los rollos del Mar Muerto. No compro *El Amante* por dos razones.

- 1) No tengo un mango.
- 2) Si tuviera, su edición me serviría después de un tiempo, porque aquí se estrenan las películas que el dueño del cine quiere (ahora que hay cine). O sea que la mayoría las veo en video (de mi amigo Pejerrey). Si quieren algún apoyo moral, aquí tienen uno: la revista me encanta, viejo. Suerte.

A quien corresponda:

Por medio de la presente me dirijo a usted con el objeto de aclarar el error contenido en la ficha técnica de la nota escrita por Eduardo Rojas respecto del film *Historias mínimas* (año 11, N° 126, octubre 2002), cuyo único autor es Pablo Solarz y no Carlos Sorín y Pablo Solarz, como figura en la misma. Espero sepa entender el perjuicio que me significa el mencionado error y esperando puedan corregirlo luego de hacer las averiguaciones pertinentes, agradezco desde ya y quedo a vuestra entera disposición.

Pablo Solarz

Amigos de *El Amante*:

El motivo por el cual les escribo tiene nombre y apellido: Jorge García. Desde hace muchísimo tiempo vengo leyendo sus notas y comentarios y aún me asombra el hecho de no haber diferido jamás con ninguna de sus opiniones sobre cine. No sé si esto les importe, ni siquiera sé si le importará a García, pero tenía la enorme necesidad de comunicarlo. Y quisiera dedicarle un párrafo especial a algo que tal vez para el común de los lectores de *El Amante* no represente mucho más que una sección, pero que para mí es una maravilla increíblemente placentera: Cine en TV. Cada mes al comprar la revista leo el sumario, el editorial y, sin importar lo que allí se diga, voy derecho hacia Cine en TV. Las reseñas de García son agradables, destilan amor o desprecio según la ocasión y si se las juntara en un tomo encuadernado todas ellas enseñarían más sobre cine que varios libros dedicados al tema. Y vuelvo a decir que nunca encontré en esas páginas una sola frase escrita sobre una película con la cual no estuviera de acuerdo. Luego la identificación se transforma en admiración al llenarme por completo la ate-

rradora sensación de que Jorge García ha visto todas las películas del mundo. Creo que si sumáramos tanto los comentarios sobre los films en Cine en TV como los títulos a los cuales ha hecho referencia en dichas manifestaciones, podríamos reconstruir partes enteras de la historia del cine sin mayores inconvenientes. Si me toman literalmente dirán que exagero, pero sólo estoy tratando de transmitir una idea.

Me gustaría mucho que hubiera una sección en la que García reseñe films como lo hace en Cine en TV. Podría definirse en cada número un patrón (un género, un director, un movimiento, etc.), elegir un puñado de títulos representativos y dejar que el sabio hombre los abrace o despelleje de forma tan clarita y breve como él sabe hacerlo. Tengo 25 años y creo que, pese a la diferencia generacional, Jorge García podría perfectamente ser mi mejor amigo.

Le mando un abrazo muy grande a él, a todos ustedes, y gracias.

PD: Sería fantástico y muy importante para mí conocer la opinión de García sobre algunas películas. Entiendo que tal vez sea mucho pedir, pero me encantaría que alguna vez pudiesen publicar pequeños comentarios de García sobre los siguientes films (pueda ser o no, muchas gracias):

El desvío (*Detour*, Edgar G. Ulmer)

El extranjero (*The Stranger*, Orson Welles)

Sangre en la luna (*Blood on the Moon*, Robert Wise)

Las manos de Orlac (*Mad Love*, Karl Freund)

Dios se lo pague (Luis César Amadori)

El gato negro (*The Black Cat*, Edgar G. Ulmer)

Arsénico y encaje antiguo (*Arsenic and Old Lace*, Frank Capra)

La cicatriz (*The Scar*, Steve Sekely)

Ascensor para el cadalso (*Ascenseur pour l'échafaud*, Louis Malle)

Lo que sucedió aquella noche (*It Happened One Night*, Frank Capra)

Los 5.000 dedos del Dr. T. (*The 5000 Fingers of Dr. T.*, Roy Rowland)

Volver a empezar (José Luis Garcí)

El abuelo (José Luis Garcí)

Sacco y Vanzetti (*Sacco e Vanzetti*, Giuliano Montaldo)

El loco de la motosierra (*The Texas Chainsaw Massacre*, Tobe Hooper)

Cinema Paradiso (Giuseppe Tornatore)

Debo aclarar que cada título de la lista no representa necesariamente mi gusto cinematográfico.

Gracias otra vez. Hasta la próxima.

Leandro

Capital Federal

Señores de *El Amante*:

He sido lector de *El Amante* durante mucho tiempo, y como uruguayo les mando la más profunda solidaridad por la crisis que están pasando, aunque ya deben saber que no están solos dada la lamentable situación por la que está pasando nuestro país en estos momentos. Creo que hay cinco películas argentinas que se han estrenado este año que deben figurar obligatoriamente en cualquier "lista con lo mejor de 2002". No creo que sea necesario seguir esperando a diciembre. A mi parecer, estos son los mejores exponentes del cine argentino de este año: *Bolivia*, de Caetano; *El Bonaerense*, de Trape-ro; *Lugares comunes*, de Aristarain; *Sábado*, de Villegas, y *Un oso rojo*, de Caetano. Más allá de los estilos particulares de cada director (puede ser que Aristarain sea como un exabrupto junto a sus compañeros en la lista), me parece que las cinco por igual reflejan que hay un cine valiente y jugado que es posible a pesar de la decadencia que ha llegado a todos los ámbitos.

Como nunca antes, hay que defender el cine y su capacidad para darnos otra mirada sobre lo que está pasando a nuestro alrededor. Se trata de defender esa "mirada enriquecedora". Para eso también están ustedes, por eso espero que no se vayan nunca de donde están, para seguir dándole sentido a esa actividad llamada "crítica de cine". Los quiero muchísimo, y hasta pronto.

Oscar Binagi

Pregunta:

Las calificaciones (de 1 a 10) que les asignan a las películas, ¿siguen algún criterio, o sólo reflejan los gustos, caprichos y estados de ánimo del crítico? Uno se pregunta cómo es posible que *El último beso*, una de tantas gritones y estúpidos (sí, es evidente que "no le temen al ridículo") se lleve un 9, algo así como cerca de la perfección, y *Lugares comunes*, con una historia profunda contada con el tono exacto, merezca un 7, algo más que pasable. Esas calificaciones podrían influir en que alguien elija una u otra película. Así que alguien podría haberse privado de ver el film de Aristarain por esa versión italiana de chicos rebelde way dudando si aceptan la madurez. Con afecto.

Gabriel Ybarra

Leí la crítica completa de *El último beso* y veo que no es tan caprichosa, aunque las virtudes que le encuentran a la película me parecen más que forzadas. Olviden mi mail

anterior, ya hay demasiada polémica vacía. Creo que simplemente me enoja ver que no se valora en su justa dimensión el trabajo de Aristarain, hecho en condiciones tan difíciles y con resultados tan buenos. Un abrazo.

Gabriel Ybarra

Tomás Abraham:

Soy psicóloga de Argentina (otra más, sí, una plaga), pero vivo en Miami. Acabo de leer tu artículo (por internet), el de Miller y su amigo. Es buenísimo, hace bastante que no me reía tanto. ¡¡Gracias!! Saludos.

Melina Meguerian

Hola:

Por fin veo alguien que dice algo bueno de Woo, que me parece un director excepcional. Yo creo que los críticos en general lo discriminan por su tipo de películas, pero son obras épicas. Vos ponés una de Woo sin que te digan nada y a los cinco minutos ya sabés que es de él, porque es muy personal. Aparte me encanta la forma como dirige a los actores o las posibilidades que les da, tanto que hasta el insoportable de Cruise se pasó en *Misión: Imposible 2*. No sé si irá a ver esta de Woo, porque la verdad, las películas de guerra me tienen podrido (soy de la época de *Combate* y todos los domingos, en el canal de mi ciudad, daban una de guerra contra los "bolches"). Pero bueno, es genial que alguien se juegue por Woo, que es un genio. Saludos.

Marcelo Salto

A Marcelo Panozzo:

Una vez más, y confiando en el criterio (sin adjetivos) de los críticos y críticas de cine que me trae *El Amante* cada semana a mi pantalla, fui a ver la película *El camino de los sueños*, y una vez más salí del cine con una angustiada sensación de haber sufrido sin sentido durante dos horas y cuarenta minutos. Fui paseada por todas y cada una de las más oscuras emociones y sensaciones del abanico de posibilidades humanas... con el agregado de la impotencia de no poder componer un argumento con algún sentido, de no poder darle un espacio de expresión o catarsis a esa suma de difíciles sentimientos que la película despertó en mí...

Quisiera, si fuera posible, que me expliquen cómo es eso de que Lynch no deja "un solo cabo suelto" en su onírico y pesadillesco relato.

Muchas gracias.

Silvina Alterman



EL CINE ARGENTINO 2002 **EN TRES ACTOS**

Quisiera ser grande

En la primera mitad del año se estrenaron buenas películas y en la segunda mitad también. La diferencia es que ahora se habla del boom del cine argentino, de un movimiento virtuoso y magnético, pleno de éxitos y de premios. Aquí hay tres miradas sobre la cosecha 2002 de cine argentino, tres acercamientos que buscan escapar a los slogans en circulación para pensar qué hay de bueno, qué hay de nuevo y qué hay de malo entre tantos aplausos a repetición.



EA

HISTORIAS MINIMAS
CARLOS SORIN

UN OSO ROJO
ADRIAN CAETANO

PELUCA Y MARISITA
PAUL PERRONE

VAGON FUMADOR
VERONICA CHEN

EL DESCANSO
ROSELL, MORENO
Y TAMBORNINO

EL CUMPLE
GUSTAVO POSTIGLIONE

HERENCIA
PAULA HERNANDEZ

BALNEARIOS
MARIANO LLINAS

SABADO
JUAN VILLEGAS



Evolución: los inmortales

En *Un oso rojo*, sostiene el autor, resuenan los ecos del cine argentino de la época de oro, aquel que podía llegar a ser popular sin vergüenza, sofisticado sin alardes y profundo sin subrayados. **por SANTIAGO GARCIA**

Aparentemente, la historia del cine argentino aún no está escrita. Se pasó de creer que *La guerra gaucha* y *Dios se lo pague* eran los mejores films de la historia al no menos grave error de creer que el cine nacional comenzaba con *La casa del ángel*, de Leopoldo Torre Nilsson. El primer error tenía que ver con una mirada superficial basada exclusivamente en valores industriales y nacionalistas. El segundo era producto de una pereza más bien irresponsable que tiende a tomar todo el cine clásico como un único bloque sin importancia y a idealizar la posterior figura del director/artista al estilo europeo. Un concepto que ya era discutido cuando se estrenó *La casa del ángel*. La famosa edad de oro de nuestro cine existió realmente, y abarca desde mediados de la década del 30 hasta mediados de la década del 50. El primer autor clásico fue José Agustín Ferreyra, alias *El Negro*, y el último, Hugo Del Carril, dos nombres entre los muchos que brillaron en ese período. Luego de la caída de los grandes estudios, toda una generación de cineastas cuestionó ese cine e intentó construir una alternativa, y así fue como aparecieron la figura de Torre Nilsson y la llamada Generación del 60. Pero ni aquel ni ninguno de los directores de esa generación logró alcanzar el nivel de los mejores realizadores del período clásico. Sólo Favio —un cineasta que probablemente no habría surgido sin ese entorno independiente— alcanzó una grandeza comparable, más allá de las obvias diferencias que tiene con cualquier otro cineasta argentino de cualquier época. En nuestro país no existió una generación crítica que lograra recuperar como se merece a los cineastas clásicos locales; la teoría de autor sólo se aplicó al cine europeo, e incluso a los cineastas de Hollywood no les fue del todo bien con los críticos de los 60. Las excepciones posteriores provienen de gente como Abel Posadas —que dedicó bastante espacio a defender a Carlos Schlieper, entre otros directores— y de algunos de los artículos del libro *Cine argentino*.

La otra historia, recopilados por Sergio Wolf, donde se destaca uno demencial de Rodrigo Tarruella en defensa de Manuel Romero. Como ninguna otra película en las dos últimas décadas, *Un oso rojo* parece conectarse con aquellos grandes films de autores que no descuidaban la relación con el público. Sólo los primeros títulos de Aristarain tenían esa relación género-autor tan claramente marcada. Hitchcock decía que el cine era el arte de llenar una sala vacía, y hacer un cine popular no era un pecado para los directores clásicos argentinos. Tampoco lo es para Adrián Caetano, aun cuando sus películas sean claramente personales. Esta característica de cine de autor dentro de un género cinematográfico que puede ser visto por una gran cantidad de público significa un retorno al pasado, sino que se vincula con una forma de entender el cine, a la que también han adherido John Ford, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Raoul Walsh, Don Siegel y Clint Eastwood, entre otros. ¿Qué es mejor que muchas salas llenas de espectador

res disfrutando de películas excelentes? Un problema posible es que *Un oso rojo* se acaba de estrenar y es más fácil juzgar la obra terminada de un cineasta que una filmografía en proceso. En el momento de su estreno, ¿qué habría escrito cada uno de nosotros sobre *Un tiro en la noche* o *El Dorado*? ¿Qué habríamos opinado de Don Siegel? ¿Habríamos preferido *La casa del ángel* o *Más allá del olvido*? ¿Le habríamos reprochado a Hugo Del Carril su ideología política o habríamos dicho que era un gran cantante que intentaba hacer melodramas rutinarios? *Un oso rojo* es un film tan importante como las grandes obras maestras del cine argentino clásico y su estreno es un acontecimiento. No estoy arriesgando, las pruebas están a la vista. El género se conecta con una tradición y, muchas veces, el cine de autor también. Caetano no es el primero que hace un policial ni el primero que prueba el western (en serio) en Argentina. Si fuera cierta la idea absurda de que el cine argentino clásico es un bloque, los policiales de Daniel Tinayre, Pierre

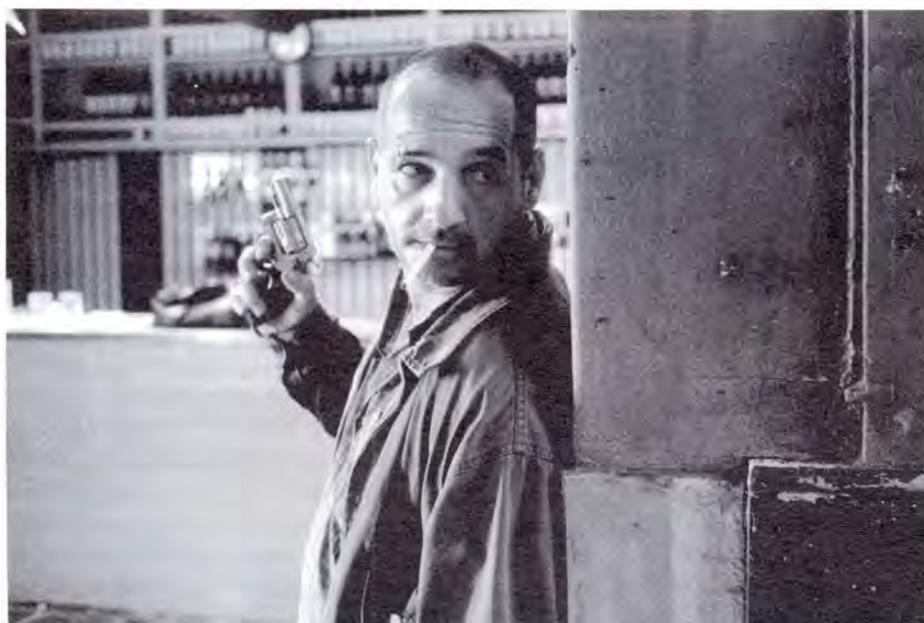


Isabelita, de Manuel Romero: cine político con canciones

clásico la mujer ocupó un lugar de privilegio que luego perdió y que recién ahora parece comenzar a recuperar, desde la aparición de una nueva generación de cineastas. Cultivaban además una pasión por lo popular de la que luego el cine se separaría avergonzado (se avergonzaba incluso en aquella época). Manuel Romero reflejó el peronismo antes de que el peronismo existiera. Percibió aquello que estaba en el aire. Un film como la comedia *Isabelita* (1940) aún no ha sido superado, es vanguardia en más de un sentido. Romero hizo otra obra maestra –gemela de la que acabo de nombrar, casi una remake– llamada *Elvira Fernández, vendedora de tienda* (1942), una comedia política revolucionaria. Aún hoy resulta revulsiva y emocionante como ningún otro film político. Y tiene canciones. Manuel Romero es el ejemplo perfecto del cineasta no prestigioso que lega un cine superior sin hacer alarde alguno. Y el cine no era la única actividad que desarrollaba. Hizo cine popular y el público adoraba sus películas. Seguramente jamás se planteó el concepto de obra maestra pero hizo varias. Los directores pueden buscar, pueden prometer, pueden soñar, pero al final lo que queda es el resultado. Lo que vemos es la película y no las intenciones de su director. La manufactura industrial o el esfuerzo personal contra viento y marea no tendrá diferencia cuando lo que veamos en la pantalla sea buen cine. Cuando pasen los años, sólo tendremos la película. *Un oso rojo* es uno de los mejores films de la historia del cine argentino. Es compleja, divertida, emocionante y honesta; no es una película antigua, es una película que abre la puerta para volver a reunir al cine de autor con el cine popular. Si aún hoy hay directores clásicos sin valorar y se piensa la historia del cine argentino como un gran bloque previo a Torre Nilsson, es difícil que *Un oso rojo* reciba la

atención que se merece. El vicio berretón de buscar obras maestras y artistas geniales crea muchos malentendidos, sobre todo cuando se cree que el mejor cine es aquel que resulta incomprensible para el espectador y comercialmente inviable. No todo el cine puede ser popular pero el elitismo no es sinónimo de mejor cine. El cine comercial argentino tiene demasiados exponentes nefastos, y *Nueve reinas* logró quebrar la seguidilla de bodrios que superan el millón de espectadores. Daba gusto ver cómo semana tras semana crecía en la taquilla. *Un oso rojo* no ha llevado tantos espectadores pero igualmente es un éxito. En general, la crítica –*El Amante* incluido– la recibió con tibieza. Sólo un film de género, se dijo y se la dejó en eso. ¿La expresión “cine de género” volvió a ser un término despectivo? ¿John Ford trabajaba fuera de los géneros? ¿Y Hawks? ¿Estaremos tan mal que volvemos a la idea prehistórica de cine-arte versus cine-entretenimiento? Los críticos caemos en la tentación de venerar cosas que están lejos del alcance del público y a veces el público reconoce a un film o a un director antes que nosotros. ¿Qué sería de los cineastas mencionados sin el apoyo de la audiencia? ¿Habrían podido esperar el reconocimiento adecuado y seguir filmando? No todos los cineastas pueden mantener una relación con el público pero no es pecado buscar una forma de seguir haciendo cine a partir de una conexión con la taquilla. Sin la crítica, el cine no habría logrado alcanzar las cosas que alcanzó y la visión de una película sería una experiencia a medias. Sin el público, el cine directamente no existiría. Cada realizador encontrará su forma de expresión, pero los críticos no deberíamos tomar partido por las películas de acuerdo con la forma en que fueron concebidas. *Un oso rojo* fue mirada como un film de género y al parecer esto le quitaba importancia. Pero más allá de ser un western y un policial, es una película sobre el amor de un padre por su hija, sobre el amor de un hombre por una mujer y sobre la comprensión final de la imposibilidad de integrarse a esa familia. Un conflicto que aparece en varios westerns, desde John Ford hasta Clint Eastwood. El héroe romántico del film de Caetano es inmortal. Y que la película no tenga demasiados diálogos explicando la ideología de los personajes es malinterpretado como un rasgo de superficialidad. Otra vez los vicios del cine que vino después de la edad de oro, otra vez una lectura a partir de las palabras y no de las acciones. Es un poco molesto ver que el mejor realizador que tiene el cine actual tenga que sufrir el mismo menosprecio que los grandes directores de la historia del cine argentino. Pero al mismo tiempo es reconfortante saber que existe, que tiene éxito y que eso permitirá que siga filmando. ■

Chenal, Carlos Hugo Christensen, Hugo Fregonese, Manuel Romero o Román Viñoly Barreto serían todos iguales. Tan falso como creer que las comedias de Romero son iguales a las de Luis Bayón Herrera o Luis César Amadori. Ni hablar de los melodramas de algunos de los ya mencionados comparados con *El Negro Ferreyra* o Luis Saslavsky, o la comparación de estos dos cineastas entre sí. Los tres más grandes directores clásicos fueron Carlos Schlieper, Manuel Romero y Hugo Del Carril. ¿Quién fue más lúcido para hablar del matrimonio que Schlieper en la comedia *El retrato*? ¿Cuántos directores superaron la grandeza romántica de *Más allá del olvido* o la complejidad de *La Quintrala*? Manuel Romero es directamente un caso de otro planeta. Director prolífico como pocos, se molestaba si tardaban mucho tiempo en poner las luces del set. Filmaba a toda velocidad y sus películas tenían un ritmo arrollador. Eran desprolijas pero apasionantes e, ideológicamente, eran de avanzada. Eran feministas y hay que decir que en el período



Un oso rojo, de Adrián Caetano: cine de autor con tiros



TESIS **DOS**

Estancamiento: el movimiento se demuestra andando

El autor propone, desafiando toda lógica, a *Lugares comunes* y *Balnearios* como modelos a seguir en la búsqueda de un cine que evite (justamente) los lugares comunes, que no le tenga miedo al error pero sí al cálculo.

por **JAVIER PORTA FOUZ**

Odié *Martín (Hache)*. Fui con mucho recelo a ver *Lugares comunes*. Lloré como nunca y dictaminé –con esa capacidad de aseveración que tenemos los críticos, tan irritante para quienes piensan que nos creemos los dueños de la verdad– que la película era maravillosa. Sigo odiando *Martín (Hache)* pero amo *Lugares comunes*. Y afirmo (bueno, no se irriten que esto se trata de especular intentando escribir lo mejor posible) que *Lugares comunes* es lo mejor de la producción de este año del cine argentino en formato filmico (*Balnearios*, aunque en la crítica de unas páginas más adelante yo mismo la nombre como film o película, es un video). Y mi exabrupto –especialmente, al parecer, para alguien que no llegó a los treinta– cobra mayor rispidez en una temporada en la que hubo muchos e importantes estrenos. Buena parte de los “nombres” del cine argentino presentaron sus películas esta temporada. Supongamos por un momento (en una especie de pacto que propongo al lector, que crea, que suspenda su desconfianza durante estas páginas) que efectivamente se declara mediante una fórmula infalible que la película de Aristarain es la mejor del año. ¿Por qué lo sería?

Si la cualidad de despertar terribles polémicas fueran puntos a favor, *Lugares comunes* sería perfecta. Pero la capacidad de generar polémica no es, a priori, un rasgo positivo. Sin embargo, revisando los números de este año, vemos que en *El Amante* llegamos a polemizar sobre películas argentinas recién en este número, justamente cuando nos pusimos a repensar nuestra posición frente al cine doméstico. La única excepción fue la película de Adolfo Aristarain. Desde ahora y

por un tiempo nos vamos a pelear, tal vez, por todas las películas, pero antes transcurriríamos sin demasiadas peleas frente al cine argentino. Con mayores o menores coincidencias o grados diferentes de entusiasmo, sabíamos a qué apuntábamos como revista. Incluso nos gusta creer que ayudamos a producir algunos cambios en el cine argentino. Ahora nos gustaría abrir la discusión, que se despliega desde adentro de la redacción. Hubo un momento, este año, en el que soñamos extemporáneos, en un contexto en el que todavía no había comenzado la seguidilla increíble de estrenos argentinos que viene como bola de nieve desde septiembre. Fue en el número 124, con la entrevista a Mariano Llinás y la publicación de unos textos que iban a aparecer en un capítulo del noticiero del festival de Buenos Aires que no se exhibió por razones técnicas. Pero antes de eso, en una entrevista endogámica hecha por Santiago García (crítico de esta revista y director de la aún inédita *Lesbianas de Buenos Aires*) a Juan Villegas (crítico de esta revista y además director de *Sábado*), ante el comentario de García: “Vos me contaste que había algo que no te conformaba del todo en tu película”, Villegas decía algo de remarkable precisión: “En pocos momentos filmé cosas que corrían el riesgo de ser un desastre. Fui siempre a lo seguro. Quizá de afuera no se nota. Pero no las saqué del montaje, no las filmé. Quizá no sea tan importante. Podría haber arriesgado un poco más. No me atreví a tener el derecho a arriesgarme en algo que fuera realmente bueno o un rotundo desastre. Hay riesgos de puesta en escena, pero no hay riesgos desde la emoción”. La idea de Villegas sobre su película no me lle-



Al lado, *El Bonaerense*, se vino la segunda de Trapero. Abajo, *Un día de suerte* o las dudas sobre la pertenencia al nuevo cine argentino



gó demasiado en aquel momento, todavía no había visto *Sábado*. Incluso cuando la vi y la disfruté por primera vez, no me hicieron mucho efecto esas palabras. Fue recién en la segunda visión de *Sábado* cuando entendí a lo que se refería. La película, en algún sentido, era a prueba de balas (de ahí que los comentarios en contra se lancen desde la descalificación directa y no tanto desde un análisis más detallado). Noté algo de ese ir "siempre a lo seguro" en *Sábado* y, retrospectivamente, lo noté en *Sólo por hoy*, un poco menos en *Bolivia*, mucho en *Un día de suerte*. *Sólo por hoy* me gustó, *Bolivia* me gustó por partes (me pasa con las películas de Caetano que por momentos creo que es un cineasta genial y al segundo siguiente quedo descolocado por algún desacierto que se me hace evidente; su cine más bien ruidoso, áspero, sin pulir ni homogeneizar, es por momentos tan fascinante como frustrante). En *Un día de suerte* noté que había algo así como un ingrediente "estética de cine argentino joven" en una progresión narrativa (y en un registro actoral) que remitía al cine argentino preocupado por aclarar lo que ya está claro. Esto me provocó cierta desesperación (sentí

algo así como que a una película de Héctor Olivera se le inyectara un poco de la suciedad estética del día). El no tomar riesgos del que hablaba Villegas había pasado a convertirse en la posibilidad de una capa de pintura, del uso de un estilo que se había solidificado y patentado, casi una marca registrada de juventud criolla. Que me pasara con *Un día de suerte* no me preocupó demasiado, era la película de una directora de la cual tampoco me había gustado su corto "Noches áticas" de *Historias breves*. Cuestión de sensibilidades y preferencias.

Pero vino la entrevista a Llinás, y llegó *El Bonaerense*, la segunda del director de *Mundo grúa*, una de las mejores películas de esto que hemos dado (y han dado) en llamar nuevo cine argentino, y también una de las más sentidas y emotivas (eso que Villegas decía que no había podido lograr). En *Mundo grúa* había un dominio cabal de un ambiente y el hallazgo de un personaje increíble. Había una expresión personal que estaba por delante de todo, incluso por delante del equilibrio interno del film; algunos de los extranjeros asistentes al primer festival de Buenos Aires hicieron uno de esos reclamos antediluvianos ("a esta película le falta el tercer acto"). La película de Pablo Trapero terminaba en "cualquier lado" y podría haber terminado en cualquier otro. Así de evidente era el hecho de que lo que veíamos era la expresión de un deseo, el deseo de hacer una película sobre un personaje bien conocido, una película hecha desde el interior de algo; ya el título *Mundo grúa* indicaba una pertenencia a un universo que se veía desde adentro (desde adentro de un domo, como si Trapero fuera Truman en

The Truman Show, en un mundo limitado pero conocido a la perfección). Con *El Bonaerense*, Trapero conoce mucho más el mundo del cine pero, como director, mira ahora un mundo ajeno, la tercera persona lo distancia. Es como si viera ese domo desde afuera, al que sólo puede ingresar mediante la investigación o procedimientos indirectos (los riesgos de estar afuera del domo incluyen también el de perder cierta frescura). En *Mundo grúa* había, tal vez, el trabajo de una vida de escuchar, de observar. En *El Bonaerense* se trataba de entrar a un nuevo universo. Y allí, por primera vez, sonó una alarma sobre las posibilidades creativas del nuevo cine argentino. En algún punto, los exabruptos snob (dicho esto, aunque sea difícil creerlo, en un sentido muy positivo) de Llinás empezaron a darme vueltas en la cabeza.

Decía uno de los textos de ese noticiero que no salió: "Algunas de las películas fueron buenas. Algunas fueron sorprendentes y originales. La mayoría sólo fueron iguales. Creíamos que bastaba con filmar cordobeses, con filmar a Esquerro, con ser campechanos y naturalistas. Que el desenfado y el riesgo nos eximían de ser rigurosos. Y así, cuando hubo que ir al Oscar, fue *El hijo de la novia*". Más allá del gesto de osadía de Llinás y su equipo del noticiero, ¿cómo estaba constituida esa mayoría de películas iguales? No había tantas, no fueron tantas las películas argentinas que podían llegar a ser "iguales" si dejábamos de lado las que evidentemente eran "distintas". ¿De qué hablaban? ¿De *El descanso* y de *Sólo por hoy*? Tal vez de *Bolivia*, tal vez de *Modelo 73* (por hacer suposiciones). ¿Cuál otra se parecía a otra? Tal vez ▶



Una imagen que parece imposible, pero que Aristarain hace posible en *Lugares comunes*

las palabras hiperbólicas de Llinás-Lichtman-Moguillansky (los del noticiero) fueran sólo un disparate. Pero como muchos dispartes, esas palabras y mucho de lo dicho por Llinás en aquella entrevista tuvieron una importante porción de razón. ¿Vimos algo nuevo después de esas palabras? Seguro, su propia película *Balnearios*, una rareza total, que no les pide prestado nada a sus supuestas compañeras de equipo, aunque el brillante sonidista que es Federico Esquerro se luzca en el sonido. Y con Esquerro, protagonista ideal de *Sólo por hoy*, volvemos a *El Bonaerense*, cuando en un momento bastante fuerte (el del entre consabido y obvio "gatillo fácil") aparece Esquerro temblando, herido, en el piso. El clima se rompe por un detalle que quizá no signifique nada para los espectadores del exterior ni para el público más ajeno a los derroteros de este cine, pero que para los obsesivos observadores tiene su importancia. La falta de atención de Trapero a estos detalles—en una película donde se observa todavía su capacidad para generar la cristalización de lo cotidiano del Gran Buenos Aires e incluso de lugares más alejados de la Capital—se manifiesta también en la decisión de incluirse a sí mismo como actor y ocupar la pantalla y distraer. Todo esto en un relato difícil, al que por momentos le cuesta concentrarse en el derrotero del protagonista. Trapero logra hacer una buena película pero, en algún sentido, una película "igual"; en cierta forma, Trapero se queda en el esqueleto de la descripción de un personaje que hace un viaje, físico, externo e interno relacionado con lo laboral. Pareciera que Trapero—cuyo horizonte de expectativas abierto en *Mundo grúa* era enorme—no siente de la misma manera una película que otra. Me queda la sensación de que *El Bonaerense* es una película más automática, tal vez más calculada, que *Mundo grúa*. Y me vuelve la sensación de

cierta preocupación por una marca, una pátina, que va desde la individual de Trapero (ahora más ambicioso pero menos singular) a la de un grupo de películas conectadas.

En paralelo, la crítica está en cierto estado estacional y adormecido, como si volviéramos a principios de los noventa (o a fines de los ochenta, para el caso es lo mismo), cuando se celebraba automáticamente cualquier película argentina por su mero origen. Con la excepción de una serie de films de directores que no integran el grupo de los "consagrados" como Aristarain, Carlos Sorín o Marcelo Piñeyro, ni el de los jóvenes y no tan jóvenes (Martín Rejtman y Gustavo Pottiglione andan por ahí), y que pueden ser maltratados por todos, hay una respuesta semiautomática y todo volvió a ser bueno. Y las contestaciones a Llinás de quienes se dignaron a responderle (incluidos aquellos que citan la entrevista sin citar a *El Amante*) fueron de negación caprichosa y ofendida. Lo cierto es que hoy estamos en un nivel distinto al de hace unos años gracias a una serie de cineastas (entre los que sobresalen, creo y arriesgo hoy, Lucrecia Martel, Lisandro Alonso, Llinás y Rejtman, y también espero por más Caetano y más Trapero) y a una generación nueva en varios rubros. Hay, seguro, una nueva base y un nuevo punto de partida para cada película.

Sin embargo, la sensación de que Aristarain, con todas sus contradicciones auestas más un cansancio de viejo zorro, haya hecho una película perdurable, maravillosa, contradictoria y de una vitalidad sorprendente, y que no pueda ser destronada esta temporada por un cine argentino más joven, me produce una rara sensación de cenagosidad en el ambiente. Aristarain hizo una película de una personalidad indiscutible, una película con el ojo menos puesto en los festiva-

les, menos segura de encontrar reacciones homogéneas. Por eso las polémicas. Hasta hace no mucho tiempo, las discusiones o desavenencias sobre cine argentino en *El Amante* podían llegar a consistir en algunas respuestas tibias ante *La Ciénaga* o en algún rechazo frente a *Animalada* (justamente, dos películas difícilmente encasillables) enfrentadas a entusiasmos variados. Pero pocas veces urgía discutir entre nosotros por cada plano de *Un oso rojo*, o *El Bonaerense*, o *Kamchatka* o cualquier otra, como lo estuvimos haciendo en estas últimas semanas, retrotrayendo la discusión a cada plano y cada sonido del año, e incluso de años anteriores. Los posteriores a *Pizza, birra, faso* fueron, de algún modo, tiempos de alegrías y festejos (con nuestras resistencias frente al cine que, casualmente o no, fue superexitoso, con la notable excepción de la notable *Nueve reinas*).

Hoy tenemos un cine argentino variado (aunque tal vez no tanto) que habilita la discusión. Hay muchos nombres nuevos y, lo que es tal vez aun más importante, hay nombres nuevos en otros rubros que no se circunscriben únicamente al rol de director. Hay nuevos actores, nuevos sonidistas, nuevos camarógrafos, nuevos músicos. Y como si fuera poco, es una generación que en su inmensa mayoría sabe cómo hacer su trabajo, a la que le importa el cine. Ya no estamos hablando de impericia, como en tantas de esas películas vergonzantes (que las sigue habiendo, pero que son cada vez menos en número absoluto y también en proporción). Ahora, por suerte, estamos hablando de miradas, de propuestas que podemos rechazar o admirar pero con las que se puede dialogar. A buena parte de la nueva generación le importa el cine, el cine y todo lo que lo rodea, festivales, reconocimientos, hacer más películas, incluso más televisión. Ante tanto cine, siento uno de los miedos que tenía el Godard joven, el Godard crítico, otro arrogante. Frente a la crítica de una película de Nicholas Ray (*Hot Blood*) titulada "Únicamente el cine", afirmaba: "Si el cine no existiera, Nicholas Ray, por sí solo, da la impresión de que podría inventarlo y, lo que es más, parece que lo quisiera". Así empezaba su crítica, y terminaba de la siguiente manera: "Todo el cine, únicamente el cine, he dicho hablando de Nicholas Ray. Pero este elogio lleva consigo una restricción: tal vez 'únicamente el cine' no constituya todo el cine". Argentina 2002: el cine está. Pero a veces es difícil generar demasiadas novedades desde el cine mismo, hay que reinventarse, moverse y buscar, des-encerrarse, cruzar otros caminos, con actitud, seguridad, altivez y honestidad, sin temor a equivocarse y sin calcular. Creo que *Lugares comunes* y *Balnearios* son claros ejemplos de este programa. ■

En medio de la celebración de un puñado de films argentinos que no pasan de lo correcto, el autor advierte la posible conformación de un nuevo estándar de previsibilidad y la evidente baja de los parámetros de exigencia. **por QUINTIN**



TESIS **TRES**

Decadencia: la hora de las cajas

El título es una provocación. No creo que el cine argentino esté atravesando un período de decadencia. Sin embargo, esta puede aparecer en cualquier momento. Nadie tiene la bola de cristal al respecto pero en una primera aproximación las condiciones del país no hacen pensar que la prosperidad está a la vuelta de la esquina en ningún rubro. Pero no me refiero solamente a eso, sino también a la posibilidad de que, pese al relativamente buen segundo semestre de 2002, un par de fracasos comerciales y un par de promesas pinchadas en lo artístico pueden revertir el panorama hacia un clima sombrío: el cine argentino no es precisamente un bosque inagotable sino más bien una planta frágil.

Pero ese tampoco es el tema. Lo que me preocupa son ciertas señales de que no todo va por el buen camino. Para continuar con las aclaraciones, que ya parecen interminables, la tesis que trato de enunciar no se refiere a la calidad media de las películas actuales (o, al menos, de las películas argentinas más destacadas del momento) sino a una forma de consenso que empieza a emerger pero que, a mi juicio, no es más que un espejismo. Lo que pienso es que ha habido en este último tiempo una decadencia sutil que es la de las expectativas: el medio cinematográfico (cineastas, críticos, espectadores) se está acostumbrando a pedir poco, ha bajado los parámetros de exigencia, se conforma con lo que considera correcto y renuncia a pedir algo más de lo que se le ofrece. Se trata de una actitud resignada pero también de una deducción incorrecta que afirma que, si se mide la producción actual contra la de hace algunos años, el coeficiente de calidad aumentó efectivamente (la premisa es verdadera a grandes rasgos) y eso autoriza a pensar que el camino es adecuado, el presente interesante y el futuro promisorio.



Historias mínimas, una de emociones convenientemente amplificadas

Esta conclusión tiene una pequeña historia que se inicia hace tres números de *El Amante* con las declaraciones de Mariano Llinás a la revista sobre la posibilidad de que esa corriente que se dio en llamar “nuevo cine argentino” estuviera agotada. La hipótesis de Llinás, con la que no concuerdo plenamente, era que la generación de jóvenes directores había renunciado prematuramente a la grandeza artística. Las afirmaciones de esta naturaleza son siempre hiperbólicas más que literales, románticas más que pragmáticas, explosivas más que agresivas. Sin embargo, aunque casi nadie se tomó el trabajo de contestarlas directamente, produjeron reacciones perceptibles. A poco de publicada la entrevista a Llinás, dos diarios respondieron con notas extensas y colectivas que señalaban la vigencia de ese nuevo cine argentino. La tapa de un suplemento cultural mostraba incluso una lata de película de la cual sur-

gían flores, lo que puede entenderse como una réplica a la tapa de *El Amante* ilustrada en ese número por otra lata que mencionaba su fecha de vencimiento. En semanas posteriores, varias críticas de películas argentinas (fue un período en el que el cine argentino tuvo altas calificaciones en los medios) se encargaron de mencionar que apostaban a la continuidad en el tiempo. Las declaraciones de Llinás y la importancia que nuestra revista les otorgó molestaron e incluso generaron reacciones de parte de algunos de nuestros redactores.

La historia continuó hasta provocar, por primera vez en muchos años, algo parecido a un debate que tuvo varias aristas y una serie de disparos cruzados. Pablo Trapero, por ejemplo, dijo en privado y en público que era injusto pedirle a nadie que hiciera obras maestras. En este número, Sergio Wolf expresa una idea parecida (ver pági- ▶

Kamchatka, una de emociones correctamente dosificadas



na 54): "Ya sé que el peligro de la búsqueda de la obra maestra acecha en cada crítico. Es una idea patricia, que fomenta la exclusión, y muchas veces quienes hacen concursos, o los festivales o los directores de festivales se asumen como los mecenas modernos, excitados ante el virtual descubrimiento del genio, y de ahí pasan a condenar a los prolíficos (pienso en Caetano, o en César Aira en literatura)". Es cierto que Wolf se contesta en parte, hablando del cine cubano: "Porque hay muchas películas cubanas que son correctas pero no tienen ese vértigo, esa pulsión cinematográfica, esa voluntad de investigar qué es el cine que tenían el primer Alea o Santiago Alvarez". Pero la primera de las dos frases citadas habla de los directores de festivales, circunstancial tarea que ejerzo actualmente. En lo que me toca, me declaro inocente en ese aspecto por una simple razón práctica: es imposible programar 200 obras maestras (¡pero qué bueno sería si las hubiera!). En cuanto crítico, me cabe esa sospecha (y a Wolf también, como él mismo reconoce), la de pasar por alto cine bueno porque no es extraordinario. Pero en el texto de Wolf, justamente, se oponen las categorías de corrección, por un lado, y de vértigo, pulsión cinematográfica e investigación por el otro. De modo que queda más o menos claro por dónde anda la discusión. Y también que el debate se pone interesante.

La referencia de Wolf a Adrián Caetano también viene a cuento. En el número anterior de *El Amante*, Juan Villegas (otro de los que están en desacuerdo con Llinás) entrevista al director de *Un oso rojo* y este alude a mi breve referencia a su película en la crónica que escribí sobre Cannes. La nota (el reportaje a Caetano) me parece excelente. Es la primera vez que leo declaraciones tuyas que enriquecen la visión de su cine (y establecen un puente con los temas sobre los que Caetano hablaba hace muchos años, cuando todavía los medios no lo reportaban). En lo que se refiere a mis comentarios sobre su película, creo que tiene razón, por lo menos en parte. No es verdad que *Un oso rojo* se haya hecho sin esfuerzo. Lo que creo es que se hizo sin dificultad. Quiero decir, sin contradicciones internas, sin que el director tuviera algún conflicto con sus ideas o con el material o, por lo me-

nos, sin que ellos se reflejaran en el resultado final. También aludí al carácter de cineasta prolífico de Caetano (a sus tres largos estrenados hay que agregar su obra anterior en video y seguramente su extensa producción futura). Wolf recoge el guante y habla del menosprecio hacia los artistas prolíficos (justamente cita a Aira, quien ha declarado que escribe mucho como un modo de renunciar a la obra maestra). Pero lo que me interesa discutir con Caetano no es esto, sino el tipo de cine que propone, por lo menos en *Un oso rojo*.

Me gustaría ahora dar un rodeo y pasar por otra película reciente, dirigida por un cineasta de otra generación que la de Caetano y que ha tenido críticas superlativas. Me refiero a *Historias mínimas*, de Carlos Sorín. Sorín también tiene una idea muy precisa sobre el cine, que no es la de Caetano. Pero es una idea que podría describirse como la de un envase con narración adentro. El envase es la geografía patagónica, que confiere de antemano a la película un tono de aridez y melancolía que predispone a que cualquier rasgo de vida, cualquier contacto humano se amplifique hasta parecer un milagro. La utilización de la caja se complementa con lo que ocurre adentro con los personajes, pequeños, humillados o patéticos, a los que el director invita a mirar con piedad. La película intenta (y digamos que lo logra) que el espectador los acepte: lo enternece con el viejo del perro, el enamorado tímido y obsesivo, la chica torturada por el canal de televisión. *Historias mínimas* declara una parte de su propuesta estética en el título. Para que esta estuviera completa, debería llamarse: "Historias mínimas con emociones máximas", lo que hablaría de un prodigio de eficacia, de rendimiento si se toman en cuenta los dos elementos que parecen esenciales a las películas. Efectivamente, en escuelas de cine, sets de filma-

ción y periódicos, aparece cada vez más gente que afirma que hacer cine consiste en contar historias y transmitir emociones. Esta fórmula dice algo más que las obviedades de que casi todo el cine existente tiene un componente narrativo y que los espectadores suelen reírse o llorar en la sala oscura. La prédica apunta más bien a descalificar propuestas que puedan ser un poco menos obvias, que propongan la contemplación o la reflexión, por ejemplo (nadie dice algo que podría ser igualmente obvio, como que a los espectadores les gusta observar la pantalla o que suelen pensar en lo que ocurre en ella). Contar y emocionar son los ingredientes de la fórmula que debe estar, como en *Historias mínimas*, contenida en algún tipo de envase.

Este no necesariamente debe ser un paisaje, un territorio, sino que bien puede ser, como en el caso de *Un oso rojo*, un género cinematográfico. Caetano es de los que piensan que en el cine de género cabe todo y que un policial o un western no tienen por qué ser films de segunda categoría. Hay muchas obras maestras que abonan esta idea como para intentar discutirla. Y en el caso de su película, en conversación con Villegas, definiendo con inteligencia la complejidad de las emociones en juego y la pertinencia de los detalles narrativos. Diego Brodersen, en la crítica de la película (ver número anterior de *El Amante*), describe con minuciosidad una escena en la que el protagonista es interpelado por un policía mientras su hija anda en calesita en un segundo plano. Brodersen califica esta escena de ejemplo de "ética del despojo narrativo". Como vemos, el minimalismo vuelve a rondar, pero en este caso el máximo rendimiento se atribuye a la sofisticación de la puesta en escena. Pero como en el caso de las emociones patagónicas, ocurre algo análogo con las del héroe, parte de una mitología preestablecida

por el cine clásico de Hollywood, consensuada por el espectador y el crítico. Otro ejemplo de minimalismo a la hora de contar historias y transmitir emociones es *Kamchatka*, la candidata al Oscar por Argentina. Es el último film de Marcelo Piñeyro, un campeón de la idea de las historias y las emociones. En este caso, el envase no es espacial ni estructural sino histórico: la época de la dictadura militar es el soporte que contiene la película, la que le da el contexto que hace su anécdota posible. Y que facilita enormemente las cosas. Creo que es la mejor película de Piñeyro porque se trata de su proyecto más acotado, menos ambicioso en algún sentido. En sus films anteriores, Piñeyro se contaminaba de ideología, de mensaje, de intentos de dar cuenta de una época o de un medio, y estas salidas del marco narrativo chirriaban invariablemente y hacían verdadero aquello de que el que mucho abarca poco aprieta. Aquí, cuando no hay nada que aclarar sobre la dictadura (una verdad de consenso, como la Guerra Civil en tantos films españoles que ocurrían en la retaguardia), aislado en una quinta o en el campo, el director se limita a narrar las anécdotas de la vida cotidiana de una familia en peligro desde los ojos de un niño. Lo hace bien, pero el film se caracteriza también por lo ralo, por la escasez de los elementos que lo componen y su uso eficiente a la hora de conmover al espectador, básicamente con momentos en los que se describe el mundo de la infancia y la ternura que ellos evocan. Como en los casos anteriores, *Kamchatka* podría inscribirse entre los intentos de hacer un cine "puro". Fijados el contexto y las reglas, se trata de operar con ellas, de construir una ficción que emocione sin salirse de

la caja. La diferencia con épocas anteriores del cine argentino es que los realizadores han encontrado las maneras de ejecutar sus propuestas para convertirlas en films logrados, que alcanzan su propósito. La cinematografía argentina venía de décadas de películas híbridas, pretensiosas y generalmente fallidas que terminaron provocando un repudio generalizado. Como alguna vez lo señalamos, *Historias breves* (un título premonitorio) cambió la perspectiva. Desde entonces hubo una proliferación de films que intentaron aperturas hacia distintos caminos. Las más originales, *Mundo grúa*, *La libertad*, *La Ciénaga*, *El asadito*, *Late un corazón*, *Tan de repente*, *Silvia Prieto*, *Modelo 73*, *Animada*, *Sábado*, *Vagón fumador*, *La fe del volcán*, *Balnearios*, entre otras, se alejaron tanto del género como de la tradición grandilocuente y también de sus predecesoras. Algunas más logradas, otras más fallidas, constituyeron un arco de diversidad estética y de riesgo. Incluso, hubo en estos años una película comercial virtuosa como *Nueve reinas*. Y una película anómala y luminosa como *Sotto voce*. Algunos vimos en este espectro una promesa de libertad creativa inédita en la historia del cine argentino. Es posible que nos hayamos equivocado en el pronóstico. Un síntoma de ello es que estas películas fueron poco apreciadas por el público y agredidas por un sector de la crítica. Ni siquiera generaron un consenso alrededor. El otro síntoma, acaso más determinante, es el que analizábamos en estas líneas: un repliegue que, incluso, lleva a una unificación de distintas generaciones de directores en torno de un mismo modelo, el del film encapsulado por un marco estrecho, en el que los realizadores se sienten cómodos y saben perfectamente cómo ejecutar. Son películas

que giran alrededor de situaciones simples y afectos primarios, que cifran su éxito en la ausencia de errores, que plasman el deseo convencional de contar y conmover sin cuestionarse a sí mismas. El método, el proceso de fabricación de films semejantes, es transparente. Se trata de lograr que lo que el realizador o el guionista establecen como emociones de los personajes (de los cuales saben todo) llegue al otro lado de la pantalla con la menor alteración posible. La técnica, el conocimiento, aun el talento permiten decodificar esas emociones en imágenes de sentido unívoco. No importa que la anécdota sea intrascendente o convencional ni que la distancia que establecen con lo narrado sea demasiado confortable, previsible de antemano y restringida por los parámetros de su lógica previa (la Patagonia, los héroes del policial, la dictadura, en los casos que analizamos). Hacer cine así se parece mucho a un ejercicio, aun cuando haya estilo y sinceridad.

Algunas de estas películas tienen méritos indudables, pero estos films sin estridencias, correctos y diseñados de antemano, cuyos realizadores y sus colegas podrían reproducir al infinito, parecen encaminados a conformar un nuevo estándar de previsibilidad para un espectador que quiere garantías de no salir confundido del cine. Tal vez estas sean las pautas que hacen a una industria, a una relación perdurable con el público, a una escuela que facilite la producción del futuro. Y también a la conformación de un nuevo establishment cinematográfico como el que regía hasta hace pocos años y que la crítica apoyaba con una mezcla de deber y orgullo. Pero esa es otra historia. Lo que quería señalar aquí es que la decadencia suele ser aquello que se consolida entre aplausos. ■



INSTITUTO DE TECNOLOGÍA ORT N°2

ABIERTA LA INSCRIPCIÓN

Realizador Integral de Cine y Televisión

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

Productor Integral de Radio

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

AV. DEL LIBERTADOR 6796 (C1429BMN) - BS. AS. - TEL.: 4789-6500

e-mail: ito2@ort.edu.ar

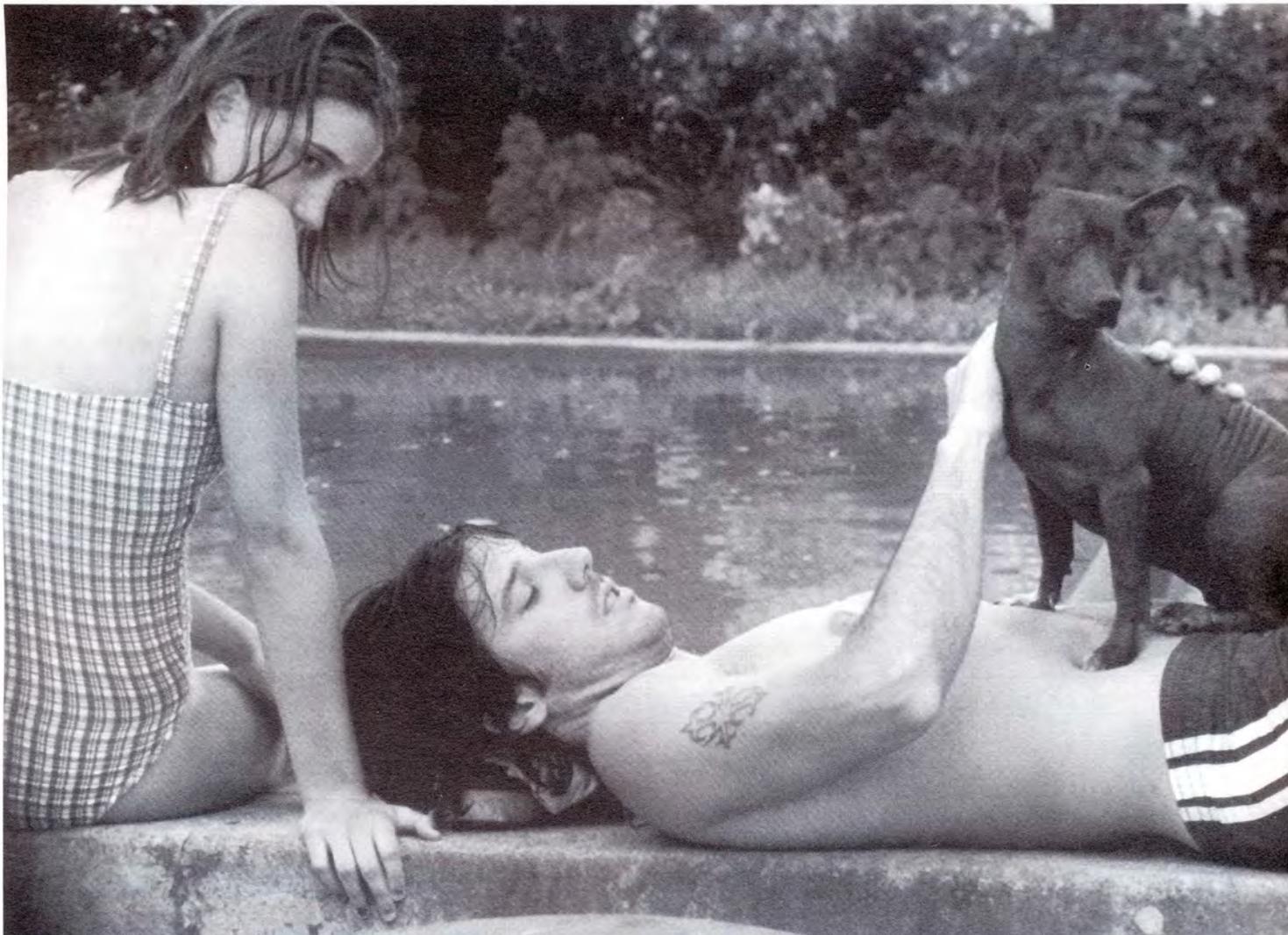
WWW.ORT.EDU.AR



ENCUESTA **EL FUTURO**

¿Adónde vamos?

¿Qué se puede preguntar sobre cine argentino? Vivimos hablando de los estrenos, el presente. A cada rato ajustamos cuentas con el pasado, la mayoría de las veces cercano, y a veces los nombres se hacen más añejos. Era hora de mirar hacia adelante y empezar a discutir sobre lo que pasará en los próximos años.



La pregunta, pura futurología, fue: ¿Qué película argentina realizada desde *Pizza, birra, faso* inclusive será la más perdurable? Claro que lo que uno entiende por perdurable es variable y fue motivo de conversación con varios de los encuestados (incluso los de esta revista). ¿Lo perdurable es aquello que el público querrá volver a ver por *Volver?*, ¿o lo que los críticos votarán como lo mejor dentro de diez años?, ¿o aquello que será obligatorio en las universidades y escuelas de cine?, ¿o la película por la que más se pague en concepto de derechos para editarla en video en una colección de alguna revista? Le preguntamos a la mayor cantidad de gente posible, en poco tiempo y sin demasiado orden ni exhaustividad. Seguiremos el número que viene con todos aquellos del "ambiente del cine" (entendido en un sentido bastante amplio) que se hayan quedado con ganas de responder. Mientras tanto, aclaramos que los datos al lado de cada nombre son meros indicadores para orientar al lector (porque en algunos casos se podría haber puesto otra película, o decir "crítico" en lugar de "periodista", y muchas otras aclaraciones sobre estas y otras tareas que cumplen varios de los encuestados). Esperamos más respuestas, planteos y arrebatos. Por ahora, los votos son estos que están aquí al lado.

Hacer una tabla con los resultados nos parecía un poco prematuro y no muy útil. Pero lo cierto es que *La Ciénaga* se destaca claramente, con alrededor de un cuarenta por ciento de los votos. Tal vez se trate de un ¿modelo? de cine que logró su máximo exponente. Pero para decir eso habría que definir de qué estamos hablando. Justamente, hemos entrado en una etapa en la que nuestra relación con el cine argentino pasa por hacernos esa pregunta a cada rato.

Votante	Voto
Carmen Guarini directora, <i>Tinta roja</i>	Nueve reinas
Enrique Bellande director, <i>Ciudad de María</i>	La libertad
Mariano Llinás director, <i>Balnearios</i>	Mundo grúa
Néstor Tirri periodista, <i>La Nación</i>	Mundo grúa
Pablo Suárez periodista, <i>Buenos Aires Herald</i>	La Ciénaga
Bebe Kamin director, <i>Contraluz</i>	La Ciénaga
David Coco Blaustein director, <i>Cazadores de utopías</i>	Garage Olimpo
Hernán Gaffet director, <i>Oscar Alemán - vida con swing</i>	La Ciénaga
Jorge Bernárdez periodista, <i>InfoBae</i>	Un oso rojo
Aníbal Vinelli periodista, <i>Clarín</i>	Nueve reinas
Hernán Guerschuny periodista, <i>Haciendo Cine</i>	Garage Olimpo
Luciano Monteagudo periodista, <i>Página/12</i>	La Ciénaga
Rodrigo Moscoso director, <i>Modelo 73</i>	La Ciénaga
Diego Lerer periodista, <i>Clarín</i>	La Ciénaga
Eduardo Montes-Bradley director, <i>Harto the Borges</i>	ninguna
Jorge Belaunzarán periodista, <i>3 puntos</i>	Un oso rojo
Marcelo Stiletano periodista, <i>La Nación</i>	Historias mínimas
Manuel Antín rector de la FUC	ninguna (aclara que es muy pronto para contestar)
Luis Pérez Endara Departamento Audiovisual MALBA	Animalada
Raúl Perrone director, <i>Peluca y Marisita</i>	Nueve reinas
Martín Pérez periodista, <i>Página/12</i>	La Ciénaga
María Núñez periodista, <i>Sin Cortes</i>	El Bonaerense
Paulo Pécora periodista, <i>Télam - Canal á</i>	La Ciénaga
Ezequiel Acuña director, <i>Nadar solo</i>	Rapado
Pablo Udenio periodista, <i>Haciendo Cine</i>	Nueve reinas
Fabián Bielinsky director, <i>Nueve reinas</i>	Historias mínimas
Pedro Mairal escritor, <i>Una noche con Sabrina Love</i>	Dársena Sur
Camilo Lynch periodista, <i>La Prensa</i>	Nueve reinas
Nathalie Cabiron productora, <i>Sábado</i>	La Ciénaga
Juan Carlos Fontana periodista, <i>La Prensa</i>	Nueve reinas
Agustín Mendilaharsu investigación para <i>Balnearios</i>	Balnearios
Pablo Scholz periodista, <i>Clarín</i>	Pizza, birra, faso
Rodrigo Moreno director, <i>El descanso</i>	La Ciénaga
Alejandra Portela Coautora de <i>Diccionario de films argentinos</i>	La Ciénaga

El Amante	Voto
Marcelo Panozzo	Nueve reinas
Gustavo J. Castagna	La Ciénaga
Gustavo Noriega	Un oso rojo
Santiago García	Un oso rojo
Javier Porta Fouz	La Ciénaga
Federico Karstulovich	La Ciénaga
Eduardo A. Russo	La Ciénaga
Diego Brodersen	La Ciénaga
Diego Trerotola	La Ciénaga
Juan Villegas	Un oso rojo
Eduardo Rojas	La Ciénaga
Alejandro Lingenti	La libertad
Quintín	Mundo grúa
Flavia de la Fuente	Mundo grúa
Sergio Wolf	La Ciénaga
Leonardo M. D'Espósito	Mundo grúa
Jorge García	La Ciénaga
Marcela Gamberini	La Ciénaga

HABLE CON ELLA

ESPAÑA

2002, 112'

DIRECCION Pedro Almodóvar
PRODUCCION Agustín Almodóvar y Esther García
GUION Pedro Almodóvar
FOTOGRAFIA Javier Aguirresarobe
MUSICA Alberto Iglesias
MONTAJE José Salcedo
DIRECCION ARTISTICA Antxon Gómez
 Javier Cámara, Darío Grandinetti, Rosario Flores,
INTERPRETES Leonor Watling, Geraldine Chaplin.

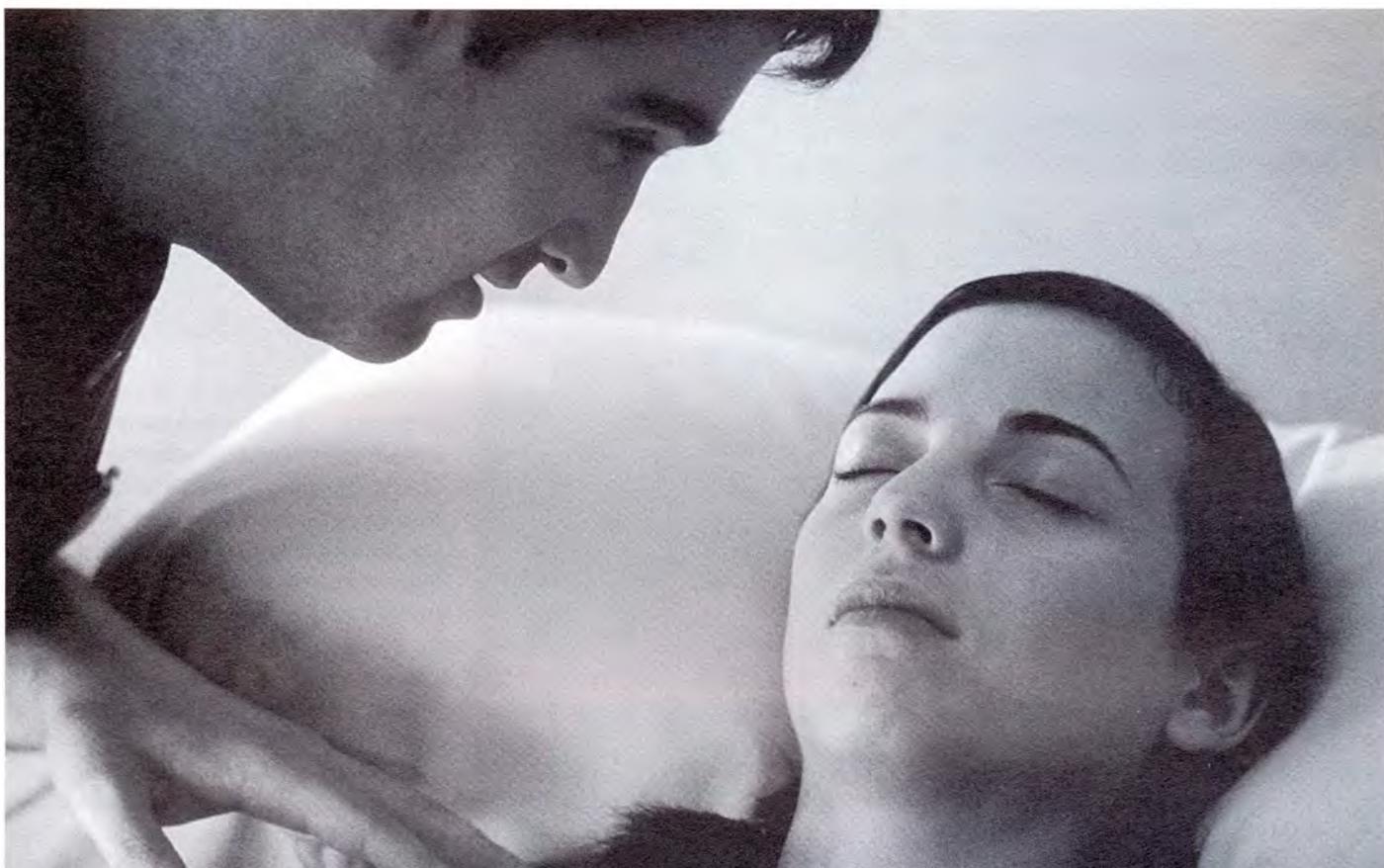
El momento en que estás (presente)

por MARCELO PANOZZO



Cuando leí que Almodóvar había empezado a filmar *Hable con ella* pensé que se trataba de un error. Después de *Todo sobre mi madre*, y sin ningún dato real capaz de avalar semejante disparate (excepto, si se quiere, la película misma), pensé: este es el fin, Almodóvar acaba de retirarse del cine. ¿Lo pensé exactamente en esos términos? Claro que no. ¿Lo pensé en términos de traición? Menos todavía (aunque, en efecto, *Todo sobre mi madre* me había resultado ligeramente decepcionante). De un modo algo brumoso, después del Oscar se instaló en mí esa certeza: no vas a hacer más películas, ya viviste lo tuyo, ya nos diste bastante. Adiós y gracias.

Siguiente información que me llega: Grandinetti es el protagonista. Me entero de eso leyendo el dominical de un diario español, donde dicen también que en la película aparecen Rosario Flores (pero no cantando, sino como una de las protagonistas, haciendo el papel de una torera), Caetano Veloso (este sí, cantando) y que, además, hay unas coreografías de Pina Bausch a modo de prólogo y epílogo. Tengo que estar soñando. ¿Cómo puede ser que yo haya leído semejantes cosas, si después de la devaluación no traen más los diarios españoles a Buenos Aires? Resumiendo: todo me predisponía mal cuando en aquella mañana de julio de este mismo año hice la fila en la boletería para prensa e invitados del Festival de Karlovy Vary y pedí mi entrada para ver la película que figuraba en el catálogo como *Talk to Her* o, en checo, *Mluv s ní*. Supongo que lo hice por los



viejos tiempos (pero no por los viejos-viejos), por *Tacones lejanos*, por *Atame!*, por *Carne trémula*, hasta por *Mujeres al borde*. Quizá lo haya hecho porque no podía evitarlo. Para peor, el comienzo de la película no ayudó en nada: *Hable con ella* empieza en una función de *Cafe Müller*, de Pina Bausch (pieza que ya aparecía en forma de póster en la habitación del hijo de Cecilia Roth en *Todo sobre mi madre*, un detalle que me había irritado particularmente), y enseguida hace su ingreso Darío Grandinetti, quien, vaya a saber uno por qué delicia de la traducción, le arranca a la platea colmada de la sala mayor de Karlovy Vary (tamaño Teatro Opera) una carcajada estridente que habrá de repetirse en las siguientes tres o cuatro apariciones del actor argentino. Pero algo sucedió camino al desastre, y dos horas más tarde salí del cine convencido de que Pedro Almodóvar había hecho, definitivamente quizá, la mejor y la peor película de su vida. Me equivocaba. Hoy sé que hizo una película genial e imperfecta, en la que no se guardó nada (de lo que sabe, de lo que quiere, de lo que supone que el cine es y de lo que él cree saber que puede darle al cine) y de la que todo el tiempo emana una alegría contagiosa, relacionada con el solo hecho de estar contando todo eso que cuenta. Entonces, para hablar de *Hable con ella* es justo y necesario empezar contándola, para entenderla mientras se la nombra, y hacia allí es que vamos... En uno de los textos escritos por el propio Almodóvar para el *pressbook* del film, el di-

rector elegía una coincidencia para señalar las diferencias entre sus dos últimas películas: "*Todo sobre mi madre* terminaba con el telón de un teatro abriéndose sobre un oscuro escenario. *Hable con ella* empieza con el mismo telón, también abriéndose. Los personajes de *Todo...* eran actrices, impostoras o mujeres con capacidad para actuar fuera y dentro del escenario; *Hable...* va de narradores, narradores de sí mismos, hombres que hablan a quien les pueda oír y sobre todo a quien no puede oírles".

Podría decirse que *Hable con ella* es la historia de dos parejas: Benigno y Alicia, y Marco y Lydia (aunque después será la historia de Benigno y Marco, y más tarde la de Marco y Alicia, y brevemente la de Benigno y Lydia, en una continua y transparente transfusión de emociones). Benigno se hizo enfermero para cuidar a su mamá, pero ahora que su madre murió cuida de Alicia, que es bailarina y se encuentra en estado de coma. Benigno está enamorado de Alicia. Perdidamente (en el sentido más diurno y español del término). Por otra parte, tenemos a Marco, un periodista argentino, melancólico y misterioso que se enamora de Lydia, una torera desechada que merced a una cornada bravísima va a dar al hospital, en estado de coma.

En uno de esos mismos textos citados anteriormente, Almodóvar decía algo que si bien suena a *tagline* del IMDB, explica con gran rigurosidad lo que sucede en la película: "Durante el tiempo suspendido entre las ▶





Almodóvar y sus dos bellas durmientes: Rosario Flores (izquierda) y Leonor Watling (centro)

paredes de la clínica, la vida de los cuatro personajes fluye en todas las direcciones, pasado, presente y futuro". Esto no es utilizado exclusivamente como recurso narrativo en la película: hay cuatro vidas en suspensión allí dentro, dos que dependen de las otras dos (y viceversa), y en ese limbo el tiempo empieza a convertirse en una materia táctil, dolorosamente sensual, en la que los recuerdos y los deseos sólo pueden tomar al presente por asalto a fin de deformarlo convenientemente y arrancarlo así de su terrible condición de no-lugar perpetuo. Bastante tiempo después de ver la película, y yendo por ese mismo camino, entendí el valor de la escena en la que aparece Caetano Veloso cantando su particular perversión de *Cucurrucú Paloma*. En tiempo real, la escena no pasa de ser un gesto snob del director, un lujo que me doy porque soy un poco más sensible y un poco más poderoso que el resto de ustedes (de hecho, al referirse a la escena Almodóvar habla de "otro sueño que se ha cumplido"). Pero en el marco del dolor y la interrupción que se instalan en la vida de los personajes, ese paso atrás que da la película (en una de sus constantes, impecables y urgentes marchas y contramarchas en el tiempo) es a la vez el souvenir de un tiempo que pasó y la promesa de uno por venir.

De todas maneras, el film conmueve y sorprende cuando se instala en una dimensión particular, única, en el realismo fantástico de una colección de momentos en los que ya no quedan tantas cosas que recordar y en los que ya no tiene tanto sentido preguntarse por el mañana. Y eso sucede cuando Almodóvar (un poco a la manera del Lynch de *El camino de los sueños*, pero sólo un poco) ilumina oscuridades y desconfía de los comportamientos racionales frente a las situaciones límite. En determinado momento, preci-



samente en aquel en que Benigno le recomienda a Marco que, aunque Lydia se encuentre en coma, hable con ella, la película levanta vuelo gracias a la ternura y a la desesperación de esos dos hombres, que forman una alianza inquebrantable, a prueba de cualquier juicio moral. Ahí aparecen la grandeza y la complejidad de las emociones en juego, poniendo en duda sin alardes todo lo que creemos saber sobre los sentimientos. "Todo me demuestra que al final de cuentas termino cada día, empiezo cada día, creyendo en mañana fracaso hoy", cantaba el grupo de rock argentino Vox Dei en una canción que llevaba el mismo título que tiene esta crítica, *El momento en que estás (presente)*. En cierto punto de su superficialidad, *Hable con ella* comienza a girar sobre eso mismo, sobre el intransigente comportamiento de personas que al dejar de creer en el mañana no se convierten en seres cínicos, sombríos o desangelados, sino en todo lo contrario. Marco y Benigno, cada uno a su modo y como sus nombres lo indican, desafían al presente, apuestan a una forma de estar y de combatir la tentación de la ausencia, de transmitir experiencias o de inventarlas, de sentirse escuchados y, a partir de eso, ratificar con el cuerpo esa permanencia en un único, perdurable lugar. En esta película, además, Almodóvar no só-

lo altera uno de los lugares comunes que tienden a aparecer de manera automática cuando se habla de su cine ("escribe más y mejores papeles femeninos que masculinos"), sino que cambia de signo ciertas convenciones acerca del cuidado que deben prodigarse las personas entre sí. Aquí son los hombres los que deben cuidar a las mujeres, y los que, además, deben dar gracias por esa posibilidad, velando día y noche por ellas y por sí mismos, como único camino hacia la posibilidad de cuidar cada día mejor.

Es complicado avanzar en las consideraciones acerca de la película sin revelar al espectador que todavía no la vio una serie de datos que es mejor no conocer. Que alcance con decir, en principio, que de las dos mujeres en estado de coma una sola se transforma en Bella Durmiente, y que aquel hombre que con sus besos y sus caricias y con su amor logra despertarla, no recibe reconocimiento alguno, sino el más obscuro de los castigos: la desconexión de aquello que lo mantiene con vida.

Comandando a Pina Bausch y a Caetano Veloso, a esos cruces de historias y de tiempos, logrando calidez en unos espacios que hielan la sangre y calculando cada uno de los gestos y cada sonido que emiten o no sus criaturas, Almodóvar consigue una película de una frescura y una calidez que no se corresponden ni con tanto cálculo (¡otra que Hitchcock!) ni con la gravedad del tema (otra que Douglas Sirk... ¡Douglas Silk!). Hasta ese límite lleva las cosas Almodóvar en *Hable con ella*, hasta la posibilidad de convertir un potencial escándalo en pura naturaleza humana. En manos de otro director, esta sería una película sobre la locura, sobre la enajenación, sobre la humillación. Una película cerrada, chillona, indecorosa. Pero no hay directores que hagan películas así, en las que esos materiales le dan forma al más riguroso sentido común. Es la voz de Ricardo Soule (¡otra que Caetano Veloso!) la que, nuevamente, llega para traducir los irrevocables motivos de esos hombres que no le temen al silencio (propio y ajeno). Dice así: "Cuánta verdad, cuánta verdad, hay en vivir, solamente (solamente) el momento en que estás. Sí, el presente. El presente y nada más". ■

Al borde

Hable con ella le debe mucho a este hermoso actor feo, una de las apariciones más sorprendentes del cine español de los últimos años.

Con *Torrente*, con *Lucía y el sexo* y con este Benigno, Cámara se recibe de actor-equilibrista. **por DIEGO TREROTOLA**



Con la expresión "una chica Almodóvar" se instaló la certeza de que Pedro Almodóvar es un perfecto creador de personajes femeninos, de figuras mujeriles de impacto melodramático tan exuberantes como desencajadas. De Carmen Maura a Chus Lampreave, las mujeres tienen gran importancia en su obra, pero no hay que olvidar que, por ejemplo, grandes estrellas españolas como Imanol Arias y Antonio Banderas debutaron en *La ley del deseo*. Aunque el póster insista en exhibir a dos mujeres, *Hable con ella* es una película de hombres donde Almodóvar plantea uno de sus personajes más logrados: Benigno, un enfermero que tiene una obsesión profunda con una paciente en coma. Gran parte de este hallazgo pertenece a Javier Cámara, el actor que logra instalar en Benigno, en parte a través de improvisaciones, una ternura infrecuente en un ser tan sombrío. Antes de iniciar su carrera en cine, Cámara

supo que interpretaría a Rafi, "un joven de aire no muy despierto", virgen y fanático de las armas, que secunda a un grotesco policía perturbado en *Torrente, el brazo tonto de la ley* (1998), la ópera prima de Santiago Segura. Lo que Cámara no sabía era que esa película iba a ser una de las más taquilleras de España y que su papel era primordial para el éxito. "Javier Cámara tuvo que adelgazar 15 kilos para interpretar a Rafi... No se me ocurre ningún actor que hubiera interpretado a Rafi mejor que Cámara, y aunque llevaba seis años diciéndole que él sería Rafi si se hacía *Torrente*, todo el mundo que leía el guión me decía que prescindiera de él, que era muy mayor, que era de la tele, que no lo veían... Ahora por supuesto nadie se imagina a otro 'en la piel' de Rafi. Espero que le den el Goya al mejor actor revelación." Aunque el Goya no fue para él, en esta frase Segura acertó en la descripción del fuerte valor actoral de JC:

su poder de transformación y la capacidad de crear personajes únicos, que impide pensar en otro actor en su mismo papel. En su primera escena en *Torrente*, Cámara imita el célebre soliloquio del espejo de Robert De Niro en *Taxi Driver*. Conjugando opuestos —un tono desganado y enérgico, una mirada impávida y elocuente—, JC actuó con la misma irreverencia y devoción con que Jean-Paul Belmondo imitó a Humphrey Bogart en *Sin aliento*, de Godard. Aunque esta nota se esté llenando de nombres ilustres, no creo desmedido comparar el talento de JC con el de cualquiera de ellos. El gran crítico Manny Farber, en el artículo "La decadencia del actor", lamentaba la desaparición de las "minúsculas y misteriosas interacciones entre el actor y la escena que hacían los momentos más memorables de cualquier buena película". Y nombraba entre esas escenas gloriosas aquella de *Al borde del abismo*, de Hawks, que presentaba "el afeminado lenguaje mímico de Bogart con una atractiva empleada con anteojos a través de la vidriera de una librería". Sin duda, la genial escena de Bogart tiene la misma creativa densidad actoral que la torpe ingenuidad sexual de Rafi y la morbosa mímica delicada de Benigno. En ambos casos, Cámara tiene un mismo gesto sublime: la mirada reposada que es agitada en su quietud y enigmática en su ensimismamiento.

Lo más notable de JC es encontrar matices de humanidad en personajes caricaturescos. La estupidez de Rafi y la mariconería de Benigno se convierten en valores encantadores, en signos afirmativos. Su caricatura no es destructiva ni paródica, es una forma de amplificar los caracteres para hacer gigantes a sus personajes; gigantes que no pueden destruirse a través de la simplificación. Cámara es un actor-equilibrista en la cuerda floja de la caricatura, sus retratos no son medidos ni estables ni lineales. Son personajes-fronteras, bordes ondulantes que permiten transitar de un lado a otro. Si se piensa que Cámara es sólo un hábil trazador de caricaturas, con su breve rol en *Lucía y el sexo* (2001) de Julio Medem, actuado opaca y lánguidamente, demuestra que además puede lograr una sensibilidad con gestos desdibujados y susurros. De la exageración al murmullo, de la aberración a la ternura, un actor que siempre encuentra el tono. ■

K-19 THE WIDOWMAKER

ESTADOS UNIDOS / ALEMANIA / REINO UNIDO / CANADA

2002, 138'

DIRECCION Kathryn Bigelow
PRODUCCION Kathryn Bigelow, Joni Sighvatsson, Christine Whitaker, Edward S. Feldman
GUION Christopher Kyle
FOTOGRAFIA Jeff Cronenweth
MUSICA Klaus Badelt
MONTAJE Walter Murch
DIRECCION ARTISTICA Karl Juliusson, Michael Novotny
INTERPRETES Harrison Ford, Liam Neeson, Peter Sarsgaard, Christian Camargo, Sam Spruell, Peter Stebbings, Roman Podhora, Sam Redford, Steve Nicolson, Ravil Isyanov.

Cóctel Molotov

por DIEGO BRODERSEN



Uno de mis primeros recuerdos de infancia –entre otros menos límpidos, más generales– tiene como protagonista a un señor nervioso encargado de un barco que, bastante molesto por la actitud patotera de la tripulación, comienza a gesticular generosamente mientras con su mano derecha juguetea con tres bolitas de metal pulido. Minutos después, esas esferas lo llevarán al escarnio; minutos antes, ese mismo señor autorizaba el disparo de cargas de profundidad para acabar con un mar infestado de submarinos enemigos. Claro que el tiempo me había jugado una trampa, y debieron pasar varios años y muchas películas para caer en la cuenta de que mi memoria había cruzado dos historias con un mismo protagonista, Humphrey Bogart: en una de ellas, *El motín del Caine*, un teniente fuera de sus cabales decidido a todo con tal de contentar su egolatría; en la otra, *Action in the North Atlantic*, un teniente lúcido e implacable, otro engranaje de la maquinaria pro bélica que, desde Hollywood, ensanchaba los patrióticos corazones norteamericanos en plena Segunda Guerra. Pero más allá de la confusión involuntaria algo recubre a esa remembranza, una sensación más general, que a lo largo de los años me ha acompañado sin posibilidad de abandono: el placer por las películas de submarinos, sean del origen que sean, ocurra lo que ocurra, bajo tal o cual océano. La experiencia, además, ha transformado ese gusto en arbitraria máxima personal, corroborada por colegas, amigos y muchas horas

frente a la pantalla: las películas de submarinos no pueden ser malas. Habrá mejores, peores, apenas regulares, realistas, fantásticas, densas, livianas, superficiales y de las otras, pero nunca una película de submarinos deleznable. (No intentaré dilucidar aquí por qué no ocurre lo mismo con otros medios de transporte, aunque sospecho que ciertas cualidades arquitectónicas y de funcionamiento diario tienen bastante que ver.)

Tomando como punto de partida la posible obra maestra del subgénero (prefijo nunca, jamás mejor utilizado), *Das Boot*, del alemán Wolfgang Petersen, que compite con el cuento *El entierro prematuro* en calidad y cantidad claustrofóbica, pueden advertirse algunas de las características que todo relato subacuático debería poseer para calificar como tal. Una de ellas, necesaria pero nunca suficiente, es el trabajo en equipo como única posibilidad de mantener en impecable funcionamiento al aparatoso ser (todo buen submarino tiene apariencia de ballena, filiación impensada con la literatura preindustrial). Otra, relacionada con la cualidad anfibia del artefacto, tiene al entorno líquido como protagonista: la inmersión hasta el límite de resistencia del casco, la presión que atenta contra el metal como si de una nuez a punto de ser destrozada se tratara (excelente prueba para los nuevos sistemas de sonido envolvente), el peligro de roturas y fisuras con la consiguiente inundación interna, forman parte ineludible de todas las



historias de batiscafos, cualquiera sea su forma y tamaño. Pero ya en este punto el film de Bigelow comienza a plantear sus disidencias respecto de ese supuesto patrón. La situación descendente existe, pero aquí no surge a partir de la necesidad, sino del casi maniático deseo del nuevo capitán de probar los confines de la ingeniería aplicada y el comportamiento de su tripulación. Si la secuencia se desarrolla pasiva y previsiblemente, el verdadero peligro aparece en el posterior ascenso, vertiginoso y con un metro de agua sólida como techo. Una bienvenida vuelta de tuerca coronada por un picadito sobre el hielo, la brecha narrativa que separa a la rutina de la aventura y el desafío, representados por un reactor nuclear fuera de control y la presencia de un mal invisible de difícil contención: la radiación, el último grito de la moda en desechos tecnológicos.

K-19 no es siquiera una película de guerra, territorio casi obligado al que han quedado relegados todos los sumergibles de ficción del *Nautilus* a esta parte. El año es 1961 y no hay submarinos adversarios a punto de perturbar la superficie marítima con sus torpedos ni buques destructores hostiles cargados de barriles con explosivos. Apenas aguas neutrales en pleno período de hibernación; un sueño conflictivo, de todas maneras. El *K-19* es el primer submarino atómico soviético, la embarcación insignia del gobierno bolchevique, un mensaje al capitalismo mundial. También es un navío maldito, antes in-

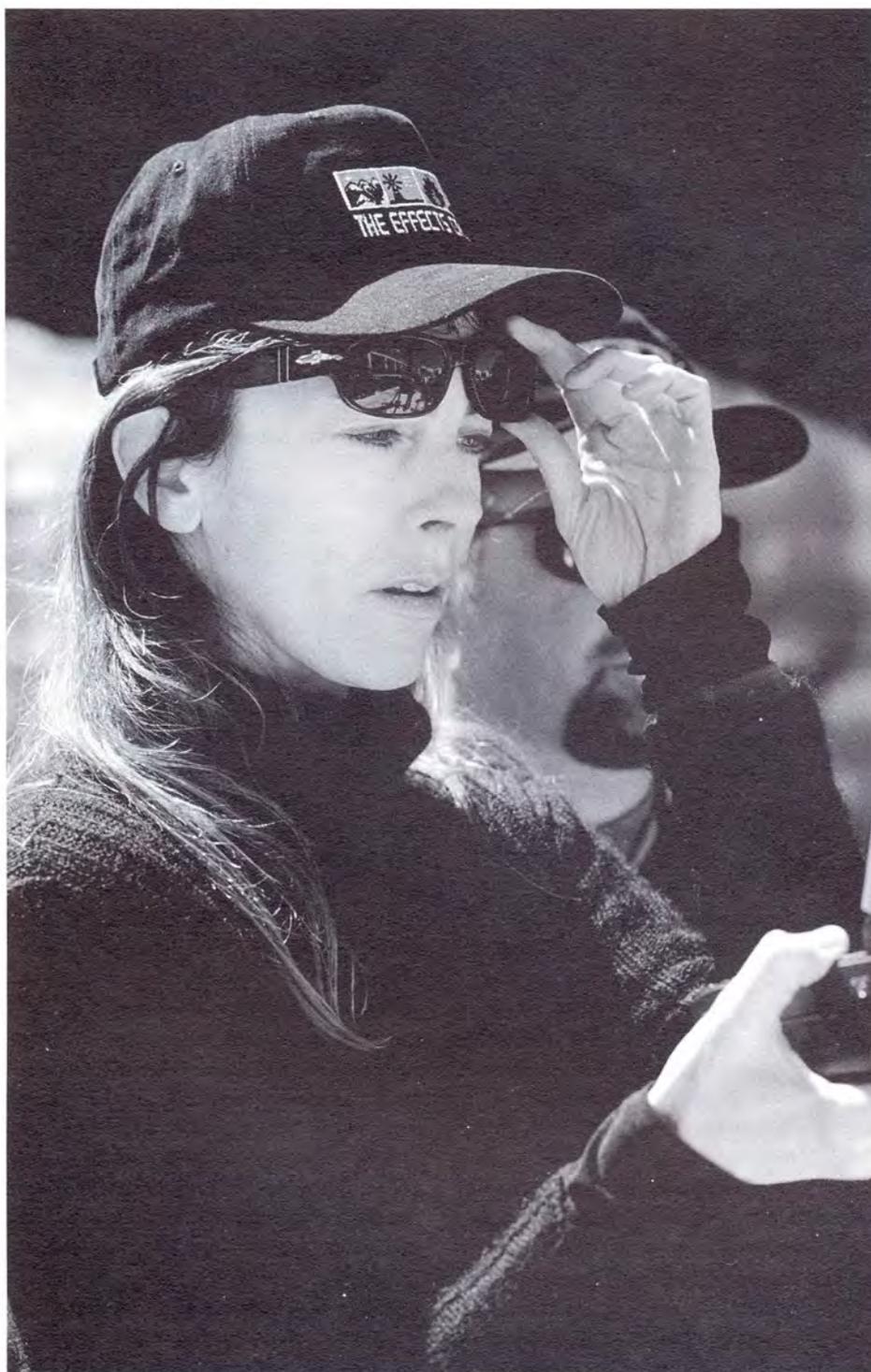
cluso de hacerse a la mar, un hacedor de viudas como reza el subtítulo, y el último ejemplo de la inoperancia política merced a la siempre presente reducción de costos. Respecto de esto último, el film se encarga de contraponer en más de una ocasión la eficiencia y entrega de los hombres de mar con la desidia y poco respeto por la integridad humana de aquellos que ostentan el poder (aunque la idea de una milicia como ente autónomo e incorruptible es un terreno pantanoso si los hay, bueno es recordarlo). En algún punto el *K-19* se asemeja a aquel bote construido por Buster Keaton para el displacer de su familia: nada funciona correctamente, las cosas se rompen con una facilidad exasperante y los hombres comienzan a correr peligros mortales innecesarios. De no estar basado en una historia real podría inferirse que el guionista llevó las cosas demasiado lejos, nueva demostración de que la realidad siempre supera a cualquier ficción en excéntrismo y perfidia. La encarnación de esa antinomia entre política y pragmatismo, entre el individuo y el Estado, y entre dos formas radicalmente distintas de gobierno aparece representada por los personajes de Harrison Ford y Liam Neeson, que inevitablemente se rozan y sacan chispas ante la mirada expectante del resto de la dotación. Si hacia el final los extremos se unen, no sin antes ceder un poco de terreno y aceptar la ración de razón del opuesto, esto ocurre sólo ante la evidencia de lo inevitable. La noción de heroísmo que propone el film se acerca al sacrificio

entendido como mal necesario a la hora de evitar un mal aun mayor.

Si una película no es solamente la suma de sus partes –horror de horrores–, *K-19* no es precisamente la mejor película de submarinos jamás filmada. Kathryn Bigelow abandona el acercamiento tangencial al género que forma parte de su marca estilística para abordar su film más “serio” (excepción hecha de la aún inédita en casi todo el mundo *The Weight of Water*). Esto no necesariamente habla a favor de la película, que en ciertos pasajes –por fortuna, no demasiados– se asemeja a un telefilm “de drama humano” de exquisita manufactura, sensación intensificada particularmente por el uso de la música, omnipresente y machacona, que innecesariamente refuerza lo que las imágenes logran convocar por sus propios medios. A pesar del exceso de maquillaje sonoro y de algún esquematismo en los personajes secundarios, es notable la pasión de Bigelow por contar una historia donde los sentimientos que afloran plano a plano son la confianza en el otro y el deseo de “llevar a buen puerto” la empresa encomendada. Sólo de esa manera es posible comprender y compartir la entrega absoluta de estos hombres ante la inminencia de un cataclismo de dimensiones mundiales provocado por una serie de errores y defectos estructurales. En ese momento el suspenso, dosificado a lo largo de más de dos horas en cantidades precisas, le cede terreno a la emoción y, por qué no, a la piedad bien entendida. ■

Emociones violentas

La directora de *K-19* no filma como un hombre (ay, qué horror) y no le debe nada a nadie. Además, lo que logra con su cine es algo nuevo, diferente de casi todo lo conocido hasta en términos genéricos. Kathryn Bigelow hace películas de acción intimistas. **por SANTIAGO GARCIA**



Las películas de Kathryn Bigelow suelen comenzar siempre de la misma forma: el protagonista cree que tiene el control de la situación, o al menos eso aparenta ante los demás, pero esa sensación será erradicada cuando el personaje decida integrarse en un grupo determinado. Esa incorporación puede representar una realización personal pero al mismo tiempo lo conduce a poner en riesgo su vida y la de quienes lo rodean. La violencia irrumpe como consecuencia directa de esa liberación que aparece al comienzo del film y el grupo al que el personaje se acerca provoca que se manifiesten aspectos que estaban latentes en él, que pueden ser el lado oscuro de su personalidad o su conducta. Son como una fantasía hecha realidad y esa fantasía tiene que ver, en general, con el quiebre de todas las reglas y con una conducta fuera del sistema. El personaje se siente atraído y espantado por ese universo, y el equilibrio entre el rechazo y la adaptación varía según la película. El joven pueblerino de *Cuando cae la oscuridad* (*Near Dark*, 1987) probará una vida de placer e intensidad muy superior a la rutinaria existencia del lugar donde vive. Pero frente a la amenaza que ese grupo representa para su propia familia, terminará por abandonarlo y se llevará con él a la chica que lo hizo entrar. ¿Qué mejor ejemplo para hablar de un grupo cerrado que una pandilla salvaje de vampiros? La policía, probablemente. Por eso Jamie Lee Curtis está tan orgullosa cuando finalmente consigue graduarse de la academia. *Testigo fatal* (*Blue Steel*, 1990) dedica los títulos del comienzo a mostrar en varios planos detalle el arma y el uniforme. Ya vestida, recibirá el honor de formar parte de la policía, y en la calle dos chicas se darán vuelta para mirarla y piropearla por el uniforme. Su padre golpea a su madre y esa es una injusticia que la atormenta. Cuando un compañero le pregunta por qué se alistó en la policía, ella contesta: para dispararle a la gente. Es un chiste, pero oculta una verdad que pocos se han atrevido a expresar en una

película. Su fantasía se convierte en pesadilla en el momento en que ella dispara el arma por primera vez. Un testigo del hecho roba el arma del delincuente y comienza a hacer lo que ella dijo: dispararle a la gente. Esta especie de Mr. Hyde se convierte en una pesadilla completamente inverosímil que marca claramente el tono fantástico del relato. La institución policial no tiene nada que hacer en la historia. Al igual que en *Cuando cae la oscuridad*, lo importante parece ocurrir fuera del mundo cotidiano. Tan afuera, que en el western de vampiros no se pronuncia jamás la palabra "vampiro". Estamos dentro de un universo cerrado y allí no es necesario definirse como se lo hace desde afuera. Es común que uno de los primeros planos de un film de Bigelow sea el seguimiento de personajes ingresando en algún lugar. Estamos entrando con la cámara a un mundo completamente nuevo. La experiencia será extrema, violenta y no habrá vuelta atrás. En *Punto límite* (*Point Break*, 1991) el novato agente del FBI entra en la oficina donde le asignarán su misión. La cámara lo sigue en un plano secuencia suave, con velocidad pero como si estuviera flotando. Johnny Utah (Keanu Reeves) se introduce en un mundo difícil pero tiene todo bajo control. Antes de ese plano, vimos la secuencia de títulos con escenas de surf. No es el FBI el grupo al que el personaje quiere acceder, para él esto no representa un desafío. Son los surfistas ladrones de bancos los que llevan esa vida al límite, esa experiencia de libertad al margen de cualquier convencionalismo. Johnny debe atraparlos pero al ser recibido en el grupo comienza a sentirse parte de ambos mundos y no logra decidirse. Ellos son, en algún sentido, todo lo que él quisiera ser. La película posee una energía ilimitada y consigue hacernos entender la fuerza que ese grupo ejerce sobre el protagonista. Algo de ese mundo se quedará dentro de él, aunque su conflicto provoque varias bajas en ambos bandos. Es el personaje femenino el que consigue mostrarle el rumbo correcto, la voz de la lógica dentro del relato, algo que se potenciará mucho más en *Días extraños* (*Strange Days*, 1995). En *Punto límite*, una vez más, las instituciones no tienen nada que hacer frente al conflicto principal y se les escapa por completo la esencia de lo que ocurre. Kathryn Bigelow es considerada una directora de esa cosa difusa y abarcadora llamada cine de acción. Se ha elogiado mucho su estilo para las escenas violentas pero se ha dejado de lado algo fundamental. Los personajes de Bigelow son mucho más humanos que en cualquier otro exponente del género. Logra-



El Reagan de *Punto límite*, y una extraña postal de *Días extraños*

mos conocer sus inquietudes, sus miedos y sus sueños. Las películas de Bigelow son violentas pero al mismo tiempo intimistas. Por eso la acción trepidante de un film inmejorable como *Punto límite* funciona tan bien. Esto se potenciará en sus últimos dos films: *Días extraños* y *K-19 The Widowmaker*. *Días extraños*, algo así como la explosión del universo Bigelow, arranca de manera extrema. Un plano secuencia (aquí con cámara subjetiva) nos mete en un asalto y en la posterior muerte de quien era nuestros ojos hasta ese momento. Un duro golpe para el espectador que se había entregado al relato. Entrar a la película es un riesgo. Los universos cerrados son ahora la memoria de cualquier persona. El protagonista es un *dealer* de playbacks prohibidos que son el vicio de moda y donde todos liberan sus sueños en imágenes grabadas por el cerebro de otras personas. Esas fantasías tan reales se vuelven traumáticas y el conocimiento que proporcionan termina siendo peligroso. Pero la trama policial futurista de *Días extraños* es una excusa. Se trata de un film en apariencia gigantesco en el cual la sociedad parece encontrar el apocalipsis al final del milenio. Pero esto no es así, la historia de amor de la pareja protagónica (que no son pareja en el relato) es lo importante. El resto es un entramado de emociones ajenas y de conflictos conectados con el pasado del protagonista. *Días extraños* es una historia de amor. Si la sociedad en llamas del film finalmente no estalla, no hay nada que reclamarle al guión, ya que —seamos serios— la sociedad no se acabó en el año 2000. La intervención institucional, representada por una única persona, remata el conflicto policial pero ignora el conflicto emocional de la historia. La sociedad sobrevive gracias a esa historia de amor interracial y poderosa con la que se cierra el relato. El pusilánime y la mujer hawksiana se encuentran en el emotivo final del film. La historia de una mujer poderosa que entra a un mundo prohibido es el tema por el cual Bigelow se metió en el ambicioso



proyecto de *Company of Angels*, un film sobre Juana de Arco. Trabajó durante años en este personaje pero la participación de Besson en la película terminó por arruinarlo todo, a tal punto que Bigelow demandó por robo al director francés. KB tuvo que cancelar el proyecto y tardó en recuperarse. Además de la película de submarino con Harrison Ford y Liam Neeson, filmó el thriller independiente *The Weight of Water* (2000/2002), del que por ahora sólo puede verse un prometedor adelanto. *K-19* es, sin duda, su película más emotiva. La historia es atrapante y no escatima escenas de acción, pero los sentimientos están más claramente expuestos que en cualquier otro de sus films. Un vez más, entramos al submarino en un plano secuencia. Una vez más, tenemos las dos caras de un mismo conflicto. Harrison Ford comanda un submarino en donde es un extraño y él lo sabe. La única forma de ganarse el respeto de los demás es haciendo bien su trabajo. Como en un film de Hawks, la amistad posee un gran peso, pero también el profesionalismo y las obligaciones éticas de los personajes. Ellos saben que su trabajo es peligroso pero eso no impide que lo hagan. Aquellos que no actúan como profesionales desencadenan desastres, como ocurre en varios films de Hawks. Quienes tienen un momento de cobardía o una sombra en su pasado tendrán la oportunidad de reivindicarse. Los opuestos del film terminan unidos por su profesionalismo y por haber compartido una aventura. De Bigelow se ha dicho que es heredera de directores como Don Siegel o Sam Peckinpah. Pero la realidad es distinta; es otra época y otro cine. También se dijeron de ella cosas aberrantes tales como que filma como un hombre. ¿Todavía hay gente tan estúpida capaz de escribir eso y considerarlo, además, un elogio? Lo cierto es que Bigelow hace buenas películas y maneja la acción con la misma inteligencia y habilidad con las que muestra las emociones de sus personajes. Emoción y violencia es la marca autoral de Kathryn Bigelow. ■

DEUDA DE SANGRE

Blood Work

ESTADOS UNIDOS

2002, 108'

DIRECCION Clint Eastwood
 PRODUCCION Malpasso
 GUION Brian Helgeland
 FOTOGRAFIA Tom Stern
 MUSICA Lennie Niehaus
 MONTAJE Joel Cox
 INTERPRETES Clint Eastwood, Jeff Daniels, Wanda de Jesús,
 Tina Lifford, Anjelica Huston, Paul Rodriguez,
 Dylan Walsh.

Despierten al policía dormido

por MARCELA GAMBERINI

Mientras la mayoría de los directores actuales tratan de encontrar novedosas estrategias que asombren al espectador a partir de tramas originales y complejas, de revisiones y transgresiones genéricas, de fuertes y llamativas apuestas formales, Clint Eastwood encuentra en la sencillez y en el clasicismo los elementos centrales con los que deslumbrar al espectador.

Se ha hablado hasta el cansancio de Eastwood como uno de los máximos exponentes de un conjunto de rasgos llamado –no sin cierta arbitrariedad como muchas clasificaciones– cine clásico. Sin embargo, es necesario repensar algunas cuestiones en este sentido. La estrategia de Eastwood es –a lo largo de toda su obra, un conjunto coherente, conciso, eficaz, deslumbrante– la de reescribir el clasicismo cinematográfico y a la vez conectarlo con algunos aspectos que tienen que ver con la modernidad. Es uno de los pocos cineastas que pueden reformular la expresión narrativa de los viejos y tradicionales géneros tan caros al cine de Hollywood y al mismo tiempo encauzar esa expresión dentro de un discurso moderno. Este cruce entre una relectura del género policial y ciertas ideas modernas se advierte en *Deuda de sangre* a partir de la posibilidad de que el cineasta cuestione y contradiga la mirada sobre la autoridad masculina. En este film el protagonista –McCaleb, un agobiado, enfermo y veterano policía del FBI encarnado magistralmente por él mismo– es un personaje en constante tensión que,

de algún modo, ve su masculinidad e integridad algo borrosa, casi perdida. Son justamente las mujeres quienes van a reintegrarlo a la vida, las que van a devolverle su integridad y su masculinidad. Este tipo de contradicción es propia de los héroes modernos, y en Eastwood tal vez responda a sus propios fantasmas, a sus más íntimos cuestionamientos, que tienen que ver con las mujeres, con el deber, con la profesión, con la vejez, con la enfermedad.

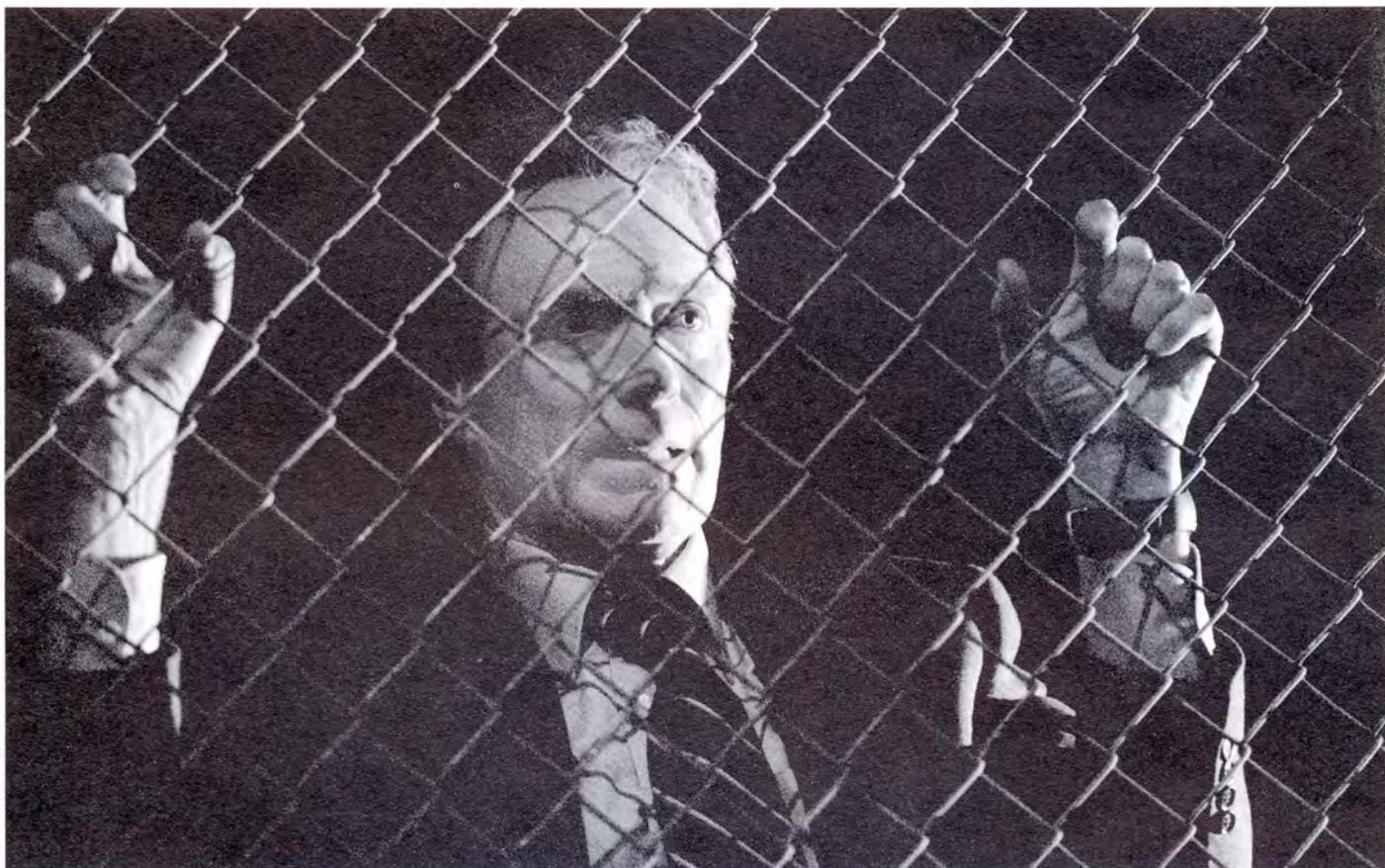
En lo que respecta a las figuras femeninas, la tensión entre la soledad del héroe y la presencia de las mujeres ya había aparecido en su filmografía, sobre todo en *Los imperdonables* y *Los puentes de Madison*. En *Deuda de sangre* Eastwood cierra de manera clara y precisa su idea sobre las mujeres. En estos films, la figura varonil del protagonista se deja atrapar por los encantos femeninos y se somete sin rebelarse a la voluntad de las mujeres que lo rodean.

En *Los imperdonables* el relato se origina a partir del mandato de su esposa muerta. La voz de ella recorre en silencio todo el film marcando la conducta del héroe, y a la vez son las mujeres, esas valerosas prostitutas, las que le van a permitir al protagonista recuperar su identidad perdida. En *Los puentes de Madison* es ella, la inolvidable Francesca, quien decide el futuro de esa relación.

En *Deuda de sangre*, este veterano policía se encuentra rodeado por tres mujeres: la médica, la policía negra y la latina que le encarga la investigación. Cada una de ellas lo

cuida amorosamente, y todas son absolutamente necesarias para el proyecto narrativo de la película: son ellas las que hacen avanzar la acción y guían el accionar del protagonista. La médica lo salva de la muerte y le da la posibilidad de retornar a la vida; la mujer policía lo protege desde el lugar de la institución y le permite volver a su profesión, y la tercera, Graciella, una extraña y bella latina, es la única que lo pone en peligro, que le ofrece correr riesgos, pero también es la que le permite recuperarse a sí mismo como hombre pleno, íntegro. Tal vez por eso el viejo McCaleb elija quedarse con Graciella, reflexionando de esta manera acerca de cierta idea moderna sobre el lugar de las mujeres no sólo en la vida de los hombres sino en la sociedad. Así, las mujeres son las que determinan las situaciones, las que tienen claridad en las concepciones acerca de la vida, las que actúan desde el instinto y la razón, las que procuran afecto, amor, comprensión y protección, las que logran finalmente despertar al policía dormido, devolverlo a la vida en todo sentido.

Los protagonistas de los films de Eastwood, generalmente encarnados por él mismo, han ido deteriorándose a lo largo del tiempo hasta desembocar en el héroe veterano, perdido, enfermo y sombrío, que necesita de las mujeres para reencontrarse. Esto es algo que se ha ido manifestando progresivamente a lo largo de sus películas. En *Deuda de sangre* el solitario protagonista está alejado



de la ciudad, en los límites, literalmente en la orilla ya que vive en un barco. Vive en una especie de no-lugar. Este detalle es interesante: el espacio es siempre algo que nos identifica, nos define, sobre todo en la narrativa clásica. Por ejemplo, es central la importancia de los espacios abiertos, de las llanuras para marcar la personalidad del héroe del western, o la opresión de la nocturna ciudad para definir a los personajes oscuros, mafiosos y corruptos del policial clásico. McCaleb vive en el agua, alejado de la muchedumbre urbana, de la locura de la ciudad; ni siquiera tiene un espacio terrenal que lo identifique, está perdido, solitario y final. Ya en *Jinetes del espacio*, su film anterior, la concepción del espacio era central. Sus personajes se hallaban en el espacio exterior, otro no-lugar.

Tanto los entrañables personajes de ese film como los de *Deuda de sangre* necesitan hazañas casi inverosímiles para continuar sintiéndose vivos. Sus protagonistas precisan

reencontrarse a sí mismos en sus dudas, en sus debilidades, en sus cuerpos maltrechos, en sus inexactos lugares, en sus enfermedades. Estos personajes han sufrido varias pérdidas; lo único que tienen es su cuerpo y lo muestran con orgullo. En este sentido el comienzo de *Deuda de sangre* es revelador. McCaleb persiguiendo a un asesino es víctima de un ataque cardíaco, ya está viejo para correr. A partir de este hecho, su cuerpo quedará marcado para siempre con una cicatriz que le atraviesa el pecho: le han hecho un trasplante de corazón. Una mujer se le acerca y le dice que sabe de quién es el corazón que ha recibido. McCaleb buscará al asesino de la mujer, tal vez para restituírle el grandísimo favor que le ha hecho. Lo único que tiene este policía es su maltrecho cuerpo, y Eastwood se encarga de mostrarlo en varias secuencias, exponiendo con orgullo su vulnerabilidad. El cuerpo es para el cineasta la persona misma, es el lugar de su distinción y de su individualidad. Un cuerpo marcado,

maltrecho remite a un alma también maltrecha, con signos de vejez y también de dolor pero que aún puede sentir.

Todo el film está recubierto por una pátina de melancolía que sin lugar a dudas es la misma melancolía que siente Eastwood frente al inevitable paso del tiempo. El tono sereno, otoñal y apacible es por lejos lo más interesante del film. En algún punto del relato la película se torna inverosímil (tal como sucedía en *Jinetes del espacio*) pero la verdad es que a esa altura ya nada importa. Sólo interesa el placer de estar contemplando una obra emotivamente coherente, denodadamente vital, radicalmente lúcida y profundamente reflexiva. La obra de un tipo como Eastwood, un cineasta que entendió que el cine tiene que ver con la vida misma, con las obsesiones, con los desencantos, con la sencillez, con el crecimiento, con las pérdidas, con el amor. Un cineasta excepcional. **A**

BALNEARIOS

ARGENTINA

2002, 80'

DIRECCION Mariano Llinás
PRODUCCION Manuela Willimburgh y Alejandro Israel
FOTOGRAFIA Lucio Bonelli
MUSICA Gabriel Chwojnik
MONTAJE Agustín Rolandelli
SONIDO Federico Esquerro
INVESTIGACION Agustín Mendilaharsu
INTERPRETES Eduardo Gamba, Rafael Filippelli,
 Astrid Lund Petersen, Eduardo Fatiga Serrano,
 Wenceslao Bonelli, Luis Pierucci, Zucco,
 Eugenia Varas.



Artículos de costumbres

por JAVIER PORTA FOUZ

"La verdadera honradez es honrada, simplemente, como es muda la mudez."

I. En los cuatro episodios que la componen (de Mar del Sur, de las playas, de Miramar, de Zucco), *Balnearios* es verbosísima, parlanchina. La voz en off es siempre sofisticada, borgeana, sorprendida, anonadada, antipopular, rebuscada, exquisita, esponjosa como un bizcochuelo pero no pegajosa como uno con dulce de leche. La lista de elementos playeros que culmina con "huevosos duross" ejemplifica el gusto por la enumeración que, a puro goce, nos aturde en *Balnearios* y que remite a las mejores enumeraciones de las mejores críticas del uruguayo Homero Alsina Thevenet. Para parecer honrada, *Balnearios* no necesita ser humilde. Y su honestidad, jamás brutal sino sedosa, proviene de sacarse de encima los prejuicios de la corrección política y, finalmente, reírse de la tristeza disfrazada de descanso y del sopor vendido como diversión de los balnearios argentinos. Tal vez su secreta alquimia esté en lograr una crítica demolidora de costumbres varias sin dejar de lado la ternura y la alegría. Y en permitir que los recuerdos se disparen desde el patetismo, pero que a veces lleguen a la nostalgia.

"No me sueltes la mano; nativo de esta tierra soy forastero, hermano."

II. *Balnearios* sabe de lo que habla. Y de lo que exhibe en imágenes con encuadres limpios y equilibrados (ver el momento de la

siesta y el delicioso muestreo pictórico como ejemplos que se explican el uno al otro). La capacidad de observación y rescate de detalle tras detalle descubre un ojo chester-toniano (ver artículo de Diego Trerotola en *EA* 123) para las así llamadas cuestiones menores que son, a fin de cuentas, las que hacen perdurable al arte. Llinás y su equipo miran y escuchan, y devuelven, atónitos, todo aquello que de más esperpéntico tienen esos lugares por los que anduvieron. O bien el ojo y el oído que crearon *Balnearios* fueron gestados (y gastados) por vacaciones como las del segundo episodio, o bien vieron que en Uruguay no existe el maltrato a las playas infligido por las carpas y las sillas de mimbre y se sorprendieron al ver la costa de la provincia de Buenos Aires. Cualquiera sea el caso, *Balnearios* continúa, en otros ámbitos, el trabajo de demolición mediante el humor y la calidez medio espantada del Martínez Estrada de *La cabeza de Goliath*.

"A un matemático experto le respondió un ignorante: Es verdad, pero no es cierto."

III. La amistad de *Balnearios* en sus juegos desplegados en *Historia universal de la infamia*. Al revés de lo que respondía el ignorante, tal vez nada sea verdad ni en ese libro del joven Borges ni en *Balnearios*, pero todo es cierto y, por otra parte y teniendo en cuenta que toda falsedad en BB (Borges y *Balnearios*) está siempre al servicio del brillo, poco

o nada importe. Este cine del comentario –estrabótico y rampante, por usar palabras del film– de Llinás y compañía quizá sea un fruto de la juventud (que le permite a Llinás clavarse en un "samba" en la película) y se pierda a futuro (aunque intuyo que seguirá). Otros comentarios juveniles –aunque más amargos, más cínicos, más tristes, más ingleses– sobre balnearios fueron los de Katherine Mansfield y su primer libro *En un balneario alemán*. Si bien se puede armar este triángulo de juventud (Llinás nació en 1975, Mansfield escribió el mencionado libro a los 19, y Borges sus *Infamias* en sus treinta y en los treinta del siglo pasado), es imposible componer otra figura geométrica para ligar los comentarios que se escuchan en *Balnearios* con otros de sus coetáneos del cine argentino. El vocabulario de la película –un paquete de palabras desmesuradas en su semántica y en su sonoridad– se parece más al del Borges oral y al del rector de la Universidad en donde estudió Llinás, Manuel Antín, que al del resto de la producción joven argentina post *Pizza, birra, faso*.

"No tendré tiempo de desaprender lo que supe, para saber."

IV. Con admirable prepotencia, el primer episodio de *Balnearios* narra, a velocidad chiflada, la misteriosa historia de un hotel marítimo. Debido a la habilidad de Llinás y al ritmo *belle époque* que emplea, tal vez sólo en una segunda visión uno disfrute plenamente de un particular partir de cero a nivel ima-



gen que se manifiesta en esos primeros minutos. El cine como imagen en movimiento se desaparece, se retrotrae y, excepto en la introducción y el epílogo, la historia del Boulevard Atlántico Hotel se cuenta con fotografías. Es con ese criterio que en segundo lugar aparece el "Episodio de las playas". Allí las imágenes ya no son fotografías, pero por poco. La noción "álbum de fotos de vacaciones" (no las de los miniálbumes de los últimos años sino esos más viejos que tenían un pegamento infame en sus páginas) es el hilo conductor de este segundo episodio, una descripción flamígera (si antes se narró rápido, ahora se describe sin perder velocidad), y abarrotada de elegante sarcasmo, sobre las costumbres de los "balnearistas" y los ciclos vitales de las ciudades a las que concurren.

*"¡Cómo no ser ilusorio
el mundo que estás mirando
si lo miras con los ojos!"*

V. Recién en el tercer episodio, sobre el pueblo lacustre hundido ("una Atlántida pobre"), *Balnearios* deja pasar el límpido sonido

ambiente y se amplía la duración de los planos, que empiezan a contener y a brindar más movimiento continuo. Y mientras se nos ofrecen tomas "subacuáticas" con una técnica que se adivina tan primitiva como ingeniosa, sentimos que este es un episodio más bien lúgubre sobre la imposibilidad que tiene el nuevo pueblo (el que convive con el hundido) de olvidar el pasado, ahora oscuro bajo el agua. "Las viejas cosas están cerca", se aclara desde la voz en off, que a esta altura deja de estar solamente acompañada por la música de Gabriel Chwojnik, poco parecida a otras músicas del cine argentino por su interacción precisa y minuciosa con cada palabra, con cada respiración de la película.

*"Dice que sabe y es grave
que sepa lo que no sabe."*

VI. El cuarto episodio es el más largo y está subdividido en diez partes. Entre sueños de infiernos a la Pasolini pasado por embudos de diques puntanos y asaditos entonados con vinitos y cantos, vive Zucco, un apócrifo prohombre de ciudad de provincia, un verborrá-

gico y nada atildado gestor y artista plástico. Zucco cocina, se ríe grotescamente, exhibe su arte de pinturas y planas esculturas en hojalata, y hasta se lanza con un poema que debería figurar en cualquier antología kitsch (los sonidos de Zucco recitando esas palabras imposibles bien podrían ser utilizados como la melodía de un reloj despertador *à la page*). Esta historia de vida fílmica, sobre un pomposo enamorado de su fluvial balneario que habla desde una sapiencia inventada, se presenta como un ejemplo más de la versatilidad exhibida en *Balnearios* y consigue un tono que combina lo jocoso y crepuscular sin nada de forzado ni ningún chirrido (aunque sigan resonando los golpes de la maza de Zucco a su bestiario marino de peligrosa hojalata).

*"Existen: la fantasía,
La pasión y la belleza.
El resto es mitología."*

VII. *Balnearios* es una película olímpica. Pero sus sucesivas miradas altivas y altaneras la convierten, finalmente, en la más justa de las exploraciones sobre Argentina. *Balnearios* se rinde, en su epílogo, ante una de las tres cosas que existen, según Ezequiel Martínez Estrada en la cita precedente (el mismo autor de todas las que abren cada párrafo de este artículo, extraídas de *Coplas de ciego - Otras coplas de ciego*, editado por Sur en 1968). Y tanto se rinde *Balnearios* ante la belleza que, por primera vez, se queda muda, no sin antes haber regalado un caudal enorme de fantasía y pasión. ■

KAMCHATKA

ARGENTINA / ESPAÑA

2002, 103'

DIRECCION Marcelo Piñeyro
PRODUCCION Oscar Kramer, Pablo Bossi y Francisco Ramos
GUION Marcelo Figueras
FOTOGRAFIA Alfredo Mayo
MUSICA Bigel Meridizábal
MONTAJE Juan Carlos Macías
DIRECCION ARTISTICA Jorge Ferrari y Juan M. Roust
INTERPRETES Ricardo Darín, Cecilia Roth, Héctor Alterio, Fernanda
 Mistral, Tomás Fonzi, Mónica Scaparone, Milton de la
 Canal, Matías del Pozo.



Horizonte

a favor **DIEGO TREROTOLA**

A partir de *Tango feroz*, el mundo de Marcelo Piñeyro se presentó con un diseño prolijo donde se permitía la calculada presencia de un elegante desenfado, comparable a un perchero de selecta ropa usada de una feria americana de Palermo Hollywood en cuyo centro cuelga un mameluco engrasado recién planchado. Aunque había un potencial que podía derivar en un cine de factura digna, nada de eso sucedió en sus películas inmediatas; una y otra vez Piñeyro se encargó de repetir películas lineales en sus moralejas ideológicas, muchas veces desapasionadas narrativamente, con un costado discursivo que la pifiaba y algunos sobresaltos emocionales que la pifiaban peor y tenían menos de riesgo que de clímax tan visiblemente calculado y esperable como risible (en este sentido, la puteada de la escena final de *Caballos salvajes* es ejemplar y debe ser la escena más parodiada de la historia del cine argentino). Con *Plata quemada*, el rumbo marcado por las tres primeras películas comenzaba a desbandarse, pero los buenos momentos y el pequeño riesgo asumido por la crudeza de la trama y la imposura teatral eran aplastados por la misma ingeniosa elegancia con un toquecito salvaje. Era sólo un poco menos de lo mismo. Está claro que hasta acá nada me interesaba demasiado del cine de Piñeyro.

Sin embargo, *Kamchatka* me parece un camino posible en su cine. Y, al menos, es

una película digna al lado de *El hijo de novia*; comparación que viene al caso porque ambas fueron propuestas para viajar a competir por el Oscar, además de compartir la misma dupla Ricardo Darín / Héctor Alterio que repite los papeles de hijo con conflictos generacionales con su padre. Y *Kamchatka* gana por lo que no tiene: carece de la sobrecarga de demagogía peligrosa que a *El hijo de la novia* le sobra. Pensada desde el "porteñismo = argentinismo" como el súmmum familiar dominguero, la película de Juan José Campanella proponía afianzarse ingenuamente en la tradición patriarcal planteada como un espacio evidente, correctivo y con posibilidad de acuerdo: la película termina feliz con la fiesta de una boda ficticia en un bar llamado "Buenos Aires", organizada por los hombres para cumplir con el capricho de una mujer. Evidentemente, el film fue candidato al Oscar a mejor película extranjera y creo que todavía está ganando premios alrededor del mundo.

En contraposición a *El hijo de la novia*, y a sus propias películas anteriores, Piñeyro se desvía definitivamente para plantear el relato como un artefacto menos guiado por la literalidad ideológica y moralista. Y lo logra a través de los excesos, caprichos y secretos que atrofian positivamente la historia de una familia perseguida en las primeras semanas de la última dictadura

militar. De esta forma, la posibilidad de una lectura lineal es interferida por superficies extrañas que se superponen para instalar un territorio de conflictos entre los materiales. Lejos de reconciliarse en el punto de llegada, el libro del escapista Harry Houdini, la serie de TV *Los invasores*, el atado rojo de cigarrillos Jockey Club y el juego de mesa T.E.G. con su *Kamchatka* se presentan como excesivos subrayados pero pronto se desgastan, se desencantan y se vuelven ausencia, capricho y secreto; progresivamente pierden su significación para convertirse trágicamente en excusas narrativas, estupendos McGuffins. De hecho, ni bien se inicia la película, Piñeyro pone todas las cartas sobre la mesa, sin guardarse ninguna en la manga, para dedicarse con honestidad (y maestría por momentos) a retratar a sus personajes en los gestos menos significativos para sentirlos más cercanos que nunca, para proponer una mirada con menos cautela, menos elegancia calculada y más libertad y sentimiento. Hasta una mirada sedienta de martirio, que obligaba a Piñeyro a sacrificar y condenar a todos sus personajes, se detiene en *Kamchatka* un paso antes para mirar un horizonte dilatado, que no es otra cosa que la experiencia de la más terrible ausencia donde se dibuja un secreto mínimo como única herencia posible: una lucidez suficiente para no estancarse y poder iniciar una nueva lucha. ■



Canto castrato

en contra EDUARDO ROJAS

Un juego de salón, territorio lúdico para veladas amistosas, espacio amable de pasiones atenuadas, Kamchatka es parte de ese juego, espacio geográfico de la Federación Rusa trasladado al tablero de las conquistas imaginarias en donde sólo se arriesga una pequeña porción del ego.

El problema es que *Kamchatka*, la película, pone en juego con la irresponsabilidad del timbero historias recientes y dolorosas, las de los años oscuros de la dictadura, la herida sin cauterizar de los desaparecidos, de los secuestros y orfandades de niños, herida que supura de impunidad, de silencios, de complicidades colectivas que aquí aparecen disimuladas con un bálsamo suave, un emplasto que oculta sin cicatrizar.

Una mirada de niño conduciendo el relato es un recurso clásico para instalar la elipsis que enriquezca la historia, la que, por el camino de la emoción y el misterio, agrande el espacio de la reflexión y el entendimiento, sea de una vida o de una época histórica. *El espíritu de la colmena* (ver dossier Erice del número anterior) es un ejemplo ilustre al respecto. Una niña, un monstruo de fantasía, un derrotado; un triángulo de miedos, equívocos y afectos que iluminan al espectador más desinformado acerca de la vida bajo la marea negra del fascismo en la posguerra civil española.

Harry, el niño que cuenta la historia de *Kamchatka*, no puede mostrar nada parecido. Piñeyro y Figueras le hacen confundir elipsis con escamoteo, lo que no está se ve

y se menta fragmentariamente y con torpeza para suplir la magia de la elusión. Un retén militar es un pretexto para mostrar la tensión de Mamá (Cecilia Roth). Papá Darín dialoga despectiva y casi despreocupadamente, mientras ordena la casa en donde se oculta, con la imagen televisiva de Martínez de Hoz con un lenguaje escéptico y casual, forzado desde el presente del guión. Más allá de esos rebusques argumentales que rompen con la estética elegida, no hay en el entorno nada que genere tensión, enigma o emoción. Las reacciones de sus personajes entonces, ya sean de miedo o alegría, carentes de un sustento dramático verdadero, son falsas y artificiales. *Kamchatka* necesita de un espectador cómplice que conozca de antemano la historia mediata del país para entender el dilema de estas criaturas de una sola pieza, buenos como el pan lactal, insulsos como el café soluble, diluidos por una estética mamada del mainstream hollywoodense (es decididamente insoportable toda la secuencia de la visita a los abuelos, la familia unida bajo las estrellas, los papás franeleros y mimosos bailando bajo la mirada cachonda de una abuela piola; todos distendidos entre paisajes de publicidad de chocolate suizo). Estos seres no tienen historia ni contradicciones, sus cuerpos no transmiten deseo ni tensiones y, en casos (el personaje de Lucas), su función en el relato es tan injustificada que su ida sólo provoca indiferencia. En su momento *La historia oficial* representó la propuesta ficcional de una postura política

sobre la tragedia de las desapariciones, la del entonces oficialismo alfonsinista. Más tarde *Un muro de silencio*, *Garage Olimpo* o *Tierra de Avellaneda* se zambulleron con valentía, cada uno desde su propuesta estética, en el corazón de las tinieblas dejando una marca sólida en la revisión de nuestro pasado reciente. Pero algo pasó, tal vez en el país más que en el cine. Aquellos fuegos dejaron estas cenizas tibias, casi dos décadas después *Kamchatka* gira —apuntalada por su insalvable torpeza cinematográfica empedrada de buenas intenciones— en el vacío de su orfandad política; ya no hay un proyecto, ya no hay siquiera un país que la respalde. Piñeyro elige entonces —como en cada una de sus películas— presentar una versión descafeinada y tranquilizadora de la historia. *Kamchatka* ni siquiera alcanza a ser sensibilera; más que una película es un ansiolítico que atempera las angustias verdaderas, que elude las discusiones, que extirpa de sus personajes toda voluntad o claroscuro, un ejercicio de emasculación que extirpa la ambigüedad de todo impulso humano y condena a sus personajes a sumarse a un coro de *castrati* condenados de antemano al infierno de los justos. En la península de Kamchatka no hay culpables, sólo inocentes con mala suerte involucrados a pesar suyo en un intento tardío e involuntario de barrer con la escoba del olvido todas las pasiones, todos los errores, todo el coraje malgastado de una generación. Y también toda la culpa con nombre y apellido de sus asesinos. ■

CORTAZAR: APUNTES PARA UN DOCUMENTAL

ARGENTINA

2002, 78'

DIRECCION Eduardo Montes-Bradley

PRODUCCION Rodolfo Durán

FOTOGRAFIA Raúl Domínguez

MONTAJE Rita Clavel

DISEÑO DE PRODUCCION Soledad Liendo

CON Horacio González, Claribel Alegría, Manuel Antín, Osvaldo Bayer, Ernesto Cardenal, Ismael Viñas, Tomás Abraham, Daniel Guebel, Sergio Ramírez, Carlos Montemayor, Rolo Diez, Alejo Carpentier, Octavio Paz, Juan Carlos Onetti, Hugo Gutiérrez Vega, Juan Madrid, Bruno Arpaia.

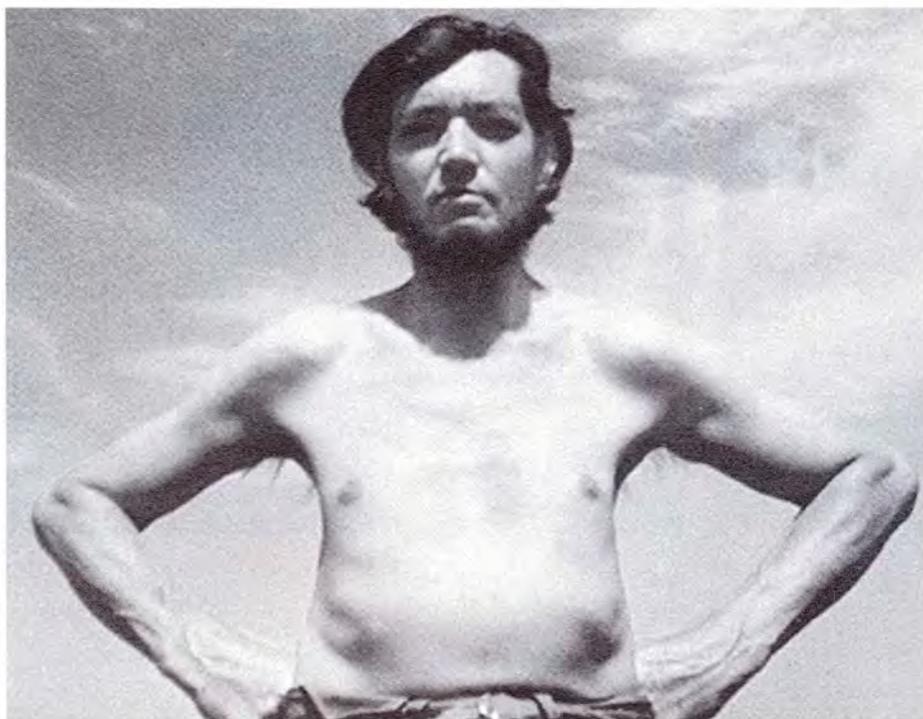
Hablar y escribir

por QUINTIN

Montes-Bradley me llama por teléfono desde Mystic (Connecticut, Estados Unidos) y me pregunta qué me pareció *Cortázar*. Estoy en un bar, rodeado de compañeros de la redacción. Le digo (y todos escuchan) que me decepcionó, que si bien la película tiene material interesante, después de haber visto los documentales dedicados a Borges, Soriano y Bayer, me da la impresión de que va siendo hora de que arriesgue un poco más, de que encuentre un nuevo dispositivo o formato que deje ver, además de un conjunto de opiniones ajenas, la mirada del director. Le digo también que los fragmentos de una película de Abbott y Costello haciendo de Jekyll y Hyde me parecen una metáfora un poco primitiva de la personalidad dividida de Cortázar. Me olvido de decirle que no me gustó parte de la música. Luego la conversación se extiende. Me pongo a hablar con él de Cortázar y a comentar los dichos que figuran en la película. Pasamos revista a los personajes, a los distintos mundos y a las distintas facetas de la vida del escritor. No hablamos de sus libros. Cuelgo el teléfono. Mis contertulios se ríen. Acaban de presenciar uno de los momentos más complicados de la vida de un crítico y disfrutan sádicamente de que le esté tocando a otro. Alguien que me conoce bien (todos me conocen bien, salvo yo mismo) vaticina: "Ahora vas a escribir a favor". Acierta. Las películas sobre escritores de Montes-Bradley, que ya empiezan a formar una colección sobre la literatura argentina, son un

género en sí mismo. La forma es bastante convencional: no hay voz en off y tampoco parece haber, a primera vista al menos, un hilo conductor ni una estructura más allá de la alternancia de los materiales de diversa índole. Estos son, en este caso, segmentos de entrevistas intercalados con material de archivo que consiste en vistas de Nicaragua (el país ligado a la última etapa del escritor), en fragmentos del film de Abbott y Costello y en pequeños films domésticos en super 8 rodados por el propio Cortázar o sus acompañantes. Conocía estos últimos, ya que Montes los cedió gentilmente para que los proyectáramos en el último festival de Buenos Aires y son testimonios íntimos, curiosos y, por qué no, emocionantes. Si se compara el *Cortázar* de Montes con el *Cortázar* de Tristán Bauer, hay que concluir que el de Bauer parece más ambicioso y más claro en su intención de homenajear al personaje. A favor del film de Montes-Bradley, hay que decir en cambio que no peca de solemnidad, que se aleja de lo decorativo y, sobre todo, que la hagiografía no es su estilo. Por el contrario, el temperamento de M-B tiende al humor y la irreverencia y siempre intenta ser gracioso aunque a veces sólo logre hacerse el gracioso. Esa era una costumbre del propio Cortázar, aunque en general no le salía. Cortázar, un hombre de otro tiempo (y de una educación que debe haber sido endemoniadamente severa), quería jugar (cómo explicarse si no títulos como *Rayuela* o *62 modelos para armar*, *Los autonau-*

tas de la cosmopista) pero su espíritu risueño no solía avanzar más allá del propósito. Lo que tenía Cortázar, a falta de un humor que pudiera calificarse de espontáneo o visceral, era una continua apelación a cierta vena lúdica de la infancia. Había algo infantil en Cortázar, y esa disposición recorre su literatura, pero también aparece flagrante en las películas en super 8 donde se lo ve bailando en la India con Octavio Paz, o siguiendo con fruición de niño fascinado el recorrido de un grillo o explorando el cuerpo desnudo de su compañera Carol Dunlop en la playa. La estrategia cinematográfica de Montes se basa en la creencia de que un retrato se logra simplemente mostrando algunos rasgos del protagonista. Aunque el film se llama *Cortázar: apuntes para un documental*, me parece que esa provisoriedad a la que alude el título está desmentida por el propio film. Es decir, creo que Montes piensa, o yo empiezo a pensarlo, que no hay manera de saber quién fue Cortázar mediante una película y que a partir de esta premisa es mejor dejar un boceto que intentar una pintura saturada de detalles. Los beneficios de esta aproximación por vía de la ligereza del trazo son dos. Por un lado, se deja respirar al personaje, no se lo asfixia ni se lo convierte en momia. Por el otro, al ser tenue la presencia del retratado principal, el lienzo se ocupa también de los figurantes. Así sirve para averiguar quién puede haber sido Cortázar tanto como para tener una pista firme sobre quiénes son los que opinan sobre él. Montes tiene una habilidad especial (ya lo



hizo en las películas sobre Borges y Soriano) para lograr que, aunque no se note del todo durante el desarrollo, al final del film el espectador haya presenciado una batalla entre el protagonista y sus comentaristas. O mejor dicho, una escena de caza donde los galgos intentan acorralar al zorro para descalificarlo, santificarlo o asesinarlo, y este huye lo mejor que puede del asedio. En este caso, lo del asesinato es literal: tanto Ernesto Cardenal como Osvaldo Bayer cuentan en dos escenas que no los honran que cada uno le propuso a Cortázar hacerse meter preso o matar por dos dictaduras latinoamericanas y que Cortázar declinó ambas ofertas. Estas frases dichas al pasar sirven para introducir en el tono festivo del film un matiz de ho-

rror, que nos hace acordar que el ambiente en el que Cortázar practicó sus juegos en la última etapa de su vida fue mucho más siniestro de lo que el escritor se hizo cargo nunca. Pero lo que uno comprende al final es que la mezcla aparentemente equilibrada y prescindente que hace Montes entre críticos y defensores del personaje contiene una conclusión. Dicho de otro modo, el film se revela como una búsqueda y una búsqueda en la que el director ha encontrado algo aunque no lo diga directamente. En principio, es fácil constatar un primer hecho: que sus colegas argentinos hablan mal de Cortázar y los extranjeros bien. Parece haber maneras muy distintas de leer a Cortázar dentro y fuera de las fronteras nacionales. Euro-

peos y latinoamericanos lo veneran, mientras que para Liliana Hecker o para Daniel Guebel Cortázar es poco más que un mamaracho, mientras que Horacio González lo tilda de filósofo amateur. De paso, Guebel es el verdadero Dr. Jekyll de la película: un gran escritor que resulta un necio insostenible cada vez que abre la boca. También es interesante ver cómo Manuel Antín intenta fijar un Cortázar "verdadero" en una etapa temprana de su vida. Finalmente, hay dos testimonios en los que aparece una verdadera lucidez política. Son los del inhallable Ismael Viñas, que desde un marxismo consecuente clasifica a Cortázar en la categoría de "amigo de la revolución cubana", por oposición a la de revolucionario. Y el de Sergio Ramírez, ex comandante sandinista que describe la fascinación de Cortázar por la revolución nicaragüense como la de alguien que busca un proceso político que no ha sucumbido aún a la razón de Estado.

Pero hay algo más importante en los apuntes de Montes-Bradley. Finalmente, el director se encariña con el personaje y aprecia la deriva de Cortázar como la de alguien que no se resignó a ser un adulto codificado, ni siquiera como Cronopio. En ese sentido es deliberada y ejemplar la omisión de toda referencia al boom latinoamericano y al establishment cubano. Bradley lo libera a Cortázar de estas cargas y le devuelve el aspecto humano a una imagen que ya parecía un bronce definitivamente oxidado.

Contrariamente a mi primera impresión, *Cortázar* es una película engañosa, que utiliza su frescura para rehuir una confrontación verdaderamente cinematográfica con su material pero, simultáneamente, para responder con altura intelectual al desafío que supone su empresa. **A**

LA FE DEL VOLCAN

ARGENTINA

2001, 90'

DIRECCION Ana Poliak
PRODUCCION Ana Poliak
GUION Ana Poliak y Willi Behnisch
FOTOGRAFIA Willi Behnisch
MONTAJE Ana Poliak
INTERPRETES Mónica Donay, Jorge Prado, Alejandra Alvarez, Luis Morazzoni, Ana Poliak.



En el corazón del riesgo

por LEONARDO M. D'ESPOSITO

La desesperación es el motor de *La fe del volcán*, lo que le da sentido. No se trata de un film fácil, justamente porque es perfectamente comprensible. La historia es casi lo de menos: se trata del encuentro de una muchacha muy pobre que pierde su trabajo y conoce a un afilador que intenta sobrevivir a duras penas en Buenos Aires. Una voz en off sirve de puente a un pasado que la realizadora encuentra presente. El clima ominoso persiste a lo largo de todo el film, como si fuera el recorrido improvisado por un callejón sin salida. No falta la poesía en algunas imágenes, pero se trata no de una poesía buscada del puro artificio, sino de la pura del descubrimiento. La otra palabra que viene a la mente pensando el film es "pureza". La pureza no es sinónimo de perfección; hay una idea que Poliak mantiene en su película: el nuestro es un país fantasma, una casa embrujada. El pasado irresuelto es el lastre que impide una esperanza. La lengua de Danilo, el afilador, se llena de cáscaras que son, en definitiva, la última defensa contra un mal espiritual que condena a una muerte en vida a quienes quedaron al margen de un mundo simulado que lo único que puede hacer con sus miserias es esconderlas.

La fe del volcán es, como pocas películas independientes argentinas, personal en el sentido más directo de la palabra. En cada plano, en cada palabra, en la elección de los personajes, trasluce la persona de la cineasta. La angustia que el film provoca es agri-dulce: el artificio cinematográfico llama a la

empatía con los seres que retrata, de modo que podamos sonreírles o llorar por ellos. Pero los planos –el largo final, por ejemplo– declaran, más allá de lo que pueden decir los protagonistas, la existencia de un universo cerrado donde el estallido final es más un deseo que una posibilidad.

Hay un texto del crítico americano David Walsh que, enamorado como el que más del film, lo acusa de una falta de perspectiva, de colocar la "culpa" en un pueblo que olvida su pasado o –peor aun– desea hacer como si nada hubiera pasado. Es una lectura posible, pero no única. Recuérdese: la clave es la desesperación. La Argentina que aparece en *La fe del volcán* está construida a partir de una experiencia cotidiana que muchos compartimos. Poliak está convencida de que la historia no se hace de etapas separadas con hiatos invisibles, sino que este presente, el presente de sus personajes, es la consecuencia directa de un pasado que es tan desaparecido como muchos de sus protagonistas. Los mensajes que nos rondan tienden –ex profeso o no– a quebrar todo lazo histórico, la Historia a fin de cuentas. Aun si la realizadora hace cargos a la sociedad por ser cómplice de esta manobra, establece desde el principio que se trata de una mirada absolutamente personal, nacida de un proceso y una experiencia que son intransferibles. Puede concluirse que Poliak siente el derecho de decir y pensar lo que dice, y la obligación. Decide que

el arte es un medio personal de decir o construir un mundo a partir de sus propias ideas. No se pregunta qué es lo que puede ser agradable o no al espectador; no se pregunta si sus respuestas son pertinentes, si son universalmente válidas o justas. Incluso en momentos que pueden parecer didácticos, asume el riesgo de no ceder a los lugares comunes del bienpensante. Lo que no quita que el film tenga debilidades, o que uno pueda estar en desacuerdo.

Hay algo importante: Poliak –aun si, como dijimos, hay imágenes que traslucen una calidad artística– no plantea un cine necesariamente artístico. No es una forma menos válida de filmar. Tampoco un cine urgente: en todo caso, la urgencia surge de la necesidad de hacer algo, una necesidad personal. De esto se desprende también que la desesperación y la desesperanza no son exactamente la misma cosa. La primera es actuar como si fuera lo último que puede hacerse; la segunda es la característica natural del cínico, que piensa que ya no puede hacerse nada. *La fe del volcán* apela a una frase de Nietzsche para cerrar su recorrido (no necesariamente su historia): "Sé que hay algo invulnerable en mí, algo que hace saltar las piedras". Poliak asume así que hay una fuerza esperando ser despertada, algo que puede cambiarlo todo, algo violento pero transformador. Asumir tal perspectiva es lo más alejado de la falta de esperanzas: por algo el film lleva la fe en su título. ▀

LAS PALMAS, CHACO

ARGENTINA
2002, 105'

DIRECCION, PRODUCCION

E INVESTIGACION Alejandro Fernández Mouján
CAMARA Alejandro Fernández Mouján, Sebastián Mignogna
MONTAJE Sebastián Mignogna
SONIDO Gaspar Scheuer



Telenoche no investiga

por MARCELO PANOZZO

Vi por segunda vez *Las Palmas, Chaco* el sábado 2 de noviembre de 2002. La vi cerca del mediodía, en video, un rato después de la maquinal y funesta sesión de lectura cotidiana del diario. El *Clarín* de ese día traía puras "buenas noticias", respaldo nada sutil a las ambiciones actuales del presidente interino. "En el gobierno la indefinición del FMI hoy no preocupa", decía una noticia. "Dicen que la mayor recaudación refleja una suba en el consumo", afirmaba otra. Otras revelaban que "hay siete sectores en crecimiento", que "la tensión con el Fondo no se reflejó en el dólar", que "bajan los precios porteños", que "la caída del consumo se desacelera" y que se venden muchos autos con esos Boden. Unos días antes, en otro diario, el estreno de *Las Palmas, Chaco* había merecido el siguiente título: "Documental cálido y largo". Cada uno de ustedes, como yo, tiene su propia Argentina. Es esa que se va formando merced a la acumulación de capas de descontento y desconcierto, de malestar y de anhelos, de comprobaciones e informaciones, entre otras cosas. En mi Argentina los diarios tienen cada vez menos intervención y los documentales cada vez más. Los diarios demuestran que no sirven siquiera cuando tienen que hablar de las películas que hablan sobre todos esos sectores de Argentina que no aparecen en los diarios (y que son mayoría), y, en ese sentido, el titular "Documental cálido y largo" presenta un contenido neto de dos (2) mentiras. *Las Palmas, Chaco* dura 105 minutos porque lo que muestra es mu-

cho, y no elige precisamente la calidez (al menos en el sentido más *telenochesco* del término) para desarrollar su tema.

A fines de los 80, Alejandro Fernández Mouján hizo una película llamada *Banderas de humo*, en la que quedó registrada la última zafra de la Compañía Azucarera Las Palmas, y la lucha de los trabajadores para impedir el cierre del ingenio, que finalmente tuvo lugar en 1991, bajo el menemismo. Ya en el año 2000, Fernández Mouján volvió a esta localidad chaqueña para retratar la manera en que viven y sobreviven sus habitantes, una comunidad minada por la falta de trabajo, acosada por la violencia de los tiranuelos de la zona y trampeada por el clientelismo político más triste.

El director y su equipo se establecieron en Las Palmas, y fueron familiarizándose con los problemas de esa comunidad atomizada. En el ritmo de *Las Palmas, Chaco*, en la entrecortada pero jamás acelerada respiración de la película, queda claro que ese trabajo se hizo con lentitud y con cuidado, procurando detectar los lazos que unen a esas personas (entre sí y con su pasado), pero sin apostar nunca por la "calidez nostálgica": el estado de cosas en Argentina es tal, que hasta la nostalgia puede presentar un costado tenebroso cuando lo que se extraña es el trabajo, sí, pero administrado por burócratas mezquinos.

De algún modo el director parece reproducir para el espectador su propio proceso de búsqueda, entregando la información de modo remiso y disgregado. No hay una apuesta a

la construcción de un conflicto ni al subrayado de tensiones ni al exceso de explicaciones: lo que vemos en la película, en primer plano, es la tierra arrasada. Y allí, poco a poco, van apareciendo sus habitantes, sus improvisados oficios, sus organizaciones, sus problemas para conseguir trabajo, sus luchas para que el poder político entregue sus limosnas sin mirar a quién y para que los supuestos hombres de ley no terminen quemando ranchos. Porque además de convivir con la falta de horizontes, los habitantes de la zona tienen que cuidar hasta el suelo que pisan, ya que con la complicidad de jueces y gendarmes, tras el cierre del ingenio aparecieron terratenientes que buscan ampliar sus dominios con amenazas de muerte, clausura de caminos públicos y hasta incendios metódicos de viviendas.

El panorama, que incluye una visita a la abandonada planta azucarera por parte de un ex obrero, se completa con el registro de la organización de los desocupados para llevar adelante un corte de ruta, práctica en la que se termina de revelar (también de un modo orgánico, sin subrayados) la enorme importancia de las mujeres en la articulación de las luchas cotidianas. Nada de todo esto es noticia hoy, a once años del cierre de la planta, y la película de Fernández Mouján se toma el tiempo justo para demostrar que los pregonados "problemas de la gente" comienzan cuando ya no son tema siquiera para una nota chiquita en una página en el diario de un lunes en el que perdieron Boca y River. ■

TODOS JUNTOS

Together

DINAMARCA / SUECIA / ITALIA

2000, 106'

DIRECCION Lukas Moodysson
PRODUCCION Lars Jönsson
GUIÓN Lukas Moodysson
FOTOGRAFIA Ulf Brantas
MONTAJE Fredrik Abrahamsen y Michal Leszczylowski
DIRECCION ARTISTICA Carl Johan De Geer
INTERPRETES Lisa Lindgren, Michael Nyqvist, Emma Samuelsson, Sam Kessel, Gustav Hammarsten, Anja Lundqvist, Jessica Liedberg, Ola Novell, Axel Zuber, Shanti Roney, Olle Sarri.



Elogio del zoom

por JUAN VILLEGAS

Relacionar esta película con el Dogma es un lugar común y una perezosa comodidad. La cámara en mano, el zoom y el idioma sueco (parecido al danés para nuestros oídos ignorantes) empujan a nuestros apurados cronistas hacia esa comparación, olvidando así varias cosas. Por un lado, que la cámara en mano, el zoom y el idioma sueco (al igual que el danés) existían en el cine desde antes. Por otro lado, en el caso de la cámara y el zoom no se hace ningún esfuerzo por explicar cómo se usan esos recursos, qué función cumplen en el relato, qué efectos producen. Esta nota intenta hacerlo. Con respecto al idioma sueco no tengo mucho que decir.

Como casi todos sabrán, *Todos juntos* cuenta la historia de un grupo de gente viviendo en comunidad en plena década del 70. La utilización del zoom podría estar queriendo ayudar a que uno como espectador se sitúe en esa época. Sin embargo, la visión atenta de la película nos demuestra que no es esta la intención de Moodysson, para quien el zoom es una de sus armas narrativas y no una forma de guiño cinéfilo. Está claro además que no hay en la película una necesidad de remarcar desde ningún rubro técnico la época en que transcurre la historia. No quiero decir que la reconstrucción del vestuario y la escenografía sean erradas, sino que no se evidencia en la puesta en escena una voluntad de centrarse en elementos emblemáticos de los 70. Al director le interesan demasiado los personajes como para

preocuparse de esos detalles, que muchas veces parecen ser más una declaración de las bondades del propio diseño de producción que cualquier otra cosa. Por otro lado, tampoco aquí el zoom es la habitual salida para evitar pensar en otras soluciones de puesta en escena, ni un síntoma de improvisación y búsqueda instintiva. Este es un punto importante, porque una mirada no atenta podría hacer creer que las decisiones de cámara están tomadas en el mismo momento del registro, dependiendo del movimiento repentino de un actor o de una mirada que llama al acercamiento. Aunque no tengo ninguna prueba concreta de que no haya sido así, prefiero suponer que el momento y el recorrido de cada zoom estuvieron previstos y ensayados antes de filmar. Pero es cierto que no importa tanto cómo se hizo sino lo que aparece en la pantalla. Y lo que se ve es una gran precisión y justeza en los acercamientos ópticos a los personajes, lo que produce una sensación ambigua. Por un lado, se evidencia la presencia del director, quien nos dirige la mirada hacia un lugar determinado. (En este sentido, es clara la diferencia con el travelling, donde lo que se mueve es la cámara, y la sensación por lo tanto es otra. El zoom de acercamiento es homologable a la acción humana de focalizar en un punto lejano descartando el resto del espacio.) Por otro lado, esa evidencia no se contradice con la sensación de estar ante la presencia real de los personajes. La cámara en ma-

no trabaja en ese mismo sentido, pues al evitar el exceso de movimientos compulsivos no cae en el artificio visual que se produce cuando uno no puede olvidar que hay un tipo cargando la cámara y siguiendo a los actores.

Pero no quiero olvidarme de que la utilización de la cámara es sólo uno de los aspectos visibles en las elecciones del director. La película triunfa sobre todo por la construcción de los personajes. Es notable cómo se evitan los estereotipos, a pesar de las premisas con las que se los presentan. Al principio cada personaje responde a una categoría reconocible, que bordea incluso el lugar común: "el chico bien que se hace revolucionario", "el marido machista y golpeador", "la lesbiana militante", etc. Sin embargo, con el transcurso de las escenas, todos van ganando volumen, como si Moodysson quisiera que nuestra propia mirada vaya descubriendo las complejidades de cada uno, para que entendamos que la tolerancia es entender a los demás en tanto que individualidades. La mirada de los chicos sobre esta atípica familia por elección termina de alejar a la película de cualquier acercamiento a la fábula bizarra, y la explosión de alegría a través del partido de fútbol (igual que en *K-19*, otro estreno del mes) es el mejor final posible, pues los personajes reciben el regalo de una felicidad que merecen, a pesar de que los conflictos no se cierran ni se resuelven sino que todo parece a punto de empezar. ■

AMEN

FRANCIA / ALEMANIA

2001, 130'

DIRECCION Constantin Costa-Gavras

PRODUCCION Katharina/Renn Productions, TF1 Films Production, en asociación con KC Medien y la participación de Canal +

GUIÓN Constantin Costa-Gavras y Jean-Claude Grumberg, sobre el texto teatral de Rolf Hochhuth

FOTOGRAFIA Patrick Blossier

MUSICA Armand Amar

MONTAJE Yannick Kergoat

DIRECCION ARTISTICA María Miu

INTERPRETES Ulrich Tukur, Mathieu Kassovitz, Ulrich Mühe, Michel Duchaussoy, Marcel Iures, Ion Caramitru.



Así sea

por GUSTAVO J. CASTAGNA

Fue Godard quien planteó la duda de seguir haciendo películas sobre el Holocausto con imágenes e historias recurrentes que ya fueron fagocitadas por la televisión. Godard, lúcido como siempre, reclamaba films –de ficción o documentales– en los que aparecieran personajes que hubieran participado en el Holocausto entre bambalinas, y daba como ejemplo el de las dactilógrafas del nazismo. Como si ese pedido hubiese sido escuchado, este año en el último BAFICI se conoció *Blind Spot - Hitler's Secretary*, un interesante documental sobre la secretaria privada de Hitler, que permitió descubrir los últimos momentos en la vida del Führer.

Costa-Gavras no es Godard, como se sabe. Más aun, el director de *Missing* integra una larga lista de realizadores-abogados en actividad, según definió Godard una corriente temática del cine norteamericano de los últimos años. Más allá de las *boutades* de JLG, Costa-Gavras es el referente de una manera de hacer cine que tuvo su auge en los años sesenta y setenta. Los títulos que lo hicieron célebre están allí para ser revisados o descubiertos: *Estado de sitio*, *Z*, *La confesión* y *Sección Especial*, films narrados con los mecanismos del thriller político, o la posterior *Más allá del crimen* (*Music Box*), una película olvidada en la que el director también se preocupaba por las consecuencias del nazismo en una familia. Con *Amén*, Costa-Gavras retorna al pasado y observa el

conflicto desde otro punto de vista.

Amén está basada en una obra de teatro de los sesenta que provocó conflictos con el Vaticano, pues denunciaba la complicidad de la Iglesia durante el nazismo. La versión cinematográfica, a diferencia de la obra original, agrega un personaje, el joven cura Riccardo, que representa la voz de la reflexión ante las autoridades eclesásticas. Pero el protagonista central de la trama es el médico, químico y oficial de las SS Kurt Gerstein, el fabricante del gas tóxico que los nazis utilizaron para exterminar a los judíos en los campos de concentración. El pretexto argumental es más que elogiable: desentrañar al ingenuo oficial alemán desde “la puerta trasera” del nazismo, mostrar sus contradicciones y paradojas, transmitir las vivencias de un personaje que tiene varios puntos en común con Oskar Schindler y con la taquígrafa de Hitler. El prólogo del film, en el que un judío se suicida, anuncia inmediatamente que estamos ante una película de Costa-Gavras. A medida que transcurre la historia, se suceden dos o tres escenas donde el director vuelve a mostrar su pericia narrativa (el almuerzo en la terraza del Vaticano, la visita del general nazi a la familia del desconcertado químico) pero también la nula ambigüedad que transmiten los personajes, la mayoría de ellos al borde del estereotipo. Durante la primera parte, Costa-Gavras deja una gran escena, aquella en la que los nazis observan por las mirillas –sin mos-

trar nunca el interior– el primer resultado de las gases utilizados en una cámara de gas. Este momento de *Amén*, a gran distancia del efectismo y del subrayado, permite reflexionar sobre la forma en que una película puede contar el horror. Sin embargo, de ahí en adelante Costa-Gavras elude cualquier sutileza dramática y opta por la explicación excesiva y la declamación estentórea. *Amén*, en consecuencia, se transforma en una miniserie televisiva donde los personajes principales (el cura y el químico) representan a dos héroes de cartón frente al silencio de la Iglesia, el nazismo, la época y la cúpula vaticana.

Filmar el Holocausto o filmar la Política con los tópicos del thriller no es tarea fácil; sin embargo, *Amén* ostenta una dificultad aun mayor. Hace treinta años las películas de Costa-Gavras le enseñaron al cine norteamericano cómo contar historias en las que las implicancias políticas no se transmitían mediante el discurso de barricada, sino mediante los engranajes genéricos del thriller policial. Con el tiempo, esta forma de desarrollar un relato fue neutralizada por la televisión más convencional, como, por ejemplo, la miniserie de los años 70 *Holocausto*, pura estrategia de la TV procesando códigos y fórmulas genéricas provenientes del cine. Es este aspecto el que coloca a la película de Costa-Gavras en un limbo que la convierte en un pasatiempo intrascendente que provoca indiferencia. ■

INVIERNO CALIENTE

101 Reykjavik

ISLANDIA, 2000, DIRIGIDA POR Baltasar Kormákur, CON Hilmir Snær Guðnason, Victoria Abril, Baltasar Kormákur.



No hay casi películas islandesas. En Argentina, esta debe de ser la tercera que se estrena en la historia. Pero es interesante pensar un film que carece de tradición conocida detrás. Por lo pronto, esta comedia dramática demuestra que las tierras donde nada pasa no se encuentran únicamente en el hemisferio sur. La historia es la de Hlynur, un joven diletante cuya madre empieza a aprender flamenco con una española (Victoria Abril), una mujer altamente sensual que conquista al chico. También a la madre, lo que provoca más de una vuelta de tuerca en el relato. Lo interesante es que todo transcurre en un clima de resignación, donde un pequeño gesto de fastidio (no ya rebelión o inconformismo) se transforma en motor dramático. Da la sensación de que los sentimientos de los personajes se contagian de la frialdad del entorno, conscientes de habitar un lugar donde la vida ocurre casi por casualidad. Es el mundo moderno, porque accidentalmente Islandia es Europa, pero no faltan las ironías acerca de la distancia que separa a estos hedonistas forzados que son Hlynur y sus amigos de los vikingos famosos que se instalaron en esas costas. Puede decirse también que la presencia de una española como fuente de calor en estas heladas playas es un lugar común asociado a lo "latino", pero el film permite apreciar la inocencia del primer uso. El realizador otorga a la Abril una personalidad que demuestra lo convencido que está de lo que implica el personaje.

Hay, sí, una filiación. La mirada entre tierna e irónica sobre el sexo y sus meandros, la construcción de una familia no tradicional, el toque entre surrealista y absurdo del final, el intento de originalidad en el guión y la búsqueda de prolijidad formal (esta idea de que hay una manera de filmar "bien" que se aprende en las escuelas de cine) pegan este film excéntrico pero no extraño al común denominador de cierto cine independiente norteamericano (o no). Termina uno pensando que el film se salva, por poco, de ahogarse en las heladas aguas del cálculo industrial.

Leonardo M. D'Espósito

MI GRAN CASAMIENTO GRIEGO

My Big Fat Greek Wedding

EE.UU., 2002, DIRIGIDA POR Joel Zwick, CON Nia Vardalos, John Corbette, Michael Constantine, Laine Kazan.



En una nota aparecida en *Clarín* días antes del estreno de *Mi gran casamiento griego* en Argentina, Cinthia Schneider, una historiadora de arte de la Universidad de Georgetown que también fue embajadora norteamericana en Holanda, aseguraba que "sería muy bueno que esta película se proyecte en el exterior para brindar allí un panorama adecuado de Estados Unidos". Según Schneider, la película muestra cómo alguien que llega a EE.UU. desde el extranjero en busca de oportunidades, trabaja y las consigue. No parece casual que después del 11 de septiembre una película de estas características haya obtenido un fenomenal suceso de taquilla (más de 200 millones de dólares hasta el momento). Al oportunismo de su lanzamiento se sumó el importante refuerzo de una cuidada campaña publicitaria que incluyó pósters, avisos en distintos medios y visitas de los protagonistas a las ciudades norteamericanas donde se fue estrenando el film. Era difícil que la operación fallase con un público tan susceptible a la religión del marketing como el de Estados Unidos.

Más allá de estos datos, los resultados de *Mi gran casamiento griego* son paradójicos. Se trata de una película que narra la historia de liberación de una hija de inmigrantes griegos que se anima a romper los mandatos familiares y se casa con alguien que no pertenece a su comunidad. Pero ese alguien es un norteamericano atlético, sensible, simpático, dedicado a la docencia e infinitamente tolerante, un extraño que viene a poner orden y sensatez en un espacio dominado por el grotesco en el que viven los "otros" (los griegos, en este caso). Lo que hace la muchacha griega que rompe las cadenas que la atan a la pesada historia de la tradición familiar es cambiarlas por otras, las del generoso modo de vida americano, donde la integración racial es ley, salvo para Rodney King, los mexicanos ilegales, los argentinos que intentan colarse en Miami, los balseiros cubanos y una larga lista de otra gente que no fue invitada a esta boda.

Alejandro Lingenti

DETRAS DEL SOL

Behind the Sun

BRASIL, 2001, DIRIGIDA POR Walter Salles, CON José Dumont, Rodrigo Santoro, Rita Asserany, Luiz Carlos Vasconcelos.



La nueva ola del cine brasileño en las décadas del 60 y 70 se caracterizó, entre otras cosas, por encontrar los sonidos propios, las cadencias de un cine escondido que el imperialismo cultural adormecía y anulaba. Con sujetos como Glauber Rocha a la cabeza, intentaban refundar una nueva estética que pudiera superar las limitaciones del pintoresquismo del *Latinamerican way*. Un par de décadas después, sin pensar ni superar la tradición, se incurre en los mismos errores, ahora de manera mucho más sutil y elaborada. O quizá no tanto. Con su film anterior, *Estación Central*, Salles logró captar la atención de los ojos ávidos de los distribuidores norteamericanos. Así como *Niños del cielo* consiguió para Irán la representación de un programa estético-publicitario vendible al resto del mundo, el director obtuvo la representación —¿momentánea?— de la mirada envasada acerca del cine de su país. Cerrando las posibilidades a otras visiones, este tipo de películas —que no casualmente hacen su paso obligado por los Oscars— son la clave para sostener y perpetuar la mirada única y hegemónica, disfrazada de localismos complacientes. *Detrás del sol* se erige como otro rutinario film *brasileiro* para el exterior: explotación del *sertão* amparada en una estética turística que deja que la imagen exótica se adueñe de la visión del mundo en vez de integrarla y reelaborarla dentro de la diégesis; repetición de los temas de la ruptura con la tradición familiar ejercida por un padre autoritario, y del machismo de la sociedad agrícola de principios del siglo XX. A la larga, la mezcla de ingredientes fuerza los elementos para construir una arquitectura vendible y carente de riesgo estético. Extensa, morosa, previsible y a la caza de festivales. Las patinadas del multiculturalismo en épocas de globalización, con ánimos de vender un manual de naturaleza autóctona, venden neocolonialismo para todo potencial turista. Cuestiones de devaluación, y si da el cambio, material para atesorar como un animalito extraño. Mirada de entomólogo. *Made in Brazil*. Sí, con Z.

Federico Karstulovich

LUCA VIVE

ARGENTINA, 2002, DIRIGIDA POR Jorge Coscia, CON Daniel Ritto, Tom Lupo, Valeria de Luque, Lorena Damonte, Emir Omar Chabán.



La película del actual presidente del INCAA tuvo el raro poder de generar múltiples enojos: salidas anticipadas de varias funciones, conversaciones a los gritos en los baños del cine, alguna lata volando hacia la pantalla sobre los títulos de cierre, varios críticos describiendo horrores que iban más allá de lo conocido en la Argentina audiovisual.

Biopic convencido de la literalidad de los significados estéticos (presume que filmar "lo feo, sucio y malo" de esa manera es potenciario), *Luca vive* logra corroer la mejor voluntad, la más sana curiosidad y el mayor interés que pueda tenerse por el líder de Sumo. (Un infeliz chiste sobre Roberto Pettinato y su relación con la televisión, sumado al coguionista Carlos Polimeni y sus desventuras televisivas, es risible si no llega a ser indignante.)

Sin embargo, *Luca vive* también molesta por lo que puede verse como una serie de virtudes. Nada más irritante que la pasión puesta al servicio de lo que consideramos equivocado. Daniel Ritto le pone el cuerpo a Prodan con una desmesura arremolinada que a veces logra una auténtica ternura, pero rodeada de muchos momentos en los que se ve obligado a decir diálogos como espejitos banales de ciertas ideas "rockeras" a comunicar. Y Jorge Coscia filma con una convicción inexpugnable que, a fuerza de reiterar y machacar con una estética que cruza a *The Wall* con el *Dogma*, con todo el avejentamiento que esto implica, llega a un nuevo ejemplo de lo marmóreo cinematográfico. Así, *Luca vive* es a Luca Prodan lo que *El santo de la espada* a José de San Martín.

Coscia-Polimeni y Ritto no cejan ni se desvían un segundo, ni hacen la menor concesión (la película, en algún sentido y en todos sus más de 110 minutos, es un desafío a la impaciencia). Pero ni el empecinamiento, ni unas bienvenidas faltas de cálculo, medida y premeditación, ni la investigación y su traslación literal (la asociación heroína-útero-mamá eterna la planteó Luca Prodan en alguna vieja *Pelo*) hacen una buena película.

Javier Porta Fouz

LA MUJER DE MI VIDA

Hatouna Mehuheret

ISRAEL / FRANCIA, 2001, DIRIGIDA POR Dover Kosashvili, CON Llor Loui Ashkenazi, Ronit Elkabetz, Moni Moshonov.



Se puede salir mareado de asco luego de escuchar y ver *Gritos y susurros* de Bergman y *Principio y fin* de Ripstein. Terribles, estéticamente violentas, letales, intensamente mortuorias, insensibles grandes películas. Las oposiciones, a dos puntas bien distantes, de los sustantivos de sus títulos son, también, una muestra más que garantiza su pasión y su amplio dolor. La descripción del horror humano es asumida por Bergman y Ripstein. Otra cosa es la tibieza chirle de *La mujer de mi vida*, pequeñísima historia de un hijo, y sobrino, y nieto y otros lazos malvados, de familia israelí ultraconservadora (y de pésimo sentido espacio-visual para decorar todo lugar que habite). El asco se mantiene, pero en este caso uno de menor estatura moral y cinematográfica.

Zaza es el protagonista, un treintañero no casado cuya familia le quiere encajar una esposa. El tiene una novia, una divorciada con una hija, con la que se entiende bastante bien (incluso hay una aceptable secuencia de sexo a la que el naturalismo de la película le calza justo). Pero su familia, en aras de las tradiciones y blablablá, desprecia y destruye esa relación (una de las pocas cosas que realmente pasan en esta película, que hace del inmovilismo un estandarte). Mientras se cuenta la irrupción de la familia (padre, madre, abuela, hermana, tío y más) para humillar a Zaza y especialmente a su novia, el naturalismo da paso a una pornografía del horror. Filmar la cobardía y la estupidez con tanto lujo de detalles y con mínimas elipsis es un gore de los feos sentimientos.

Dover Kosashvili—director, guionista e hijo de la que hace de madre del protagonista—desestima la velocidad como opción para su supuesta comedia de costumbres y llega el tedio, mientras lo Feo se pasea sin restricciones ni censura. La supuesta crítica asordada de la película incluye un beso del protagonista a las bolas de su padre ("son hermanas porque de ahí salgo yo") pero no hace el equivalente con su madre. Ya se sabe que las madres y sus genitales son sagrados.

Javier Porta Fouz

LA VIDA CONTINUA

Moonlight Mile

EE.UU., 2002, DIRIGIDA POR Brad Silberling, CON Jake Gyllenhaal, Susan Sarandon, Dustin Hoffman.



Se trata de uno de esos films donde el piloto automático de un crítico o un espectador puede llevar a malentendidos. *La vida continúa* es una película compleja. Luego de hacer un gran film (*Casper*) y un bodrio infame (*Un ángel enamorado*) el director Brad Silberling escribe y dirige una obra personal que confirma sus virtudes iniciales y demuestra que el horror de su segundo largometraje no fue del todo culpa suya. La película comienza con el funeral de una joven, lo que podría asociarla con otros films de temática parecida y resultado dispar como *En el dormitorio* o *La habitación del hijo*. Se trata de películas acerca de los seres queridos que sobreviven y acerca de cómo lidian con el dolor. Si *La vida continúa* funciona es porque logra meter mucho humor sin que quede fuera de lugar y usa con inteligencia ciertos códigos de otros géneros como el melodrama o el policial. Evita la solemnidad y tiene vueltas de tuerca que ningún otro film parecido se atrevió a usar y que demuestran que es una película muy sofisticada. No hay soluciones mágicas en la historia y tampoco hay milagros. Por eso, además de divertir y emocionar mucho, *La vida continúa* es una película que apuesta al optimismo con honestidad, sin golpes bajos y sin ángeles pocos creíbles o libros de autoayuda en cada línea de diálogo. Los libros de autoayuda son literalmente quemados en la primera escena. Brad Silberling ya le ha dedicado tres films a la muerte y la forma en que las personas se enfrentan a la pérdida de seres queridos. De la tristeza y la negrura de *Casper* pasó a *Un ángel enamorado*, que si no fuera tan malo yo diría que es un film perversamente irónico, donde todos los sueños de mortalidad del ángel terminan al enfrentarse a la absurda existencia humana. *La vida continúa* no merece ser ignorada, al contrario. Tampoco Brad Silberling, un director que película tras película se vuelve cada vez más interesante.

Santiago García

HALLOWEEN: RESURRECCION*Halloween: Resurrection*

ESTADOS UNIDOS, 2002, DIRIGIDA POR Rick Rosenthal, CON Jamie Lee Curtis, Brad Loree, Busta Rhymes.



Volvió Michael Myers para seguir despanzurando bobos de ocasión. Retornó Jamie Lee Curtis, sólo presente en el prólogo, como la fiel sometida y obsesionada por el tipejo. Se sumaron algunos párvulos atolondrados, al principio felices y contentos y luego asustados y huyendo despavoridos de un *reality show*. *Halloween: resurrección* es una película nada: nada sorprende, nada aterroriza, nada intimida. Aunque sugiere dos preguntas sobre el futuro: 1) ¿cómo se la verá a Jamie Lee Curtis dentro de veinte años en la continuación de la saga?; 2) ¿Michael Myers se daría una vuelta por acá para visitar la instalación de *Gran Hermano 3*? **Gustavo J. Castagna**

DRAGON ROJO*Red Dragon*

ESTADOS UNIDOS, 2002, DIRIGIDA POR Brett Ratner, CON Anthony Hopkins y Edward Norton.

Lo peor que le podía pasar a Hannibal Lecter, un personaje que con su humor y todo no nació para parodiar nada, era convertirse en un Freddy Krueger cualquiera para quienes detentan los derechos de la marca. *Dragón rojo* es mejor y peor que *Hannibal*. Es peor porque no hay ninguna secuencia sobresaliente (el duelo Hopkins-Giannini); es mejor porque sus molestias son menores. Pero si uno lo piensa un poco, se pregunta qué sentido tiene, más allá de una uniformización de la marca, rehacer lo que Michael Mann había logrado en *Cazador de hombres*. Un punto importante de diferencia entre ambas es que aquella primera aparición casi furtiva de Lecter no tenía estrellas, con lo cual ninguno de sus intérpretes alteraba la puesta en escena con su numerito. En este caso sucede lo contrario. Queda demostrado además que Edward Norton, por ahora –siempre hay tiempo para la redención–, es el actor más insostenible de Hollywood: actúa pensando que

la película le va a dar fama, pero que su persona está por encima del film (lo opuesto a la perfecta Jodie Foster o incluso a William Petersen). Lo peor de este film del realizador de la malsana *Hombre de familia* es que sostiene la idea de que el cine es una vitrina donde el espectador ve cómo luce el último modelo de su coche preferido. A tal punto esta idea es la que justifica el film que su puesta de luces, su música y su montaje hacen pensar no en una precuela de *El silencio de los inocentes*, sino en un plagio. **Leonardo M. D'Espósito**

TRES PAJAROS

ARGENTINA, 2001, DIRIGIDA POR Carlos Jauregui, CON Daniel Kuzniecka, Isabel Achával, Manuel Vicente, Duilio Marzio, Gastón Tejada Pérez.

Sobre *Tres pájaros* se puede decir que es un film sin vuelo (oops), que intenta establecer un contraste entre la vida en la Capital y la vida en el Interior del país a través del cruce de estereotipos que, en caso de ser representativos de algo, lo son de lo peor de ambos mundos. La ópera prima de Carlos Jauregui tiene algunos méritos en el manejo del espacio, en la organización de cierta tensión claustrofóbica instalada en medio de ese desierto en el que los personajes juegan su farsa sexual, y no mucho más. Se estrenó el mismo día que *Balnearios* y, a diferencia de la película de Mariano Llinás, fue tratada como un estreno. **Marcelo Panozzo**

SCOOBY-DOO

ESTADOS UNIDOS, 2002, DIRIGIDA POR Raja Gosnell, CON Freddie Prince Jr., Sarah Michelle Gellar, Matthew Lillard.

Scooby-Doo era un dibujito animado que para los chicos de varias generaciones resultaba tan apasionante como un relato de Sherlock Holmes o una película de Hitchcock. Patrón: es un dibujito aburrido y rutinario como pocos, con menos acción que *Madre e hijo*, aunque con más colores y personajes. Personajes que, a pesar de todos sus defectos, son simpáticos. El guión elige hacer lo que otras adaptaciones cinematográficas, en casos parecidos, han hecho para salvar al film del desastre. Así como el talento de Penelope Spheeris convirtió a *Los Beverly Ricos* en una comedia rara y compleja y Betty Thomas logró realizar un intrincado entramado ideológico de la familia americana a lo largo de las décadas en *La tribu Brady*, el director de *Scooby-Doo* le da una vuelta de tuerca a la historia y le otorga un nuevo interés. La película es algo así como un *El True Hollywood Story: Scooby-Doo*, aunque estamos hablando de contenido y no

de forma. Con esa consigna juega a mostrarnos la cara oculta de los personajes y analiza la serie en una película que al mismo tiempo cuenta una nueva aventura de los héroes. Fred es tan tonto y creído como siempre nos pareció, Velma no consigue cumplir con los requerimientos femeninos de la sociedad y Shaggy es definitivamente un adicto a la marihuana. Pero el acto de justicia que hace obligatoria la visión de *Scooby-Doo* es el ajuste de cuentas con Scrappy-Doo, perrito nefasto que –quizás en nombre de todos los personajes malos incluidos forzosamente en los capítulos de la serie– es mostrado tal como todos imaginamos al diminuto ser insufrible que el planeta entero supo odiar. **Santiago García**

XXX TRIPLE X

ESTADOS UNIDOS, 2002, DIRIGIDA POR Rob Cohen, CON Vin Diesel, Asia Argento, Marton Csokas, Samuel L. Jackson.



Rob Cohen dirigió lo poco apetecible *Rápido y furioso*, cuya única característica a resaltar eran algunas escenas adrenalinicas. El mismo tono se mantiene aquí e incluso mejora bastante hasta volverse en extremo inverosímil y carente de lógica, como un videojuego (sin ser esto un juicio de valor). La historia de un fulano que vive al límite haciendo acrobacias extremas fuera de la ley y que es apresado para ser utilizado como agente secreto constituye desde el vamos una premisa delirante. Eso es lo más racional cuando se ingresa en esta montaña rusa absurda con un héroe que roba *one-liners* al Schwarzenegger autoconsciente de los 90, que es una máquina de hacer acrobacias, que tiene la gracia de un simio y baja línea moralista contra el tabaquismo (?). XXX es un personaje reciclado de las películas de agentes secretos pero sin el glamour de aquellas, al que sustituye por ñu metal, tatuajes, aceleración de montaje y espectacularidad digital. Un experimento no exento de cierta simpatía, pero de rápida fecha de vencimiento y difícil sustento racional. **Federico Karstulovich**

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

ILLUSION

Club de video - DVD

Aráoz 2357 - Capital
4831-9119

4 3 2 2 - 7 5 1 8

4 3 2 6 - 5 0 9 0

ANUNCIE EN

EL AMANTE

DE UNO A DIEZ

LOS ESTRENOS DEL MES SEGUN LOS CRITICOS

	PABLO SCHOLZ CLARIN	MARCELO PANOZZO EL AMANTE	MOIRA SOTO LAS 12	MARTIN PEREZ PAGINA 12	MARIA NUÑEZ SIN CORTES	DIEGO LERER CLARIN	GUSTAVO J. CASTAGNA EL AMANTE	JORGE BELAUNZARAN 3 PUNTOS	JORGE CARNEVALE NOTICIAS	SANTIAGO GARCIA EL AMANTE	
EL CAMINO DE LOS SUEÑOS	7	10	10		9	9	10	9	8	9	9,00
UN OSO ROJO	8	7	8	8	7	8	8	10	8	10	8,20
HISTORIAS MINIMAS	9	6	6	7	9	7		8	6		7,25
TODOS JUNTOS	6	8		9		5		5	6	9	6,86
MERCANO EL MARCIANO	7	7	5	6	9	7	6	8	7	6	6,80
KAMCHATKA	7	8	5		7	6		8	6	6	6,63
THE BANK	6	6		7	7			6	6		6,33
LA FE DEL VOLCAN	5	7								7	6,33
SABES NADAR?	6	9		9	6	7	4	7	3	6	6,33
PELUCA Y MARISITA	6	6				6		7			6,25
DETRAS DEL SOL	9		5	5				6		5	6,00
MI GRAN CASAMIENTO GRIEGO	7	5		6	7	5		5	6		5,86
LA VIDA CONTINUA	4	8							4	7	5,75
DRAGON ROJO	5	4		6	6				8	4	5,50
K-19 THE WIDOWMAKER	5	6		4		6		5	3	9	5,43
AMEN	4				7	3		7	6	2	4,83
SCOOBY-DOO	3	3		5	5	4	5	4	3	6	4,22
HALLOWEEN: RESURRECCION				5			2		2	4	3,25
LUCA VIVE		2				2		1	5		2,50

¡SI!

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

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

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

TIPO DE SUSCRIPCION

- ARGENTINA: \$ 90 O DOS PAGOS DE \$ 45
- PAISES 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

Hasta el jueves 7/11/02

A la izquierda del padre (Luiz Fernando Carvalho)
 Alta velocidad (Renny Harlin)
 Amélie (Jean-Pierre Jeunet)
 Amén (Constantin Costa-Gavras)
 American Pie 2 (J. B. Rogers)
 Amigas para siempre (Tamra Davis)
 Amor ciego (Bobby y Peter Farrelly)
 Animal (Luke Greenfield)
 Año Mariano (Fernando Guillén Cuervo y Karra Elejalde)
 Apasionados (Juan José Jusid)
 Apocalypse Now Redux (Francis Ford Coppola)
 Asunto de mujeres (Claude Chabrol)
 Atando cabos (Lasse Hallström)
 Austin Powers en Goldmember (Jay Roach)
 Bañeros (Mariano Llinás)
 Batalla real (Finjí Fukasaku)
 Besando a Jessica Stein (Charles Herman-Wurmfeld)
 Bestia salvaje (Jonathan Glazer)
 Blade 2 (Guillermo del Toro)
 Bolivia (Adrián Caetano)
 Cacería (Ezzio Massa)
 Caja negra (Luis Ortega)
 Cálculo mortal (Barbet Schroeder)
 Cambio de vida (Marc Forster)
 Camino a la perdición (Sam Mendes)
 Cinco sentidos (Jeremy Podeswa)
 Cités de la plaine (Robert Kramer)
 Código de honor (Sean Penin)
 Códigos de guerra (John Woo)
 Cómo hacer bebés (Ben Elton)
 Construyendo la vida (Irwin Winkler)
 Corazón de fuego (Diego Arsuaga)
 Coronación (Silvio Caiozzi)
 Crimen en primer grado (Carl Franklin)
 Cuando el cielo cae (Antonio y Andrea Frazzi)
 40 días, 40 noches (Michael Lehmann)
 Chumbale (Anibal Di Salvo)
 D-Tox (Jim Gillespie)
 Daño colateral (Andrew Davis)
 Desde el infierno (Hughes Brothers)
 Despertando a la vida (Richard Linklater)
 Después de la reconciliación (Anne-Marie Miéville)
 Detrás del sol (Walter Salles)
 Deuda de sangre (Clint Eastwood)
 Día de entrenamiento (Antonio Fuqua)
 Dibu 3 (Raúl Rodríguez Peila)
 Dios es grande, yo soy pequeña (Pascale Baily)
 Divinos secretos (Callie Khouri)
 Dragón rojo (Brett Ratner)
 El amor perjudica seriamente la salud (Manuel Gómez Pereira)
 El Bonaerense (Pablo Trapero)
 El camino de los sueños (David Lynch)
 El cielo abierto (Miguel Albadalejo)
 El corcel indomable (Kelly Asbury y Lorna Cook)
 El cumple (Gustavo Postiglione)
 El descanso (Ulises Rosell, Rodrigo Moreno y Andrés Tamborino)
 El diario de la princesa (Garry Marshall)
 El dulce rumor de la vida (Giuseppe Bertolucci)
 El empleo del tiempo (Laurent Cantet)
 El Hombre Araña (Sam Raimi)
 El hombre que nunca estuvo (Joel Coen)
 El juego de los espíritus (Marcus Adams)
 El Majestic (Frank Darabont)
 El misterio de la libélula (Tom Shadyac)
 El mundo está loco, loco (Jerry Zucker)
 El precio del silencio (Scott McGehee y David Siegel)
 El reinado del fuego (Rob Bowman)
 El rey Scorpion (Chuck Russell)
 El señor de los anillos (Peter Jackson)
 El último beso (Gabriele Muccino)
 El último día (Danis Tanovic)
 En defensa del honor (Gregory Hoblit)
 En el cielo (Tom Tykwer)
 En el dormitorio (Todd Field)
 Enemigo en casa (Harold Becker)
 Episodio II: El ataque de los clones (George Lucas)
 ET - Edición Especial (Steven Spielberg)
 Fuimos soldados (Randall Wallace)
 Gitano... quiere ser libre (Tony Gatlif)
 Gosford Park - Crimen de medianoche (Robert Altman)
 Grupo de familia (Etienne Chatiliez)
 Halloween: resurrección (Rick Rosenthal)
 Hedwig and the Angry Inch (John Cameron Mitchell)
 Herencia (Patricia Hernández)
 Hermano (Takeshi Kitano)
 Historias mínimas (Carlos Sorín)

Hogar, dulce hogar (Otar Iosseliani)
 Hombres de negro 2 (Barry Sonnenfeld)
 I Love You... Torito (Edmund Valladares)
 Identidad desconocida (Doug Liman)
 Impostor (Gary Fleder)
 Infidelidad (Adrian Lyne)
 Intimidación (Patrice Chéreau)
 Italiano para principiantes (Lone Scherfig)
 Jason X (Jim Isaac)
 Jeepers Creepers, el terror existe (Victor Salva)
 Jimmy Neutron: el niño genio (John A. Davis)
 John Q. - Situación extrema (Nick Cassavettes)
 Juego de espías (Tony Scott)
 K-19, The Widomaker (Kathryn Bigelow)
 K-Pax, el visitante (Ian Softley)
 Kamchatka (Marcelo Piñeyro)
 Kandahar (Moshe Maimalbat)
 Kate y Leopold (James Mangold)
 La Bella y la Bestia (Kirk Wise y Gary Trousdale)
 La boda (Mira Nair)
 La caída del Halcón Negro (Ridley Scott)
 La cosa más dulce (Roger Kumble)
 La dama y el duque (Eric Rohmer)
 La entrega (Inés de Oliveira César)
 La era del hielo (Chris Wedge)
 La fe del volcán (Ana Poliak)
 La fuerza del corazón (Solveig Anspach)
 La gran estafa: Ocean's Eleven (Steven Soderbergh)
 La habitación del hijo (Nanni Moretti)
 La habitación del pánico (David Fincher)
 La máquina del tiempo (Simon Wells)
 La reina de los condenados (Michael Rymer)
 La suma de todos los miedos (Phil Alden Robinson)
 La vida continúa (Brad Silberling)
 Las aventuras de Dios (Eliseo Subiela)
 Las chicas superpoderosas (Craig McCracken)
 Las Palmas, Chaco (Alejandro Fernández Mouján)
 Las últimas órdenes (Fred Schepisi)
 Lilo y Stitch (Chris Sanders)
 Los amantes del siglo (Diane Kurys)
 Los chicos de mi vida (Penny Marshall)
 Los excéntricos Tenenbaum (Wes Anderson)
 Luca vive (Jorge Coscia)
 Lucía y el sexo (Julio Medem)
 Lugares comunes (Adolfo Aristarain)
 Malas compañías (Joel Schumacher)
 Marechal o la batalla de los ángeles (Gustavo Fontán)
 Matanza (Nicolás Batlle, Rubén Delgado, Emiliano Penelas)
 Mataperros (Gabriel Arregui)
 Memento (Christopher Nolan)
 Ménage à trois (Alex Van Warmerdam)
 Mensajero de la oscuridad (Mark Pellington)
 Mercano el marciano (Juan Antín)
 Mi gran casamiento griego (Joel Zwick)
 Mi mujer es una actriz (Yuan Attal)
 Mi nombre es Sam (Jessie Nelson)

Minority Report: Sentencia previa (Steven Spielberg)
 Montecristo (Kevin Reynolds)
 Muhammad Ali (Michael Mann)
 Nada es imposible (Daniel Lind Lagerlöf)
 Nada que hacer (Marion Vernoux)
 Ni vivo ni muerto (Jorge Ruiz)
 No dejaré que no me quieras (José Luis Acosta)
 No sabe/no contesta (NS/NC) (Fernando Musa)
 Noche en la terraza (Jorge Zima)
 Noches blancas (Christopher Nolan)
 Nostalgia del pasado (Scott Hicks)
 8 mujeres (François Ozon)
 Pacto de lobos (Christophe Gans)
 Pan y rosas (Ken Loach)
 Peluca y Marisita (Raúl Perrone)
 Peter Pan 2: el regreso del país del nunca jamás (Robin Budd y Donovan Cook)
 Platform (Jia Zhang-ke)
 Potestad (César D'Angiolillo)
 Retratos de una obsesión (Mark Romanek)
 Ripper (John Eyres)
 Ruletá rosa (Jez Butterworth)
 Sábado (Juan Villegas)
 Sabés nadar? (Diego Kaplan)
 Sabiduría garantizada (Doris Dorrie)
 Samy y yo (Eduardo Milewicz)
 Scooby-Doo (Raja Gosnell)
 Secretos ocultos (John McLoughlin)
 Señales (M. Night Shyamalan)
 Showtime (Tom Dey)
 Simplemente humano (Ake Sandgren)
 Sonatina (Takeshi Kitano)
 Storytelling - Historias de ironía y perversión (Todd Solondz)
 Stuart Little 2 (Rob Minkoff)
 Temporal (Carlos Orgambide)
 The Bank (Robert Connolly)
 Titus (Julie Taymor)
 Todas las azafatas van al cielo (Daniel Burman)
 Todos juntos (Lukas Moodysson)
 Tras líneas enemigas (John Moore)
 Tres pájaros (Carlos María Jáuregui)
 Tres romances en París (Eric Rohmer)
 Un día de suerte (Sandra Gugliotta)
 Un gran chico (Chris y Paul Weitz)
 Un oso rojo (Adrián Caetano)
 Una mente brillante (Ron Howard)
 Una modesta proposición (Miguel Mato)
 Vagón fumador (Verónica Chen)
 Vanilla Sky (Cameron Crowe)
 Vidas privadas (Fito Páez)
 Vivamos otra vez (François Dupeyron)
 Vivir mata (Nicolás Echevarría)
 XXX Triple XXX (Rob Cohen)
 ¿Y dónde está el bebé? (Pedro Stocki)
 ¿Y dónde están las mujeres? (Patrick Alessandrini)
 Zoolander (Ben Stiller)

Las mejores

1
 2
 3
 4
 5
 6
 7
 8
 9
 10

La peor

Datos personales

APELLIDO Y NOMBRE

EDAD

OCUPACION

TELEFONO

DIRECCION

LOCALIDAD

Fotocopie esta página
 (si no quiere perderla) y envíela a
Esmeralda 779 6° A
(1007) Buenos Aires,
o por fax al 4322-7518
o por e-mail a amantecine@interlink.com.ar



FESTIVAL DE **MONTREAL 2002**

El secreto de Quebec

Es una de las ciudades más agradables del mundo pero tiene una de las peores competencias oficiales que nuestros viajeros recuerden. Aun así, la calma y la amabilidad de Montreal 2002, y un encuentro cercano con Raúl Ruiz, hicieron del festival un verdadero oasis. **por QUINTIN y FLAVIA DE LA FUENTE**





Página izquierda: *Halbe Treppe*, *Durval Discos*
En esta página: *Una vida en secreto*, *Le loup de la côte Ouest*, *Rocha que voa*, *Lundi matin*, *Cama de gato*, *Cofralandes*

Nunca habíamos estado en Montreal, un festival en el que los argentinos siempre tallaron. Sin ir más lejos, el año pasado hubo una nutrida delegación con el director del Instituto de Cine a la cabeza (en ese entonces, José Miguel Onaindia) y con el *El hijo de la novia* como estandarte. Pero antes, allí había ganado *El lado oscuro del corazón* de Sui-biela, muy popular en el Quebec. Con estos y otros antecedentes (Montreal es la ciudad de Denys Arcand y de André Melançon), el lugar no nos atraía mucho pese a los comentarios elogiosos de los colegas que lo habían visitado en los años anteriores. Pero al final la pasamos fenómeno y, efectivamente, se trata de un viaje atractivo y recomendable. En primer lugar, por la ciudad, mucho más linda que Toronto (que conocimos el año pasado) y con una atmósfera mucho más cálida aunque en invierno haga 40 grados bajo cero. En Montreal uno no tiene la impresión de estar en EE.UU., algo que nos pasa en el Canadá de habla inglesa. Los nativos hablan un idioma que sería al francés como el cordobés al español, y a los más recalcitrantes no se les entiende nada. Pero eso sí, siempre sonríen y siempre aparecen bien dispuestos. Además, el festival es uno de los más cómodos para los invitados de los que nos ha tocado visitar: los cines están cerca, son muy

confortables, no hay que hacer cola ni sacar entradas previamente. El hotel, que hospeda a la mayoría de los visitantes extranjeros, es una especie de fortaleza absurda, laberíntica y claustrofóbica que recién se entiende un poco cuando se comprende que sus subsuelos están encadenados al sistema de túneles que hacen posible la vida de la ciudad en invierno. Cuando decimos "túneles" no debe pensarse en pasadizos estrechos y mal iluminados sino en verdaderas calles peatonales climatizadas (que también son una delicia para guarecerse del calor en verano), llenas de negocios, plazas, restaurantes y todo lo que se encuentra a nivel de la superficie (menos autos). Pero la parte superior de la ciudad también es de primera, con una arquitectura que mezcla las casas de piedras de algunas zonas ricas de Manhattan o de Londres con construcciones monumentales e hipermodernas como el Excentrix o la futura biblioteca. Gracias a nuestro amigo Réal La Rochelle conocimos los parajes más agradables como, por ejemplo, la montaña de 200 metros que domina una ciudad muy silenciosa y llena de espacios verdes pero también de cafés y restaurantes de todas las etnias posibles. Curiosamente, tardamos varios días en darnos cuenta de que Montreal es una isla en el río San Lorenzo.

Nada es perfecto, sin embargo. Y a Q le tocó averiguarlo de la peor manera para un crítico de cine. Como era jurado de la Fipresci, tuvo que ver las 26 películas de la competencia oficial, una de las peores que le hayan tocado en suerte. Los films parecen seleccionados por las embajadas, pero ni siquiera por las embajadas de países actuales sino por diplomáticos fantasmas del Imperio Austrohúngaro o el Reino de Sicilia. No vale la pena extenderse por este mal recuerdo pero tampoco se puede dejar de mencionar la película más asombrosa que haya competido nunca en un festival. Se trata de la producción chino-austríaca llamada *Del otro lado del puente*, que cuenta la historia de amor entre un chino que estudia en la academia policial de Viena en los años 30 y la hija del director de la susodicha escuela. Además de un mamarracho kitsch, la película tiene momentos increíbles. La segunda mitad transcurre en China, donde la pareja fija su residencia debido a unos oscuros problemas en Austria que son nada menos que la ascensión del Nacional Socialismo. Recién llegados a China, los novios tienen una discusión: ella le pide que no salga de viaje porque no quiere quedarse sola ya que nadie en el pueblo habla alemán. Esto resulta bastante verosímil, salvo por ▶



Arriba. Parte de la banda latinoamericana: Suzana Amaral, la madre irresponsable; Monica Haim, amiga charlatana en siete idiomas; Q, F y José Carlos Avellar, el rey del cine brasileño. Abajo. André Paquet, el secreto encanto de Montreal



un detalle: el alemán es el idioma en el que está hablada toda la película, incluso cuando los chinos hablan entre sí. Además de esta y otras atrocidades, el film es parte de una serie de coproducciones entre los chinos y los europeos que tienen como horizonte ideológico la noción de que China fue siempre una especie de paraíso, salvo los pocos años de la Revolución Cultural. Pero ahora los guardias rojos hacen propaganda del capitalismo.

La ganadora oficial de esta carrera de embolsados fue *Il più bel giorno della mia vita* de Cristina Comencini, una antigualla sobre la vida moderna en familia, con consabida madre dominante e hijos infelices. Era una de las tres películas italianas y tal vez la más pasable, mejor que un bodeque interminable llamado *Il consiglio d'Egitto* y que *Casomai*, aun más parecida que la primera al insufrible y tan aplaudido en estas páginas *El último beso*. Si el jurado se inclinó por lo académico modernoso, el público demostró un gusto que confirmó nuestras peores sospechas premiando a la producción uruguayo-argentina *El último tren* que acá se estrenó con el nombre de *Corazón de fuego* (sí, esa de Luppi, Alterio y Soriano). La SIGNIS (ex OCIC) también premió este engendro y lo mismo acaba de suceder en Valladolid. Nadie es profeta del otro lado del charco. De todos modos, hubo un par de títulos decentes y una película muy buena. Los primeros fueron las americanas *Blue Car* e *Igby Goes Down* y la iraní *La estación abandonada*. Pero también se presentó Raúl Ruiz con el primer capítulo de su *Rapsodia chilena (Cofralandes)*. Cuentan que el gobierno chileno le ofreció a Ruiz 150.000 dólares para hacer una película y que el director aceptó el dinero con la condición

de que lo dejaran hacer diez por la misma plata. Rodada en digital, la película es un film ensayo sobre Chile que tiene lo mejor de Ruiz: el misterio, el humor, la especulación intelectual, la nostalgia, la ciencia, la poesía. La Fipresci, en un acto que la honra, esta vez le dio el premio a Ruiz, quien también ganó los 25.000 dólares del nuevo galardón "Glauber Rocha" (para películas latinoamericanas). Tuvimos la oportunidad de conocer a Ruiz personalmente, y el chileno está a la altura de su leyenda: es un tipo campechano y un mentiroso de aquellos (dice que hace dieta de vino tinto para la diabetes), un conversador infatigable que siente nostalgia del castellano y lanza una hipótesis sobre las materias más abstractas cada diez segundos. La última noche nos invitó a empezar a gastar el premio en un restaurante japonés en compañía de un matrimonio búlgaro residente en Canadá. Allí se reveló también como un gourmet mientras nosotros hacíamos nuestro habitual papel de palurdos que ni siquiera dominan la técnica de los palitos.

F tuvo mejor suerte que Q, ya que se desplazó por las muestras paralelas acompañada y asesorada por los clásicos amigos y habitués de festivales. Así fue como vio al menos diez películas buenas, como las alemanas *Halbe Treppe*, *Das Verlangen*, *Absolut Warhola*, *See What Happens – The Story of DA Pennebaker and Chris Hegedus*, la belga *Une fille, Lundi matin* de Iosseliani (la mejor película del año para ella), *Suplement* de Zanussi (Q desconfía de esta), la palestina *Rana's Wedding*, la iraní *Our Times*, las brasileñas *Durval Discos*, *Una vida en secreto*, *Rocha que voa*, la japonesa *High School Girl's Friend*, la americana *Photos to Send* y, como postre, la última de Hugo Santiago, *Le loup de la côte Ouest*, una locura de insuperable elegancia cinematográfica basada en una novela de Ross MacDonald.

Pero no hemos hablado de lo mejor de Montreal, que es la sección latinoamericana. Más que un programa, es un punto de encuentro para los invitados de la región, a los que se trata a cuerpo de rey. El responsable de esta segunda casa para los huéspedes es André Paquet, uno de los

personajes más queribles que hayamos conocido en nuestras giras mundiales. De su iniciativa deriva el buen recuerdo que todos tienen del festival y que no alcanzábamos a explicarnos antes de ir. Ese es el secreto de Montreal. Este año, fue muy importante la presencia brasileña, con la madre de Glauber a la cabeza y también su hijo Eryk, autor de *Rocha que voa*, un documental sobre el padre, mucho más interesante, a nuestro juicio, de lo que dice Jorge García en su crónica de Lima. Pero también estaban *Cama de gato* (la película que nunca llegó a Mar del Plata) y su canchero y simpático director Alexandre Stockler; *Durval Discos*, una comedia negra excéntrica, y su productora Sara Silveira, y la también extraña *Una vida en secreto* de Suzana Amaral, un personaje insólito que tras parir nueve hijos huyó un día a EE.UU. para hacer cine y los dejó solos en la casa (a los hijos la experiencia les pareció ideal y cuando la madre decidió volver a su casa ya le habían expropiado la pieza). También estaba por allí nuestro amigo José Carlos Avellar, siempre una excelente compañía y un infalible vendedor del cine de su país. Por el bando argentino revistaban el distribuidor local Bernardo Zupnik y su mujer (que hacen una gira parecida a la nuestra pero con otros recursos), César D'Angiolillo y Sra. con su película *Potestad*, el productor de *Un oso rojo*, Matías Mosterín, con una pata enyesada. También formaba parte del grupo latino nuestra infatigable amiga Monica Haim, que aunque nació en Rumania, vivió en Israel y reside desde hace unos 20 años en Montreal, es una latinoamericana honoraria. Gracias a ella y a Paquet recibimos muestras adicionales de generosa hospitalidad.

Montreal estaba para quedarse. Es uno de esos lugares en donde uno piensa que, si naciera de nuevo o tuviera otra vida, podría radicarse. Aunque claro, hay muchos que piensan que lo bueno es huir de una sociedad un poco provinciana, en un país al que el neoliberalismo ha causado suficientes estragos. De todos modos, una de las razones para quedarse un par de días en Montreal era que había que juntar fuerzas para Toronto. ■

El gigante de Ontario

Un festival con buenas películas ya es otro precio. Después de Montreal viene Toronto, la segunda muestra del mundo después de Cannes, grande y fría como un iceberg pero con una programación que tiene joyas, películas muy buenas, agradables, interesantes y hasta bodrios. **por QUINTIN y FLAVIA DE LA FUENTE**

Toronto es como Cannes: hay 20.000 personas comprando y vendiendo, excitadas, nerviosas, apuradas. Toronto no es como Cannes: no hay mar, las películas no se estrenan allí, hay demasiados americanos. Toronto es un gigante, tal vez el segundo de los festivales hoy en día. Por lo menos, en el sentido de que todo el mundo quiere ir allí y tienen el derecho de elegir primero frente a los otros festivales canadienses (y de todos los festivales norteamericanos). En pocos años desplazó a Montreal de ese lugar y sigue creciendo. El festival se transformó ahora en una corporación (el Toronto Film Group) y actúa como tal en casi todos los aspectos. Ir a Toronto es ir a una convención de empresarios, comportarse como un número, sentirse (como en Cannes) una

hormiga. El año pasado no pudimos tener una idea cabal porque en el medio fue el 11 de septiembre. Pero este año tuvimos la dosis completa: casi mortífera. Y eso que el festival estuvo muy amable con nosotros. Gracias a la hospitalidad de Diana Sánchez, nueva programadora de la sección latinoamericana, tuvimos algunos privilegios de los que la mayoría de los invitados no gozan. Incluso el festival se solidarizó con nuestra crisis económica y nos ayudó generosamente. Conocíamos a la mayoría de los programadores, que son buena gente y buenos profesionales, e incluso su director, Piers Handling, además de capaz, es una persona mucho más accesible que Gilles Jacob. Pero el clima de dureza y anonimato no depende de ellos. Todo es demasiado

grande, y está demasiado orientado al mercado. En algún sentido uno no puede quejarse: están todas las películas y todas las personas que uno quiere ver. Es también un gran festival para el público que abarrotó las salas para ver más de 300 películas. Ir a Toronto es chocar contra un iceberg por lo grande y por lo frío. Hay una parte significativa del festival que nos es absolutamente ajena. Son las galas, funciones para invitados especiales (sponsors y corporaciones en general) que producen en la ciudad un intenso tráfico de limusinas, de estrellas, de ejecutivos, de gente vestida de negro, de choferes, de ayudantes, de guardaespaldas, de lacayos corporativos. Felizmente, uno puede pasar por Toronto sin tener que interactuar con esa gente que se junta todas



Arriba, de izq. a derecha: *Huckle*, *Waiting for Happiness* y *Far from Heaven*
Abajo, de izq. a derecha: *El crimen del Padre Amaro*, *Ararat* y *Dolls*

las noches en las recepciones de las empresas americanas. Y ahora hablemos del resto.

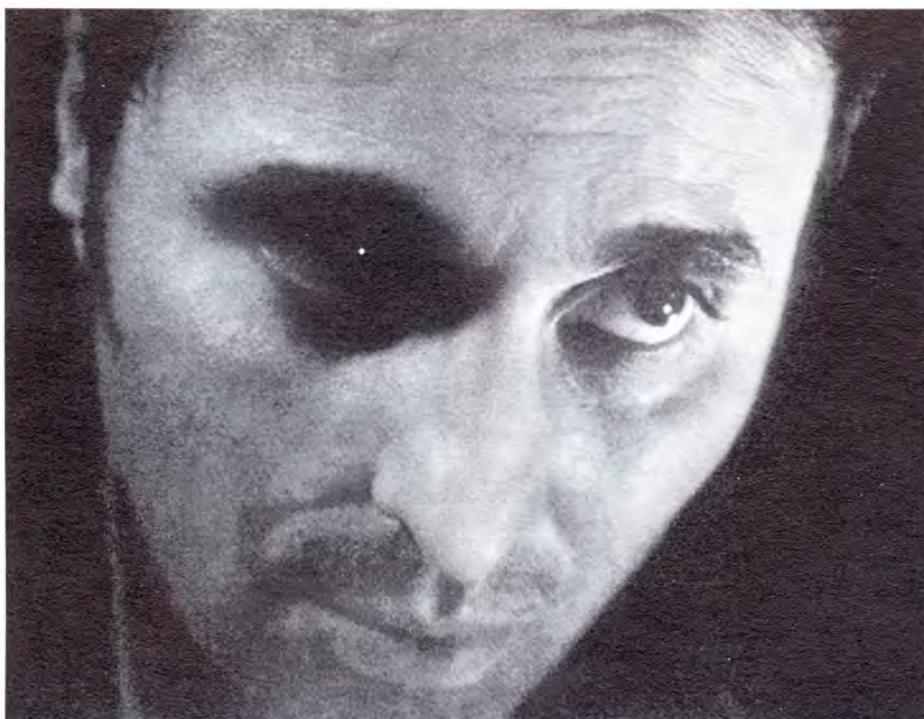
Como decíamos, en Toronto están todas las películas: todas las que causaron algún impacto en Cannes, en Berlín, en Venecia, en Rotterdam, en Locarno, en Pusán, en Buenos Aires. Y algunas pocas que se estrenan internacionalmente allí. Pero no son todas las películas, son las películas que un festival puede programar sin demasiado riesgo: es cine de arte, o lo que hoy se entiende por cine de arte con su cuota de oportunismo, exotismo o sensacionalismo. En ese contexto da lo mismo *Blissfully Yours* (sublime descubrimiento tailandés de Cannes) que *Irreversible* (canallesca provocación francoargentina). En Toronto, cada programador tiene una porción del catálogo, como si fuera una pizza. Tiene que defender su sector con uñas y dientes e incluso firmarlo en el catálogo. Sus películas tienen que gustar a la crítica, llenar las salas y venderse a los distribuidores. Es muy difícil correr riesgos en esa circunstancia y los que tienen el ojo entrenado no fallan. Así, habiendo tanto material para elegir, ante la duda Toronto se abstiene. Pero aunque uno disienta con estos criterios no hay duda de que de Toronto se vuelve habiendo visto muchas buenas películas, y algunas verdaderamente grandes. Así que clasifiquemos las películas que vimos en Toronto, aunque serán omitidas las que ya reseñamos en crónicas de otros festivales.

1. LAS JOYAS DE LA CORONA. Fueron tres, dos se habían estrenado en Venecia una semana antes y la tercera terminó en Toronto porque fue rechazada para las competencias de Cannes y Venecia (en Toronto no hay

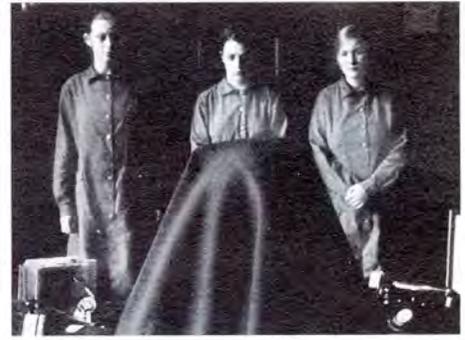
competencia oficial). Esta joya inédita es *Turning Gate* de Hong Sang-soo, el director de *La virgen desnudada por sus pretendientes* y de *El poder de la provincia de Kangwon*, ambas exhibidas en el Festival de Buenos Aires. Hong es un director coreano totalmente atípico: intelectual, moroso, preocupado por desmontar las estructuras de la intimidad, el amor y el yo, un poco a la manera de Rohmer, pero con un agudísimo sentido para las marcas de la clase social en las relaciones humanas. *Turning Gate* es la historia de un hombre con dos mujeres sucesivas, que llevan a distintas formas de amor no correspondido y de exploración, por parte del director, de las dificultades silenciosas de la vida moderna. Otra de las grandes películas fue la ganadora del premio al mejor director en Venecia, *Oasis*, del también coreano Lee Chang-dong, en las antípodas estéticas de su compatriota. Cuentan que Hong y Lee son amigos y viven discutiendo cómo hacer cine. *Oasis* es una película maximalista que apuesta a emociones fuertes y a situaciones límite. El romance entre un delincuente tonto y una mujer paralítica y espástica (vaya uno a saber el diagnóstico) sirve como disparador de una pintura de las atrocidades de la sociedad coreana actual. Es un

cine que no se hace hoy en día, que recuerda a películas intensas que el público solía apreciar hace mucho tiempo. *Oasis* es una apuesta arriesgada, un melodrama siempre al borde del abismo, que logra no caerse y deja, finalmente, un sabor grato. La tercera de las grandes películas de Toronto fue *Far From Heaven*, de Todd Haynes, otro melodrama en la tradición de Douglas Sirk, una especie de remake de *Lo que el cielo nos da*. Ambientada en EE.UU. en los 50, es una historia de prejuicios y amores imposibles. En la superficie, la película con sus tonos pastel y una increíble reconstrucción de época (o más bien del imaginario de una época) puede ser vista como un ejercicio retro. Pero Haynes es el director más político del cine americano. Como en *Safe*, el protagonista verdadero es el clima de opresión y claustrofobia de una sociedad despiadada e hipócrita. Esta es otra película que tiene muy pocos parientes en el cine contemporáneo y alcanza también cimas de belleza infrecuentes.

2. LAS MUY BUENAS. En el segundo nivel hay cuatro películas. Una previsible, *Dolls*, de Kitano, tres historias de amor relacionadas con el teatro Bunraku (algo con marionetas



Aquí abajo: *La trilogía*, *La vie nouvelle*, *Divine Intervention*



japonesas, siempre se aprende algo) en la que Kitano se muestra suelto, mucho más preocupado por pintar que por narrar. La última historia parece una ilustración de *Penélope* de Serrat. Entre lo naíf y lo sublime, Kitano sigue imperturbable en lo suyo. Un placer. Otra muy buena fue *The Cuckoo* de Alexander Rogozhkin, una película rusa que hace pensar que las cosas están mejorando por allí (en el cine, mejor no ir al teatro). Es una comedia que transcurre en medio de la Segunda Guerra y en la que un ruso, un finlandés y una especie de esquimal (muy hospitalaria) reproducen *La gran ilusión* con una particularidad que hace reír mucho: cada uno habla en su idioma que los demás no entienden ni remotamente. Y no se entienden nunca. Es una muy simpática película antibélica en un momento en que en Rusia se filman atrocidades como *The War* de Balabanov, una especie de *Rambo* en Chechenia en la que los espectadores rusos, según cuentan, aplauden a rabiar cuando el héroe liquida chechenos descritos como cerdos inhumanos. La tercera de la serie también apuesta a la afabilidad cuando la costumbre prescribe violencia y racismo encubierto. Se trata de la americana *Raising Victor Vargas* de Peter Sollett, que ganó la sección Made in Spanish de San Sebastián con otro nombre. Lo curioso es que no está *made in spanish* pero transcurre entre dominicanos adolescentes que viven en Nueva York. No hay drogas, no hay violencia pero sí una extraordinaria ternura en esta película de iniciación. La cuarta es *Waiting for Happiness* del mauritano Abderrahmane Sissako, una película que pone muy alto el cine africano, sobre un residente francés que vuelve a la aldea de sus antecesores y no encaja con sus costumbres, ni con el ritmo cotidiano de las cosas. Es una película contemplativa, de notable belleza, y de una sensibilidad rara y novedosa para el espectador acostumbrado a otra velocidad y otras culturas.

3. AGRADABLES. En este rubro revistan: *A Tale of a Naughty Girl* de Buddhadeb Dasgupta (India, una fábula en el desierto), *Vendredi soir* de Claire Denis (*La autopista del Sur* en clave feminista con linda fotografía), *Morvern Callar* de Lynne Ramsay (escocesa, también bonita pero con asesinatos y carreteras), *Rodger Dodger* de Dylan Kidd (ameri-

cana, historia de iniciación sexual con diálogos muy simpáticos y personajes entrañables), *Hukkle* de György Pálfi (húngara, sin diálogo, sólo ruidos y con un misterio oculto que nadie descubre; el título quiere decir "hipo"), *Champion* de Kwak Kyung-taek (coreana, una de boxeo de las buenas).

4. INTERESANTES. *Ken Park* de Larry Clark y Ed Lachman (fotógrafo de *Far From Heaven*). Un Larry Clark previsible pero mejorado con guión de Harmony Korine, que nunca se estrenará en EE.UU. *La vie nouvelle* de Philippe Grandrieux (francesa, la más desagradable del festival pero con imágenes misteriosas que quedan en la retina). *Happy Here and Now* de Michael Almereyda (el de *Hamlet*, uno de los directores americanos más excéntricos), *La trilogie*, tres largos del belga Lucas Belvaux, donde una misma situación se cuenta desde tres puntos de vista. *Falcons* de Fridrik Thór Fridriksson (islandesa, con buenos halcones y una segunda mitad calamitosa). *El crimen del Padre Amaro* de Carlos Carrera (mexicana, mainstream, la más comercial de la historia de su país, enormemente sólida). *Rosa la China* de Valeria Sarmiento (chilena, radionovela y musical de arte), *The Lover* de Valery Todorovsky (rusa, historia de cuernos post mortem), *Women's Prison* de Manijeh Hekmat (iraní, sobre una cárcel de mujeres a lo largo de las tres etapas de la revolución de los ayatolás). *Lost in La Mancha* de Keith Fulton y Louis Pepe (documental sobre la fallida realización del *Quijote* de Terry Gilliam). *Gabriel Orozco* de Juan Carlos Martín (documental mexicano sobre el escultor del título, independiente). *Sympathy for Mr. Vengeance* de Park Chan-wook (Corea, la película más berreta y violenta del festival pero de algún modo simpática).

5. BODRIOS. También hubo bodrios, como suele suceder. Destacamos, especialmente, *The Magdalene Sisters*, la ganadora de Venecia, antigualla cruel y estúpida sobre monjas sádicas. Y *Les chemins de l'oued*, ganadora del premio de Fipresci, dirigida por un francés arrogante en Argelia que no sabe lo que es una cámara.

Y esto fue todo desde Toronto, amigos. Hasta la próxima emisión. **A**



De izq. a derecha y de arriba abajo: *Morvern Callar*, *Oasis*, *The Magdalene Sisters*, *The Cuckoo*, *Turning Gate*

La efervescencia política y un pequeño grupo de muy buenas películas locales hicieron del Festival de Río BR 2002 una experiencia singular. Por lo demás, la muestra es cada vez más grande y cada vez más errática, y la ciudad que le da cobijo es, sí, cada vez más linda. **por MARCELO PANOZZO**

CINE **BRASILEÑO**

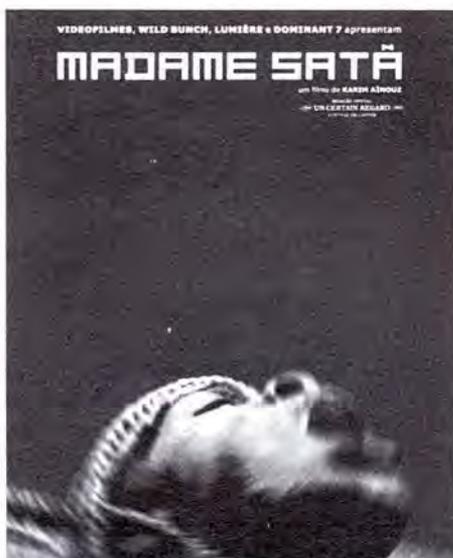
Río Rojo (Shocking)

El Comando Vermelho dijo *ah* y Río quedó desierta. ¿Cómo? ¿Por qué? Nadie sabe, pero es así. Los chicos no van al colegio, los negocios no abren, las playas quedan vacías, no hay autos en la calle y hasta la campaña política, a cinco días de la primera ronda electoral, es puesta en *pause*. Mejor no salga, señor. Eso es lo que dice el conserje del Hotel Meridien, el edificio más alto de Copacabana, una mole que se levanta frente al mar justo en el límite con el barrio de Leme. Pero al Festival de Río BR 2002 no hay rojo que lo detenga: ni las amenazas del Comando Vermelho (por el cambio en las condiciones carcelarias de uno de sus líderes, decía un diario; por pura voluntad de demostrarle al poder político quién manda hoy en Brasil, decía un taxista) ni la multitud profundo carmesí del PT (que el domingo 6 de octubre salió a las calles a festejar el solo hecho de haber votado a Lula) pudieron interrumpir las proyecciones de la muestra, agregando así un nuevo contraste a la vida en una ciudad cautivadoramente imprevisible.

Esta nueva edición del Festival de Río profundizó todo aquello visto (y anotado en las páginas de *El Amante*) en 2001: hubo más películas que se proyectaron en más cines ubicados muy lejos del centro de operaciones de la muestra; hubo más invitados internacionales de esos que dan la sensación de llegar hasta ahí en busca de vacaciones (¿quién podría criticarlos por eso? El que esté libre de culpa que sirva la primera caipirinha); hubo más amabilidad de parte de una organización casi sin máculas, cortesía que de todos modos no alcanzó para evitar las dificultades a la hora de obtener entradas para ver las películas; hubo más acontecimientos sociales que cinematográficos, dicho esto teniendo muy en cuenta que la oferta del Festival 2002 fue tan abultada como errática, hecha a golpes de acumulación. Se anunciaban en Río algunos de los Top 10 del año (*El hombre sin pasado* y *Spider* se llegaron a dar, mientras que *Ten*, *Intervención divina* y *El hijo* se cayeron del programa a

último momento), hubo en la muestra mucho cine francés y muchísimo cine alemán (del bueno, del malo y del feo, en ambos casos), poco cine oriental, algunas rarezas genuinas y vitales, y algunas otras adulteradas, casi cadavéricas. En el Festival de Río es posible salir de ver *Vendredi soir* de Claire Denis y toparse con la gente que entra a la función de *El lado oscuro del corazón 2*, por dar un ejemplo más o menos gráfico. El eje, entonces, a la hora de hacer un balance, hay que inventarlo; es así de sencillo. Si el año pasado hablábamos en estas mismas páginas de un puñado de películas de diversas latitudes que giraban en torno a las posibilidades de la soledad como materia cinematográfica (mencionando además el hecho de que la selección de cine brasileño estrenada en el festival había sido pobrísima), en esta edición podemos decir que fueron las películas locales (algunas de ellas, en rigor) las que hicieron la diferencia, las que dieron un cierto grosor a la experiencia, instalando en medio del afectado merodeo por el festival un punto de fuga hacia una realidad que de inagotable y complicada tiende a volverse increíble.

La película más vista de entre todas las del festival fue brasileña: *Madame Satã*, la espléndida ópera prima de Karim Ainouz. El film que ganó el premio del público a la mejor obra de ficción, sin embargo, fue uno bien diferente: *Seja o que Deus quiser*, de Murilo Salles. De un modo curioso, la película de Karim Ainouz dice mucho más sobre el Brasil de hoy (y dice mejor, además, y es más moderna) retratando el mundo marginal de la bohemia carioca de la década del 30, que el film de Salles y su calculadísima mirada a las diferencias sociales y raciales en curso, construida aparatosamente a través de la relación entre una coqueta vj de la MTV paulista y un músico lumpen del Morro do Alemão de Río de Janeiro.





Dos momentos del documental *Ônibus 174*, o un nuevo modelo de thriller político

Madame Satã reeditó en Río (esta vez con *Seja o que Deus quiser* como contrincante) la discusión que había sostenido en Cannes con *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, otra película que apostaba a estilizar la violencia cotidiana y la marginalidad de las grandes ciudades brasileñas y a estamparla en una suerte de tarjeta postal para bienpensantes planetarios. Las dos "rivales" de *Madame Satã* se parecen, al menos en el punto en el que desde el minuto uno de proyección se sabe perfectamente qué se puede esperar de ellas. La película de Karim Ainouz es otra cosa: no hay manera de prever el paso siguiente en la vida de João Francisco dos Santos, o Madame Satã, un héroe negro y homosexual (y pobre, artista, bandido, padre adoptivo, valiente, hermoso, aterrador), porque su tránsito por la película responde a la inapelable lógica del sueño. Como explica el director Ainouz: "Lo que más me atrajo del personaje fue su constante capacidad de reinención. Madame Satã fue alguien que se soñó a sí mismo, y la película es sobre ese sueño".

En el otro extremo de *Madame Satã* se encuentra una pequeña película llamada *Houve uma vez dois verões*, film producido por la flamante Casa de Cinema de Porto Alegre, dirigida por el debutante Jorge Furtado y protagonizada por actores muy jóvenes y muy poco conocidos, *gaúchos* todos ellos. En el burocrático catálogo del festival se decía, apenas, que el film era una historia de amor juvenil y estival, y la suma de todas estas partes informativas prácticamente condenó a *Houve uma vez dois verões* a ser el último orejón del tarro de la sección *Premiere Brasil*. Error. La película de Furtado es una de las comedias juveniles más luminosas y delicadas de los últimos años, casi a la altura de *Krámpack* pero asumiendo posiciones más riesgosas: sus personajes son mucho más cándidos y no esconden nunca sus



rutinas de adolescentes provincianos. La película revela, sobre todo en su primera, impecable mitad, una capacidad de observación que por momentos recuerda a *Balnearios*, pero además asume el ridículo de los ritos veraniegos a través del propio compromiso con su exposición.

"La realidad trasciende a la ficción", decía el lugar común utilizado como frase promocional del excelente documental *Ônibus 174*, y es momento de decir que las dos mejores películas brasileñas vistas en Río fueron, sí, documentales. La ya mencionada *Ônibus 174*, de José Padilha, y *Edifício Master*, del gran Eduardo Coutinho, sirven para iluminar dos realidades bien distintas de Río de Janeiro, maniobrando con consideración y respeto a la hora de rastrear cada uno de los hilos de una trama social muy compleja.

Ônibus 174 cuenta una historia que todo Brasil conoce: la del secuestro de un colectivo, llevado adelante en la coqueta zona del Jardín Botánico de Río. El hecho sucedió el 12 de junio de 2000: un ex chico de la calle llamado Sandro do Nascimento asaltó el micro, tomó a los pasajeros como rehenes e inició una negociación con la policía que duró casi cinco horas y fue transmitida por *tevé* en directo a todo el país. Una parte importante de la película de Padilha está relacionada con la revisión minuciosa de las

imágenes que en su momento mostró la televisión: de esa manera no sólo reconstruye la historia de modo cronológico, sino que además va aplicándole una suerte de *tele-beam* a la relación entre el secuestrador, las víctimas y los negociadores de un caso que terminó en tragedia y que podría haber tenido un desenlace muy diferente.

Ya el uso de estos materiales registrados por otras personas y emitidos por la *tevé* hasta el hartazgo está plagado de hallazgos, pero todo comienza a crecer cuando el director cruza los hechos con la historia del secuestrador. Ahí aparecen su entorno, su familia, su condición de sobreviviente de la masacre de Candelaria (histórica matanza de chicos de la calle), las impotentes, ridículas voces oficiales, las diferencias de clase reales, la invisibilidad a la que los chicos de la calle son sometidos cada día y el modo que Sandro eligió, finalmente, para ser protagonista de su propia vida. La combinación, en su modo de escribir algo relacionado con nuestro destino, termina por convertir a la película en el mejor thriller político posible del cine latinoamericano.

Eduardo Coutinho registró *Edifício Master* cerca del lugar en el que Sandro do Nascimento protagonizó la tragedia del micro de la línea 174. La película presenta unas 35 entrevistas a los habitantes de un edificio de Copacabana donde viven cientos de personas en 276 departamentos de proporciones minúsculas. El resultado es una película emocionante, deliciosa y gentil sobre la disminuida pero siempre radiante clase media de Río. Y esto es así porque Coutinho, cuya participación en la película es a la vez evidente y cautelosa, puede, según las circunstancias lo exijan, ser sacerdote, psicoanalista, conductor televisivo o ese amigo del alma, y transformar cada uno de los departamentitos que visita en un confesionario. La película de Coutinho terminó siendo el mejor mapa posible, ese que me ayudó a no perderme en la Río Rojo Shocking de octubre de 2002, y a tener en claro, como el propio master por detrás de *Edifício Master* dice, que la causa del cine es la de la vida, por banal que esto pueda sonar, y que no hay manera de no estar interesado en eso que las personas hacen de la vida y en aquello que la vida hace de las personas. ■

Tiempo de juego

Se cumplieron 20 años de la muerte de Jacques Tati. Esta nota pone en perspectiva su cine y su importancia histórica, y a la vez rescata a todos aquellos que con suficiente lucidez supieron ver el arte del tío Jacques en toda su dimensión. **por DIEGO TREROTOLA**



En uno de los fecundos diálogos que sostuvo con Orson Welles, Peter Bogdanovich cita la famosa frase de Chaplin: “La comedia es la vida en plano general y la tragedia, la vida captada en primer plano”. Y luego explica: “La teoría es que cuando tomás a un hombre que camina por la calle en un plano general y pisa una cáscara de banana y se cae, la escena es divertida. Pero cuando te acercás con la cámara hasta el primer plano la escena deja de ser graciosa porque el dolor de la caída se hace evidente”. Luego de oír la explicación, Welles responde que “hay actores, como Jacques Tati, que sólo dan bien de cuerpo entero. Uno mueve la cámara sobre Tati y él desaparece literalmente”, para luego agregar: “Siempre confío y espero que sea un poco más profesional, lo cual es poco justo, desde luego, viniendo de un amateur congénito como yo mismo... Creo que en algunos momentos tiene una especie de genio, una especie de grandeza auténtica, pero de un momento a otro nunca se sabe cómo va a transcurrir la acción”. La lucidez de Orson Welles describe de manera admirable el universo del actor-director Jacques Tati en cada uno de sus detalles. Y si Welles compara su particular talento artístico con el de Tati no es una exageración, porque los seis largometrajes del cómico francés fueron tan renovadores como reveladores de nuevas posibilidades que el cine ofrecía.

Aunque ya pasaron veinte años de su muerte y es considerado un cómico original que ha concebido un universo audiovisual propio, a Jacques Tati pocas veces se lo reconoce como verdaderamente lo merece en relación con su contexto histórico: como una potencia creativa, innovadora y reflexiva sobre el campo cinematográfico de la década del cuarenta. En la mayoría de los artículos y los capítulos de las historias del cine, Tati es encerrado en su propio universo, casi como un obsesivo nostálgico perfeccionador de los planteos del cine mudo, un mero primitivista a quien se le niega el nivel de diálogo con las formas existentes del cine de su época y, por consiguiente, no se reconoce el lugar inspirador que ocupó como antecedente directo del impulso innovador de la Nouvelle Vague,

es decir, del máximo y más complejo movimiento modernizador del cine mundial.

La prueba más evidente de la influencia de Tati está bien documentada. En "Una cierta tendencia del cine francés", artículo publicado en enero de 1954 que funcionó como manifiesto de la política de autores de la revista *Cahiers du cinéma*, François Truffaut colocaba a Tati al mismo nivel creativo de Robert Bresson, Jean Cocteau y Jean Renoir, entre otros cineastas que ahora tienen un lugar en el panteón de los indiscutibles. Entre el balance de las audacias del cine francés de 1953, Truffaut mencionaba en primer lugar "el caminar de M. Hulot", para luego incluir a Tati entre los "hombres de cine", opuestos a los guionistas que ponían los valores de la literatura por sobre los del cine.

Truffaut se refería a *Las vacaciones de M. Hulot*, segundo largometraje de Tati y primero de los cuatro protagonizados por el personaje lungo de sombrero y pipa que vestía piloto y pantalones encogidos, y se presentaba siempre torpemente como Monsieur Hulot. Surgido del vodevil, Tati fue el que rompió más radicalmente con la autoridad generadora que le endilgaba a la literatura el más rancio cine francés de ese momento. En primer lugar, la palabra no tenía importancia en sus películas, los diálogos eran mínimos y en su mayoría reproducían vacíos lugares comunes. Hulot se comunicaba con sus gestos corporales y cuando hablaba rara vez se entendía lo que decía. Pero la oposición de Tati a la jerarquía literaria ya partía del proceso creativo: sus películas eran concebidas directamente desde la puesta en escena. Durante una de sus visitas a Argentina, Jonathan Rosenbaum reveló las claves de su trabajo junto a Tati mientras estuvo contratado como guionista de un proyecto que nunca se realizó. Rosenbaum dijo que Tati no necesitaba que se escribiera ninguna palabra, él mismo escribía el guión con su propio cuerpo. El guionista, lejos de tener como finalidad redactar, era un guía de los movimientos físicos a través del espacio. El guión no era una obra literaria, se escribía en la puesta en escena. En el colmo de la inversión de la jerarquía entre literatura y cine, tras el éxito de sus dos primeras películas, Tati propuso durante el rodaje de *Mi tío* (1958) un concurso para escritores que escribieran las novelas de las películas que ya había filmado. Si la "qualité" detestada por Truffaut ponía a la obra literaria antes de la cinematográfica, para Tati primero estaba el cine y después, mucho después, la literatura. El mismo año del estreno de *Las vacaciones...*, André Bazin escribió un manifiesto



estético llamado "Montaje prohibido", donde se sintetizaba su postura sobre la imagen cinematográfica y su concepto de realidad. Opuesto al montaje como base del lenguaje del cine, Bazin afirmaba: "La especificidad cinematográfica, alcanzada por una vez en estado puro, reside en el simple respeto fotográfico de la unidad de espacio". Bazin concluía sosteniendo que "los burlescos primitivos (especialmente Keaton) y los films de Chaplin están llenos de enseñanzas. Si el género burlesco ha triunfado antes que Griffith y el montaje, es porque la mayor parte de los gags ponían de manifiesto una comicidad del espacio, de la relación del hombre con los objetos y el mundo exterior". Como señala Welles, a través de los casi excluyentes planos generales largos, Tati recuperó ese espíritu antimontaje de la comedia *slapstick* primitiva, especialmente la de Keaton. En oposición a la estandarizada planificación de escenas del modelo del clasicismo hollywoodense, Tati renegó de la capacidad expresiva del primer plano de manera casi extrema; en realidad, su rostro estaba tapiado para la cámara por el impenetrable sombrero y la pipa. De esta manera, Tati fue uno de los últimos cómicos que se apropió del

De abajo a arriba: *Zafarrancho en el circo*, *Playtime* y *Día de fiesta*

cine y controló su creación sin creer que esto era afincarse en un mero manierismo autoral, como también lo harían los grandes creadores de la Nouvelle Vague, de Godard a Rohmer.

Así, el campo y contracampo y el *raccord* obligatorio del lenguaje cinematográfico de manual, quedaban afuera de *Tatville*, su propia arquitectura inventada por su *caméra-stylo*. Su cine se convirtió en máximo gestor de una sofisticada comicidad de un espacio transitable que no estaba sugerido por el montaje, sino que se desplegaba unificado en toda su realidad baziniana. De esta manera, la mirada del espectador no estaba dirigida, manipulada, controlada, se desplazaba tan libre como Hulot con el posible encanto del descubrimiento. Y como el espectador, Tati se convirtió en paseante del encuadre que indagaba y se extrañaba al mismo tiempo. Los gags críticos surgían de la relación con los espacios, en el tránsito a contrapelo que propiciaba distintas lógicas de circulación, una transgresión de los espacios que sustenta el humor de todas sus películas. Los recorridos enrevesados del cartero de pueblo en *Día de fiesta* (1949), las desprolijas irrupciones en el hotel y la playa en *Las vacaciones de M. Hulot*, los recorridos enrevesados entre lo público y privado en *Mi tío*, los paseos irreverentes entre rascacielos/puzzles de vidrio y metal en *Playtime* (1967), los tránsitos laterales de las rutas en *Trafic* (1971) y la desacralización de la división entre platea y escenario en *Parade* (1973).

Como años más tarde propondrá la Nouvelle Vague, al desobedecer algunos mandatos de la tradición, Tati se convirtió en un profanador de los espacios rígidos dictados por el clasicismo. Y lo hizo literalmente desde la sonrisa infantil. Los niños, presentes en todas sus películas, ocupan el lugar crítico de poner en crisis un mundo construido por los adultos. En *Día de fiesta*, *Mi tío* y *Parade*, los niños terminan apropiándose de la comedia, se adueñan de la representación para imponer su juego descentrado. De la misma manera, Tati hizo un recreo en las clases del modélico lenguaje cinematográfico. ▣

Entre la fotografía y el cine, el fundador de la agencia Gamma se ha convertido en un nombre de primera línea en el documental. La mayor parte de su trabajo en ese campo, e incluso obras de ficción, pudieron verse en la Sala Lugones. **por EDUARDO A. RUSSO**

RETROSPECTIVA DE **RAYMOND DEPARDON**

Crónicas del ojo insaciable



Arriba: *Reporters*
Al medio: *Delits flagrants*
Abajo: *Urgences*

Muy poco conocido entre nosotros aunque nombre crucial en la fotografía y el documental contemporáneos, Raymond Depardon (Villefranche-sur-Saône, 1942) nació en una familia de agricultores en la Borgoña. Ganado por la vocación de fotógrafo, se trasladó a París en 1958; se incorporó a una agencia y el primer encargo que recibió fue documentar la ópera prima de un cineasta que ya se adivinaba impredecible: *Sin aliento*, de Godard. Desde entonces, la obra de RD se ha tensado entre campos disímiles, probando medios: la foto, el cine, la escritura. Y retratando la complejidad del mundo con una mirada reflexiva, atenta al detalle y al conjunto, a las semejanzas y los contrastes. Depardon es ante todo un ojo. Mira, y como suele ocurrir con los empeñados en mirar, se tienta con asumir el rol de hombre invisible. No obstante su reconocida timidez, la vocación del escamoteo de su imagen no llega a los extremos, digamos, de un Chris Marker. Suele andar por los más diversos lugares del mundo con una Leica colgada del cuello, a modo de amuleto, para filmar, fotografiar o participar en encuentros sobre foto y cine, donde acostumbra probar que es también un brillante polemista. La división y la amplitud del espectro que capta el ojo de Depardon quedaron planteadas desde sus mismos inicios como fotógrafo, cuando con igual efectividad captaba a Godard, Brigitte Bardot o Yves Montand en París, o a los combatientes en los desiertos de Argelia. En cuanto al cine, Serge Daney escribió que el gran mérito de RD es filmar lo que no puede fotografiar. A lo que habría que agregar que otra de sus virtudes es escuchar aquello que no puede ver.

FIJO Y MOVIL, SONIDO Y SILENCIO. En su primera película, el corto *Ian Palach* (1969), Depardon filma un homenaje que los habitantes de Praga realizan en memoria de un joven checo, cuya muerte fue emblema de la resistencia política. Toma en la plaza Wen-

ceslas y alrededores cómo toda actividad se detiene unos minutos, con cada persona clavada en el lugar donde la encontró el acto. Como una foto, pero con gente que respira, se balancea levemente en un congelamiento fúnebre y voluntario. En *10 minutes de silence pour John Lennon* (1980), miles de jóvenes hacen lo mismo en el Central Park. Depardon mueve la cámara entre la muchedumbre quieta y silenciosa, marcando el paso del tiempo, registrando el sonido ambiente. Revisa la distancia entre el tiempo en conserva del cine y lo que habría podido tomar con su cámara de fotos. Pero para Depardon también es fundamental la palabra, en dos aspectos decisivos: uno el del registro en directo. Otro el del comentario en *voz over*, que lo lleva a irrumpir en el documental como una presencia tan audible como íntima. En los cortos *New York, N.Y.* (1986), *Le Petit Navire* (1987) y *Contacts: San Clemente* (1990), la reflexión sobre los alcances del ojo, la identidad de quien filma y los límites del mundo filmado hacen a la forma misma del documento. Antes que ver qué le muestra una imagen, se trata allí de qué le hace decir. Aunque sean imágenes fascinantes como esas que toma en una Nueva York vista desde una perspectiva que más que aérea parece desde un ovni, o desgarradoras incluso a la doble distancia que impone la tira de contactos fotográficos en *San Clemente*. De la retrospectiva estuvo ausente este último, uno de los films mayores de Depardon, realizado con la colaboración del psiquiatra Franco Basaglia en el asilo italiano de ese nombre antes de su cierre en pleno auge de la antipsiquiatría. Pero sus ecos perduran, junto al impacto en la biografía de RD, en este corto. Y en cuanto a obras autobiográficas, sí vimos *Les années Declic* (1984-85), donde hace su ingreso en la ficción tomándose como tema del trabajo. Su rostro, fotos de su infancia y la voz presente dejan tejer una biografía en tono meditativo. En lo que toca a las relaciones entre imagen,



política, cine, foto y televisión, su debut en el largometraje con *Reporters* (1981) traza un recorrido que desmonta su misma función como fotógrafo periodístico (en tanto fundador de la célebre agencia Gamma hacia 1966) y la de sus pares a la caza de la imagen vendible. La observación meticulosa, entre dramática y desopilante que Depardon lleva a cabo, carece tal vez de la penetración ideológica de un Wiseman, pero su finalidad es otra: la reflexividad se instala en su cine a una distancia irónica. No es reportaje ni ensayo, es un tipo especial de retrato dinámico que acaso merezca el calificativo autoral de *deparдонiano*. En cierta oportunidad indicó que simultáneamente trata de destruir y hacer simpáticos a sus sujetos, cuando ostentan algún poder. En esa ocasión, el retratado es Jacques Chirac. Pero cuando enfoca a seres anónimos, el efecto es distinto. Como si lo individual cediera a lo coral, las oposiciones fueran trazando un

diseño colectivo, y las historias particulares tejieran una crónica de su tiempo y lugar.

IMAGENES DEL DESIERTO. Las fotos de Depardon, especialmente las que lo muestran, insisten en describir ese espacio imaginario que es su hábitat: el Sahara. Su obra entera está atravesada por el dolor del tercer mundo, que en Africa adquiere sus proporciones más pavorosas. Pero también interroga en las grandes urbes otros desiertos interiores. Son desiertos humanos los que convocan a Depardon en *Fait divers* (1983), *Urgences* (1987) y *Delits flagrants* (1994). Territorios áridos, estériles, cruzados por caravanas inciertas, patrullas perdidas, o habitados por nómades en tiendas siempre temporarias, aunque parezcan barrios parisinos o en ellos se alcen instituciones presuntamente sólidas. En *Fait divers*, Depardon sigue durante tres meses a los agentes de una comisaría en sus casos cotidianos. En *Urgences*,

filma las emergencias psiquiátricas en la sala de guardia del Hospital Hotel-Dieu. En *Delits flagrants*, releva los procedimientos policiales y judiciales de los que fueron detenidos mientras cometían un delito. Si en los dos primeros la percepción de RD capta instantes memorables, en el último su ojo cede ante el registro verbal y escucha, como intentando acceder a una cercanía que progresivamente le es más necesaria.

"EL OFICIO DE CAMPESINO ES MAS UTIL QUE EL DE FOTOGRAFO". Reflexión actual de RD, en un balance provisorio durante una conferencia brindada en México el año pasado, que reivindica sus orígenes campesinos: "Afortunadamente tenía demasiadas cosas del mundo rural que me delataron y con el tiempo esto se transformó en un orgullo desmesurado que me obligó a poner más atención en los textos que acompañaban mis fotografías o en cómo se presentaban las películas que vendía a la televisión. Mi cultura campesina permitió defenderme, que no me aplastaran".

La distancia que implanta entre él y sus sujetos ha sido calificada algunas veces como brechtiana, otras como fría o defensiva. Comentaba al respecto: "Cuando cumplí 20 años en la profesión me decían que estaba muy alejado de la gente, que me gustaban las cosas vacías. Y perseveré. Me acerqué y no me sentía bien, tuve la sensación de estar demasiado cerca, por ello considero una responsabilidad la distancia que el fotógrafo debe mantener con las personas".

En la retrospectiva pudimos ver *Profils paysans* (2001), un retorno reflexivo a sus orígenes campesinos que es también un ajuste de distancias entre sujeto y objeto, retratando las vidas cotidianas de pequeños granjeros de Lozère, Haute-Loire y Haute-Saône. Luego de este trabajo, concebido como primer capítulo de una serie, este año Depardon ha presentado *1974: Une partie de campagne*. El título a lo Renoir evoca la intimidad de la campaña presidencial del entonces candidato Giscard D'Estaing. Nunca antes había sido exhibida, calificada como "muy violenta" por su mismo protagonista. Pero en cuanto a *Profils paysans*, subtitulada sugestivamente como *1. L'approche*, es el intento de acercamiento al mundo reservado de la vida rural. Depardon traba amistad con los campesinos, asiste a sus negociaciones, sus comidas silenciosas, la soledad y la rutina del trabajo con la tierra y los animales. Pautada como la crónica de un modo de vida en desaparición, y ligada a la misma condición de pérdida que viven sus personajes, la mayoría veteranos y solitarios, el film termina con un funeral, junto a la promesa de un "continuará...". En un significativo acortamiento de distancias, el ojo de Depardon se dispone a seguir encontrando. ■



X SERGIO WOLF

EL INQUILINO

Meditaciones al pie de una mitología

UNA. Un lugar tan aislado, que puede decirse que es una isla dentro de otra isla. La Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños está convenientemente distante de La Habana: cerca pero lejos. El clima pringoso pone húmedos los húmeros. Recorro el parque en el amanecer que simula tibieza pero es siempre la pura amenaza de lluvia que propone el trópico. Al final de un sendero que no está trazado, me encuentran unas estatuas impresionantes de yeso en escala humana. No identifico a todos, pero al menos logro descubrir a Gabriel García Márquez, Fernando Birri, Tomás Gutiérrez Alea y también Julio García Espinosa, todos posando para alguien que hace el "gesto de encuadre" y que se parece mucho a Glauber Rocha, todos como si el escultor buscara reproducir el acto inmortalizador de la fundación de esta escuela. A unos pocos metros, otra escena, donde Ettore Scola mira y sonríe a un Francis Ford Coppola devenido cocinero, y que reproduce otro momento culminante: un encuentro que ocurrió hace unos cinco años, y donde Coppola preparó pastas caseras para toda la escuela. Me quedo pensando en esas dos escenas, en la idea de la revolución congelada y momificada, y en la de la necesidad de construcción de una mitología. Pero al mismo tiempo, esa voluntad de extraer sentidos es interferida (como siempre) por la invasión del recuerdo de una historia que una vez me contaron y que no confirmé, pero merecería ser cierta. Dice la leyenda que hace unos años (¿cinco?, ¿seis?, ¿siete?) Coppola se enteró de que por obra y gracia del bloqueo su saga de *El Padrino* había sido bajada por satélite y se exhibía en video, y que apareció por Cuba en un avión particular con las tres copias en 35 mm y las donó. Otra vez: mitologías.

Recuerdo los carteles vistos en las rutas: la revolución hecha letra y consignas. Abro un ejemplar de *O*, de Cabrera Infante, que llevé conmigo desafiando el sello de nombre prohibido. Como si creyera que una obsesión puede ser también un antídoto, Cabrera Infante hizo de su mitología personal (La Ha-

bana de los 40 y 50) un espejo invertido que ofrece el reverso de la mitología oficial (Parque Lenín, "Todos somos revolución", el teatro Karl Marx). El yo de Cabrera frente a la tercera persona impersonal de leyendas como "Por la Revolución todo", o "Aquí no se rinde nadie", o la otra que dice "Petróleo sí, ineficiencia no". O si no es la tercera persona impersonal es un nosotros inclusivo que ordena antes de decir, como "Tenemos que desarrollar un partido de acero", y que haría las delicias de Naomi Klein o Holloway. La mística revolucionaria hecha de leyendas (todavía, demasiado) recientes. Reafirmar, como si de ese verbo con rostro insistente dependiera abolir el olvido. Ejercicio: apologizar, mitologizar, mitificar, mistificar, misticismo, estoicismo, exorcismo.

DOS. Es domingo por la tarde y un micro me lleva al corazón turístico de La Habana, mi segunda ciudad amada, con sus hoteles internacionales anteriores a los ostentosos que brotaron en los últimos años y escenifican el (nuevo) desembarco español. Que haya tan poca gente en las calles me hace extrañar el sonido de las radios con relatos de fútbol, porque acá el asunto es el béisbol, o

"la pelota", como les gusta llamarlo a ellos. En diagonal a la plaza está el cine tradicional, el Yara. Todos se arremolinan para ver los horarios y me sumo a la masa humana pugnante. Hay poco que me interese: *Amigos míos* y *La gran estafa* (en video, seguro bajada de alguna cadena norteamericana: hábitos de bloqueados ingeniosos). Y también dan *Doble juego*, de un tal Rudy Mora: no conozco la película ni el director. Entro y me quedo media hora. Un culebrón insufrible, pésimamente filmado (después, un amigo cubano me cuenta que era algo para televisión y decidieron ampliarlo: mucho peor). En el hall están esos afiches de películas hechos a mano muy típicos de Cuba que siempre me fascinaron y delatan la influencia de diseño de los polacos. Mientras camino unas cuadras, me resuenan los diálogos oídos en la sala, esa forma de la interacción cinematográfica que sólo vi en los espectadores cubanos, y que a veces se convierte en picardía incómoda, cuando hay escenas de sexo, o desnudos, o donde el erotismo es palpable. Me pregunto si la revolución produjo un espectador nuevo, si lo sigue produciendo, pero no tengo respuestas.



Memorias del subdesarrollo, de Tomás Gutiérrez Alea

Camino por el parque interno de la heladería Coppelia. Se me ocurre buscar el lugar donde se filmó una escena clave de *Fresa y chocolate*, voluntad fetichista que ya había ensayado cuando busqué en La Pedrera de Barcelona los pasadizos donde Jack Nicholson encontraba a Maria Schneider en *El pasajero*. Recordar esa escena de *Fresa y chocolate*, una película tan coyuntural como poco interesante cinematográficamente, me hace pensar otra vez en el cine que produjo la revolución, sobre todo por lo que va de la incomodidad que provocó en su momento la película (según se decía, al menos) al hecho de que ahora se venda en el aeropuerto, para turistas en caza de *souvenirs*. Es interesante que se vendan *Memorias del subdesarrollo* y *Fresa y chocolate*, que es su reverso. Las dos se interrogan sobre el sentido de quedarse o irse, aunque desde un punto de vista opuesto: conjetural e introspectivo en *Memorias...*; expositivo y didáctico en *Fresa...* El tiempo, las encuestas entre críticos, historiadores y cineastas latinoamericanos, o ligados a él, pusieron a *Memorias...* junto a los films de Rocha como las cúspides del cine latinoamericano. Y ese lento trabajo tuvo poco de alea/torio. *Memorias...* funcionaba con el tiempo de su lado y por contraste con la sucesión (¿cuándo el cine cubano volvió a lograr una escena de tanta emoción y gravedad como la de la visita a la casa de Hemingway?). Ya sentado en un banco, se me ocurre otra comparación que confronte, ya no dos films graves y críticos como *Memorias...* y *Fresa...*, sino dos films satíricos, como *Muerte de un burócrata* y *Guantanamera*, también de Gutiérrez Alea. Entre ellos no hay sólo treinta años sino, otra vez, un cambio de punto de vista: de la ironía que veía atisbos de esclerosis en el nacimiento mismo de la revolución, pasamos a la risa frente a las costumbres que esa esclerosis convirtió en modo de vida, en catástrofes tristemente habituales. La profecía autocumplida...

TRES. Volviendo de La Habana y previo paso por el Museo de Bellas Artes, retorno a mi pregunta por el por qué, que no tiene una

sino mil respuestas. Igual, insisto en las claves por las que el cine de la revolución no dio un Chucho Valdés o un Wilfredo Lam. Los intelectuales de formación europea, como Gutiérrez Alea o Carpentier, no parecen haber tenido continuidad. ¿Por qué el cine no? ¿Por qué no pasó como con la música? Porque hubo un antes de Chucho Valdés o de Gonzalo Rubalcaba, hubo un Oréfiche, un Pérez Prado, un Peruchín, un Bola de Nieve, un Lily Martínez... ¿Por qué no pasó como con las artes plásticas? Porque hubo un antes del arte político y didáctico de Raúl Martínez, antes hubo un Pogoloti, del mismo modo en que hubo un después de la tradición de la vanguardia de Lam, hubo continuidad en Ever Fonseca o Mario Gallardo. ¿Por qué esa diversidad no ocurrió en el cine? Pienso en *Miel para Oshún*, la última película de Humberto Solás, sobre un hipotético reencuentro de los que se fueron (a Miami) y vuelven. Si hago un arco que va de *Lucía* a *Miel para Oshún*, se me dibuja en Solás un proceso semejante al de Gutiérrez Alea desde *Memorias...* y *Muerte de un burócrata* hasta *Fresa...* y *Guantanamera*. ¿Por qué no hubo sucesión? Y la complementaria: ¿cuánto incidió el régimen en que esto no ocurriera? Más silencio.

CUATRO. Charla con Octavio Getino en San Antonio, distribuida en una cena, un pasillo y un desayuno. Getino, más que un cineasta *story-teller* (como Ruiz, como Cozarinsky), es la representación del cineasta-fundador o del cineasta-testigo de un proceso (como Martínez Suárez), alguien que produjo y atesoró un período, en este caso los 70. Al segundo o tercer relato, lo interrumpo: "Octavio, tomate un período de descanso de la investigación sobre lo audiovisual en América Latina. ¡Tenés que escribir estas historias!". Se sonríe: "Vamos a ver". El último diálogo deriva hacia mi fijación por lo que pasó con el cine cubano. Le digo que algo se estancó, me dice que puede ser. Salgo del comedor y me encierro casi cuatro horas (en dos etapas) a ver en video trabajos de Santiago Alvarez para el *Noticiero* del ICAIC. Son materiales de los 60, 70 y 80, algunos más breves, otros más extensos. ¿Didactismo? Sí, pero las sátiras políticas son extraordinarias. ¿Noticiero?, ¿voz en off? Sí, pero la relación entre música e imagen es de una singularísima percepción de la rítmica del montaje. ¿Fecha-dos? Sí, pero sin fecha de vencimiento, sólo de envase. Santiago Alvarez no hacía periodismo, aunque la materia de la que están hechas sus películas sean los hechos reales. Es como Roberto Arlt, que no hacía periodismo aunque la materia de sus crónicas (o "aguafuertes") fueran los hechos reales de los que buscaba dar cuenta... ¿Por qué el primer Gutiérrez Alea y Alvarez

resolvieron el problema y luego otros no pudieron? Me digo a mí mismo: "¿Qué habías? ¿Viste todo?". Me respondo que lo que vi me alcanza para tejer algunas presunciones, quizá presurosas, quizá presuntuosas. Claro, si pienso como línea divisoria en *Memorias...* o en *Hanoi*, de Alvarez, es muy probable que las películas que siguieron me resulten esclerosadas. Pero no quiero ponerme en buscador de obras maestras. Ya sé que el peligro de la búsqueda de la obra maestra acecha en cada crítico. Es una idea patricia, que fomenta la exclusión, y muchas veces quienes hacen concursos, o los festivales o los directores de festivales se asumen como los mecenas modernos, excitados ante el virtual descubrimiento del genio, y de ahí pasan a condenar a los prolíficos (pienso en Caetano, o en César Aira en literatura). Pienso en esas obras que huyen del fantasma de la hipercorrección... Porque hay muchas películas cubanas que son correctas pero no tienen ese vértigo, esa pulsión cinematográfica, esa voluntad de investigar qué es el cine que tenían el primer Alea o Santiago Alvarez.

CINCO. Todo esto me hace pensar en los nexos entre tradición y modernidad, y en la idea de que el cine latinoamericano se fundó en 1959. Sí, hubo un flashback para recuperar a los autores del cine de estudios latinoamericano (Fernando de Fuentes y el Indio Fernández, pero nada de Del Carril o Romero), pero fue y es demasiado débil. Reinventar la historia. Un tema que va para largo. ¿Será que no entiendo algunas cosas? Pero me acuerdo de los cincuenta números que tengo de la revista *Cine Cubano* y la impresión de un debate postergado retorna. La ideología sobre la estética siempre pudo más que la ideología como estética. El mundo del cine cubano venera a Glauber Rocha. ¿Qué diría Rocha sobre todo esto? Ya en Buenos Aires voy a la biblioteca, hojeo su libro *Cartas ao mundo* y detecto una carta de 1973 dirigida a Alfredo Guevara, patriarca del ICAIC que rigió y todavía rige, aunque con menos poder, los destinos del cine cubano y del llamado Nuevo Cine Latinoamericano. En un pasaje de la carta, Rocha le dice a Guevara, elogiando *El hombre de Maisinicá*, de Manuel Pérez: "Como la experiencia del cine soviético fracasó, la crítica europea piensa que la de Cuba fracasará. No cuentan con la diferencia cultural; Rusia es vieja y tiene el inconsciente ligado al modelo burgués: son asiáticos en busca de Francia. Cuba es nueva, es una civilización joven, capaz de producir la cultura más desenvuelta del mundo". Estos treinta años parecen poner en crisis la hipótesis de Glauber Rocha. El debate sigue pendiente. ▀

directo a video

VATEL, Francia, EE.UU., 2001, dirigida por Roland Joffé, con Gérard Depardieu, Uma Thurman, Julian Sands. (LK-Tel)

Vatel es una película de qualité que no se avergüenza de serlo, del qualitólogo americano Roland Joffé. En su anacronismo y su profusión de rosas rococó rosadas, resulta por lo menos simpática. Hay algo que llama la atención en ciertos espectáculos de época recientes (pienso en *Ridicule*, de Patrice Leconte): la necesidad de tomarse la reconstrucción histórica en solfa. Algo muy diferente del proyecto de comprender un proceso histórico a través de su reconstrucción, cuyo ejemplo más acabado es la magnífica *La toma del poder por Luis XIV*, de Roberto Rossellini. Aquí un episodio en la corte del mismo rey sirve como analogía de nuestro tiempo, de parodia, de alegoría y de varias cosas más, no muy interesantes por su trivialidad. Si hay algo que rescata la película de su invisibilidad absoluta son algunos diálogos precisos, y el descubrimiento de la crema chantilly, que no es lo más rico que ha dado la cocina francesa, pero salva un postre llegado el caso. Las películas de cocineros tienen esa contra: el cine es imagen y sonido, y sus aventuras dejan siempre en el espectador la certidumbre de saber el significado exacto del término "desabrido".

Leonardo M. D'Espósito

INSURRECCION, *Uprising*, EE.UU., 2001, dirigida por Jon Avnet, con Leelee Sobieski, Hank Azaria, Jon Voight. (AVH)

El cine de autor ya tuvo su *Sobibor*, la coda insurrecta que Claude Lanzmann adosó el año pasado a su monumental *Shoah*. Ahora es el turno del mainstream, en formato de miniserie televisiva y bajo la dirección de Jon Avnet. La excusa histórica es el levantamiento de un importante grupo de judíos en el tristemente célebre gueto de Varsovia y la manufactura es claramente post *Lista de Schindler*, cruzando el drama testimonial con el cine de acción y emanando un tufillo a didactismo para las nuevas generaciones. La sumatoria de diferentes intencionalidades narrativas y la necesidad de mantener las cosas en movimiento constante dan como resultado un producto híbrido, que funciona cuando silban los disparos y explotan los edificios, genera cierta tensión cuando la supervivencia pende de un hilo y hace aparecer alguna sonrisa (lejana a las intenciones del realizador) cuando el film se pretende reflexivo sobre el pasado. No hay personaje que supere la silueta y la complejidad de los hechos históricos se reduce aquí a una causalidad algo pueril, pero al menos las tres horas se suceden sin pausa y coherentemente. Sí, la coherencia, en este caso, es claramente una virtud. ¡Viva *La Résistance*! Diego Brodersen



Vatel

Qué simpáticas que son las rosas rococó rosadas

ahora en video

LA ÚLTIMA MISION, *Last Run*, EE.UU., 2001, dirigida por Anthony Hickox, con Armand Assante y Ornella Mutti. (Gativideo)

También está Jürgen Prochnow. Clase B moderna, sobre lo que pasa con esos viejos CIA que ahora tienen que proteger la vida de sus ex espías. No es una basura total, para nada. Es entretenida, tiene un par de escenas, si no buenas, aceptablemente bellas, y a Ornella Mutti, que ya no es la última mujer ni la primera pero siempre se anota en una digna mitad de tabla. Más allá de que no dice nada del cine ni del género de espías y que es bastante previsible, lo peor es que es el promedio de la edición en video que se viene. Sí, somos medio gatos floros (que si buenas películas van a video gritamos y si ni eso lloramos), pero si lo mejor que va a haber en alquiler son rutinas como estas, más vale usar el videoclub para revisar algún estreno o sacar, si hay, un clásico. Bueno, nada: con unos maníes salados y ganas de pasar el rato, zafa nomás. Para destacar: el trío protagónico es de dignos laborantes, y no dicen sus líneas como si lo único que les importara fuese cobrar el cachet y tomarse el buque. LMD'E

ODISEA AMERICANA, *Palmer's Pick-Up*, EE.UU., 1999, dirigida por Christopher Coppola, con Robert Carradine y Richard Hillman. (LK-Tel)

La película rara del año, para decirlo rápido. Sin renegar de su intención amateur, el film es una road movie sobre el fin del mundo, con Dios y el Diablo persiguiendo un mionca que carga con una bomba del Apocalipsis que debería de acabar en el Triángulo de las Bermudas. Los transportistas son Palmer y Pearl, algo así como dos personajes de Wes Anderson acelerados a velocidad Tarantino. Recuerda a *Repo Man* en más de un sentido, así como a las anómalas travesías de David Lynch. El hermano de Nicolas Cage, sobrino de Francis Ford y Talia Shire, nieto de Carmine y primo de Sofia logra que uno siga prendido a la pantalla tratando de descubrir qué tomó para lograr un espectáculo tan desquiciado. Como corresponde en estos casos, no falta la cinefilia (una predicadora radial desmeledada a cargo de Piper Laurie, mamá Carrie; una loca sexual interpretada -¡sí!- por Rosanna Arquette) ni el bizarrismo militante (¡Grace Jones!). Un poco naïf, un tantico anacrónica, por lo menos es libre. Eso sí, causa más gracia contarla que verla, pero hay que verla para contarla. LMD'E

BATALLA REAL, *Battle Royale*, dirigida por Kinji Fukasaku (Primer Plano)

Aunque para algunos sea sólo "el carozo de la aceituna del vermut del banquete" que tiene para ofrecernos el cine oriental, *Batalla real* es muestra suficiente de un universo de películas que hasta hoy sólo disfrutamos en festivales pero que podrían revolucionar la cartelera local. Pero de batallas se trata y en la revista nos dimos un espacio para la polémica. Verdadera batalla en EA 125.

HOMBRES DE NEGRO 2, *Men in Black 2*, dirigida por Barry Sonnenfeld (LK-Tel)

Secuela de aquella simpatiquísima película que combinaba humor, ciencia ficción y policial. La fórmula no funciona igual, pero hay suficiente material en la historia como para pasar un buen rato. O quizá sea algo mucho más complejo de lo que pensamos. La verdad, dicen, está allá afuera. Comentario en EA 124.

CRIMEN EN PRIMER GRADO, *High Crimes*, dirigida por Carl Franklin (Gativideo)

Ashley Judd y Jim Caviezel podrían ser elegidos reina y rey de la primavera. Pero somos una revista seria, no hacemos esas cosas. Acá están juntos, la película se justifica sólo por ese motivo.

CALCULO MORTAL, *Murder by Numbers*, dirigida por Barbet Schroeder (AVH)

Sólo para defensores del Schroeder policial mainstream. Los seguidores de Sandra Bullock tienen una versión más linda de ella en *Miss Simpatía*.

Comentario en EA 123.

INFIDELIDAD, *Unfaithful*, dirigida por Adrian Lyne (Gativideo)

Dicen que Richard Gere es un galán indiscutible. Dicen que tiene un público cautivo que lo sigue a todas partes, haga lo que haga. De ser esto cierto, debería ser un galán más bondadoso con sus fans y darles un filmografía. Los seguidores de Diane Lane deberán enfrentarse a los de Gere en esta película. Suerte para todos.

EL MISTERIO DE LA LIBELULA, *Dragonfly*, dirigida por Tom Shadyac (Gativideo)

El club de fans de Kevin Costner venía mejor posicionado que el de Richard Gere. Pero con películas así las cosas también se complican. Cuando el mundo tira para



Battle Royale

abajo, es mejor no estar atado a nada. Suerte, fans, mucha suerte con este film. Comentario en contra (de un fan) en EA 122.

JOHN Q., dirigida por Nick Cassavetes (AVH)

Los admiradores de Denzel Washington tienen *Día de entrenamiento*, no se quejen. Este drama sobre un padre desesperado que quiere un trasplante para su hijo es un poquito siniestro. Un poquito demasiado. Comentario en EA 123.

E.T. EL EXTRA TERRESTRE, *E.T., The Extra Terrestrial*, dirigida por Steven Spielberg (AVH)

Vuelve una obra maestra que no es un mito. Quizás el mito sea la lectura que se hizo de ella. Una película muy distinta al recuerdo acaramelado que tenían de ella defensores y detractores. Una escena nueva y un par de armas que mutaron en walkie-talkies no hacen ninguna diferencia. Comentario a favor en EA 120.

40 DIAS Y 40 NOCHES, *40 Days and 40 Nights*, dirigida por Michael Lehmann (AVH)

Uno de los directores tapados de los últimos años, acostumbrado a comedias a contracorriente del cine industrial, mantiene la contracorriente pero aquí falla con la comedia. Una pena. Comentario en EA 123.

EL MUNDO ESTA LOCO, LOCO, *Rat Race*, dirigida por Jerry Zucker (Gativideo)

Anacronismo viviente pero no efectivo de aquellas disparatadas comedias de antaño donde muchos personajes iban en busca de un tesoro. Primero deberían ir en busca de un autor, luego de un director y recién ahí podrían lanzarse a una carrera realmente graciosa. Comentario en contra en EA 125.

clásicos

A SANGRE FRÍA, *In Cold Blood*, EE.UU., 1967, dirigida por Richard Brooks, con Scott Wilson, Robert Blake, Paul Stewart. (Epoca)

En *El Amante* N° 40 escribí en la sección "Cine en TV" un recuadro donde intentaba una aproximación a la filmografía de Richard Brooks, por lo que a él remito para una caracterización global de su obra. Representante de la corriente que en el cine norteamericano se podría llamar de los directores-escriutores, ha sufrido a lo largo de su carrera diversos cuestionamientos por su predisposición a priorizar los contenidos temáticos de sus films por sobre la forma en la que ellos son expuestos. Sin embargo, es indudable que en una cierta etapa de su obra, más precisamente a partir de *Elmer Gantry* (1960), aparece un dominio sobre los elementos del lenguaje cinematográfico mucho más acabado, que le permite expresar su crítica mirada sobre la sociedad norteamericana por medio de un estilo visual mucho más depurado. Prueba de ello son los dos films que realizó a fines de los años 60 (*A sangre fría* y *El amargo fin*, una demoledora mirada sobre la institución matrimonial).

A sangre fría es una adaptación de la novela-docudrama de Truman Capote, acerca de dos *outsiders* que planean un robo sin riesgos en el domicilio de una familia de clase media, que terminará en una orgía de sangre, su posterior fuga, apresamiento y condena a muerte. Evitando la corrección política, la mirada del director adopta el punto de vista de los criminales, y el resultado es un film inquietante y perturbador. Pueden cuestionarse algunas simplificaciones psicologistas del director (como la de sobreimprimir el rostro del padre de uno de los protagonistas sobre el del verdugo), pero el film de Brooks, que en una primera lectura puede aparecer sólo como un alegato contra la pena de muerte, es, antes que nada, una desolada mirada sobre el lado oscuro del sueño americano que alcanza por momentos una corrosividad y una virulencia inusitadas. Un auténtico *film noir*, en el sentido más profundo del término. **Jorge García**

EL OCASO DE UNA VIDA, *Sunset Boulevard*, EE.UU., 1950, dirigida por Billy Wilder, con Gloria Swanson, William Holden, Erich von Stroheim, Barbara Bel Geddes, Cecil B. De Mille, Buster Keaton. (Epoca)

Hay al menos cien razones por las cuales



El ocaso de una vida

Buster Keaton en el film, una corrosiva mirada sobre Hollywood

El ocaso de una vida es una de las grandes películas de la historia del cine. Empezando por su feroz mirada sobre el Hollywood clásico y el reciclaje mortuorio de viejas estrellas; siguiendo con Von Stroheim en el papel de mayordomo, admirador epistolar y ex esposo de la señora Desmond; o con la excelente actuación de Holden como el muerto que habla. Podemos deleitarnos con la escena del encuentro de Gloria (Norma) Swanson (Desmond) y Cecil B. De Mille, diez minutos que resumen toda una época del cine clásico. O disfrutar del guión ponzoñoso de Brackett-Wilder, repleto de ocultamientos, mentiras, escamoteos, máscaras que se caen, maquillaje y rímel que se corre y no puede esconder el dolor y el paso del tiempo. O preguntarnos por qué tantos críticos dijeron que la voz en off de *Belleza americana*, esa mala película que ganó el Oscar, resultaba original y novedosa. O ver los restos de Buster Keaton en un par de tomas o la cara de chismosa asustada de Hedda Hopper en el desenlace. O mimetizarnos con el amor imposible entre Norma y el joven guionista desocupado del Hollywood de los años 40. O reflexionar sobre las coincidencias temáticas entre *El camino de los sueños*, el mejor film de este año, y la visión paroxística y terminal del *Sunset Boulevard* según el gran Billy. O compartir la performance de Gloria Swanson personificándose

a sí misma, mirando imágenes de *La Reina Kelly*, el film que provocó el ostracismo de Von Stroheim como director. O preguntarnos si la última escena, con Swanson bajando las escaleras mientras el séquito de periodistas y curiosos permanece inmóvil, no habrá sido filmada por el propio Von Stroheim. Creo que fue así, como si se tratara de un negro homenaje a esas dos personalidades del cine mudo que en su momento se trataron muy mal. Obra maestra del cine.

Gustavo J. Castagna

MARIDOS, *Husbands*, EE.UU., 1970, dirigida por John Cassavetes, con Ben Gazzara, Peter Falk, John Cassavetes. (Epoca).

Gus, Harry y Archie —clase media, mediana edad— deben interrumpir su vida cotidiana en los suburbios neoyorquinos por la muerte de quien fue el mejor amigo de los que ahora se reducen a un trío. Luego del entierro, los tres mosqueteros ociosos dan vueltas en el vacío. Juegan al básquetbol un rato, y se preguntan qué hacer. A la deriva, se emborrachan toda la noche en un pub. Vueltos a la normalidad laboral-familiar, la cosa no marcha y deciden que lo mejor que pueden hacer es vivir intensamente la noche londinense, y para allá parten en un viaje de fin de semana. Cassavetes da en *Maridos* una muestra quintaesencial de su cine de los cuerpos y del

Los clásicos del mes

acontecimiento. Film de lo que pasa cuando no pasa nada, del vacío sobre el que se tienden las redes del hábito, es también una indagación sobre sujetos desvencijados, prójimos entrañables y patéticos reconocedores del paso del tiempo cuando pesa en el alma. Es también una muestra impar de la condición etílica que como nadie JC propuso al cine. En *Husbands* vemos no sólo las que acaso son las borracheras más extensas en la historia cinematográfica, sino que –como alguna vez destacó certeramente Thierry Jousse– la película misma está íntegramente bañada en alcohol. Con sus personajes finalmente centrifugados por los efectos de un viaje inútil en cuanto se han llevado ellos mismos como equipaje, asoma también en la película una visión de atroz lucidez sobre los ideales de la vida en suburbia. Sin desnudarla como pesadilla kafkiana, ni como infierno con cercos y regadores de césped, Cassavetes apunta a la confrontación con un sinsentido corrosivo que tal vez diseñe el instante más desolador de su filmografía. Aunque en varios momentos sus personajes se desternillen de risa, o dejen que la euforia o la excitación se adueñen de ellos para moverlos de un lugar a otro, manifestando en todo caso cierto hastío difuso, el duelo es aquí el trasfondo de toda disponibilidad, y avanza inexorable a lo largo de su transcurso. El juego con los géneros y la exploración de algunas vías de sobrevivencia postularían alguna salida vital en los Cassavetes posteriores, pero en este la ficción se detiene en un punto muerto, en el que sólo la angustia se sostiene en pie.

Eduardo A. Russo

■ El mundo de las revistas musicales de Broadway parecía a priori un adecuado terreno para George Cukor. Sin embargo, *La adorable pecadora* es un film algo moroso y carente de ritmo y si sale a flote es porque Marilyn –cantando *Mi corazón pertenece a papito*– brilla como un diamante. (Epoca)

■ Para algunos Laurence Olivier es el mejor adaptador de las obras de Shakespeare al cine. Sin embargo, este *Hamlet*, más allá de la potente interpretación del actor/realizador, resulta bastante teatral y pone más el acento en el psicoanálisis que en los elementos trágicos de la historia. (Epoca)

■ Indiscutible exponente de la vertiente de qualità dentro del cine de Hollywood, Fred Zinnemann ganó ocho Oscars con *De aquí a la eternidad*, un film que fusiona el relato bélico con el melodrama romántico. Lo mejor son las interpretaciones de Frank Sinatra como un sufriente soldado y de Ernest Borgnine en el rol del sargento que lo victimiza. (Epoca)

■ La solidez artesanal de Robert Wise se puede apreciar en *Cuando llama el deseo*, un drama ambientado en el mundo de las grandes empresas que describe la competencia que se suscita cuando el director de una de ellas muere y los cinco subdirectores compiten ferozmente por la sucesión. (Epoca)

■ William A. Wellman, un director con una obra escasamente conocida en estos lares, dirigió *Sucedió entre bastidores*, una comedia policial en la que una bailarina de *striptease* (la siempre notable Barbara



Para atrapar al ladrón

Stanwyck) es acusada de la muerte de una compañera y debe encontrar al verdadero culpable con la ayuda de un compañero cantante. (Epoca)

■ *La llamada fatal*, un film que Alfred Hitchcock realizó en el hoy olvidado sistema 3D, es una de sus obras menos satisfactorias, un relato con claros resabios teatrales y en el que el maestro parece haber trabajado con bastante desgano. (Epoca)

■ *Para atrapar al ladrón* es otro trabajo menor de Hitch, un relato ambientado en la Costa Azul, en el que un elegante ex ladrón, acusado de una serie de robos, debe desenmascarar al verdadero culpable. Excelente uso de las locaciones y una notable secuencia (la de los fuegos artificiales). (Epoca)

■ Realizador a priori ajeno al musical, Alfred E. Green dirigió *Copacabana*, una película que no está entre los trabajos más recordados del género, pero a la que la presencia de Groucho Marx y Carmen Miranda al frente del reparto le otorga un tono decididamente kitsch. (Epoca)

**NEW
FILM**
VIDEO CLUB
CINE ARTE

**CINE
CLASICO
Y DE
AUTOR**

**MAS DE
8000 TITULOS
ALQUILER / VENTA

OPERAS
DOCUMENTALES**

**SERVICIO
DE CONSULTA

CINEMANIA
EN CD-ROM**

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

DVD
ZONA 4**

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

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



jueves 7

TOMBSTONE (1993, George Pan Cosmatos). HBO, 22 hs

LAS AFINIDADES ELECTIVAS, *Le affinité elettive* (1996, Paolo y Vittorio Taviani). Space, 24 hs.

EL EJERCITO DE LAS SOMBRAS, *L'armée des ombres* (1969, Jean-Pierre Melville), con Lino Ventura y Paul Meurisse. TV 5 Internacional, 21.15 hs.

Buena parte de las películas de Jean-Pierre Melville son austeras reflexiones alrededor de la ética de los delincuentes. En este homenaje a los resistentes franceses contra la ocupación nazi –un proyecto del director desde la década del 40– el realizador traslada esos códigos a sus protagonistas, algo que le valió no pocas críticas, pero el resultado es un film de contenida y trágica belleza, con una notable galería de personajes, de los cuales el interpretado por Simone Signoret es inolvidable.

viernes 8

JINETES DEL ESPACIO, *Space Cowboys* (2000, Clint Eastwood). HBO, 19.45 hs.

TERCIOPELO AZUL, *Blue Velvet* (1986, David Lynch). I-Sat, 19.55 hs.

EUROPA (1991, Lars von Trier), con Jean-Marc Barr y Barbara Sukowa. I-Sat, 22 hs.

Director considerablemente sobrevalorado por la crítica, el danés Lars von Trier consigue aquí su mejor film, un relato sombrío y claustrofóbico ambientado en la inmediata posguerra, en el que se fusionan adecuadamente varios de los mitos de la cultura alemana con un tratamiento visual barroco y marcadamente expresionista. La voz de Max von Sydow que comenta en off los hechos consigue dotar al film de un tono considerablemente hipnótico.

sábado 9

HECHIZO DEL TIEMPO, *Groundhog Day* (1993, Harold Ramis). I-Sat, 19 hs.

CORAZON DE CRISTAL, *Herz aus Glas* (1976, Werner Herzog). Europa, Europa, 22 hs.

LA NOCHE DE LOS MUERTOS VIVOS, *Night of the Living Dead* (1968, George Romero), con Duane Jones y Judith O'Dea. Uniseries, 15.30 hs.

Hay films que por diversas razones se convierten en hitos dentro de determinados géneros. Uno de esos casos es la ópera prima de George Romero, una película que subvierte minuciosamente todos los tópicos y clisés del cine de terror, comenzando por la

muerte del presumible héroe en la primera escena. Un relato con varias escenas definitivamente shockeantes, de mórbido clima y un final marcadamente nihilista, rodado en radiante blanco y negro.

domingo 10

EL FUNERAL, *The Funeral* (1996, Abel Ferrara). Cinemax Oeste, 12.20 hs.

FELICES JUNTOS, *Happy Together* (1997, Wong Kar-wai). I-Sat, 22 hs.

HOGAR, DULCE HOGAR, *Adieu, plancher des vaches* (1999, Otar Iosseliani), con Nico Tarielashvili y Lily Lavina. Cinemax Oeste, 17.45 hs.

Poco conocido en estas tierras, el georgiano radicado en París Otar Iosseliani es uno de los directores más originales del cine contemporáneo. En este film, centrado en la rebelión de un muchacho contra las conductas convencionales de su familia, el director utiliza su habitual estructura narrativa que construye el relato en base a muy personales viñetas, en las que se fusionan elementos de la cultura de su país natal con un humor muy francés que refiere al cine de Jacques Tati.

lunes 11

CONFIDENCIAS, *Walking and Talking* (1996, Nicole Holofcener). I-Sat, 18.20 hs.

AYUNO DE AMOR, *His Girl Friday* (1940, Howard Hawks). Space, 22.50 hs.

UNA MUCHACHA DE PROVINCIA, *La provinciale* (1980, Claude Goretta), con Nathalie Baye y Bruno Ganz. TV 5 Internacional, 14.20 hs.

Uno de los directores más importantes del cine suizo –junto con Alain Tanner y Daniel Schmid–, caracterizado por dotar a sus personajes de una calidez y sensibilidad que lo acercan por momentos a Renoir y Truffaut. En este film, la historia de una muchacha soltera y treintañera que viaja de una ciudad de provincia a París con el fin de cambiar de vida, se pueden apreciar los rasgos antes señalados. La interpretación de la maravillosa Nathalie Baye ayuda.

martes 12

EL PESO DE LOS SUEÑOS, *Burden of Dreams* (1982, Les Blank). Europa, Europa, 20.10 hs.

LA TRACION, *The Yards* (2000, James Gray). Cinemax Oeste, 20.45 hs.

NI EN TU CASA, NI EN LA MIA, *Bedrooms and Hallways* (1998, Rose Troche), con Kevin McKidd y Julie Graham. I-Sat, 23 hs.

La ópera prima de Rose Troche –Una pareja

perfecta, ya comentada en esta sección— es uno de los títulos emblemáticos del cine lésbico. En su segundo film, absolutamente inédito en nuestro país, cambia de sexo pero no de rumbo. Esta comedia ambientada en Londres narra la atracción que se suscita entre dos muchachos en un relato que, según las referencias, es moderadamente irreverente y contiene algunas escenas divertidas.

miércoles 13

LA PERDICION DE LOS HOMBRES (2001, Arturo Ripstein). Movie City, 12.25 hs.

ZONA DE SEGURIDAD, *Fail Safe* (2001, Stephen Frears). Cinemax Este, 22.15 hs.

jueves 14

A TRAVES DE LA VENTANA, *A través da janela* (2000, Tata Amaral). Cinemax Oeste, 17.50 hs.

EL TAMBOR, *Die Blechtrommel* (1979, Volker Schlöndorff). TV 5 Internacional, 21.15 hs.

viernes 15

ESPERANDO AL BEBE, *The Snapper* (1993, Stephen Frears). I-Sat, 20 hs.

EL TALENTOSO SEÑOR RIPLEY, *The Talented Mr. Ripley* (2000, Anthony Minghella). HBO Plus, 24 hs.

UN HOMBRE Y UNA MUJER, *Un homme et une femme* (1966, Claude Lelouch), con Jean-Louis Trintignant y Anouk Aimée.

Seguramente uno de los mayores éxitos comerciales del cine francés de todos los tiempos (incluso en nuestro país), puede ser interesante revisar hoy este film sobre la relación entre dos personas viudas que inesperadamente se enamoran. Un relato que tras su *look* romántico —potenciado por la empalagosa música de Francis Lai— esconde una buena dosis de desencanto y cuya estructura narrativa anticipa varias de las constantes del videoclip.

André Delvaux (1926-2002)

Es posible que para muchos jóvenes cinéfilos —y también para quienes creen que el cine comenzó en 1990— el nombre de André Delvaux —muerto repentinamente mientras daba una conferencia— no signifique nada. Sin embargo, este cineasta belga (la misma nacionalidad de otra importante directora muy poco conocida en nuestro país, Chantal Akerman) es para buena parte de la crítica europea uno de los realizadores definitivamente importantes del cine contemporáneo. Filósofo y aventajado pianista, fue esta última actividad la que lo puso en contacto con el cine al dedicarse a principios de los años cincuenta a la musicalización en el piano de films mudos que se proyectaban en la Cinemateca de Bruselas (hay que decir también que, no casualmente, algunos de los protagonistas de sus films son ejecutantes de ese instrumento). A partir de ese momento puede decirse que encontró su vocación, ya que se dedicó a organizar seminarios universitarios sobre cine y en 1960 comenzó una serie de trabajos para la televisión sobre distintos cineastas, entre ellos Federico Fellini y Jean Rouch. En 1966 debutó en la realización con la notable *El hombre del cráneo rasurado*, un film con el que consiguió numerosos premios internacionales. Recuerdo que fue esa formidable y sorprendente ópera prima —exhibida varios lustros atrás en la Cinemateca en una semana de cine belga— la que me puso en contacto con Delvaux, de quien afortunadamente luego se pudieron ver, ya sea comercialmente o en alguna muestra, varias de sus películas, aunque también hay que decir que desde fines de los 80 no se exhibe aquí ninguno de sus films. Lamentablemente, hace tanto



tiempo que no se proyecta alguna de sus películas que me resulta difícil dar una referencia pormenorizada del realizador, ya que tengo un recuerdo bastante difuso (aunque cuatro de ellas, la mencionada *El hombre...*, *Una noche, un tren*, *Cia en Bray* y *Confesión íntima* las tengo registradas en mi memoria como films que en su momento me gustaron mucho, algo menos *Mujer entre perro y lobo* y *El alquimista*, su último título conocido aquí), pero sí tengo claros algunos elementos constantes de su obra, como las relaciones inestables y precarias entre lo real y lo onírico, la impotencia de sus protagonistas para resolver los problemas que se les presentaban, el uso de diferentes tiempos narrativos, la utilización de flashbacks y fundidos como elementos recurrentes de la estructura de sus films y el clima casi surreal que recorría algunas escenas de sus películas. Tal vez estas líneas sean —aparte del merecido recuerdo de un cineasta cuyas obras en su momento me provocaron una gran impresión— la manifestación del deseo de que, ante su repentina e inesperada muerte, se pueda realizar en la Cinemateca un homenaje en su memoria presentando su poco conocida obra.

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

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

Todos los
Jueves 20.00 hs.
y Domingos 14.00 hs.

encuentrosdecine@cinetic.com.ar

www.cinetic.com.ar

sábado 16

CHARADA, *Charade* (1963, Stanley Donen). Uniseries, 17 hs.

CAZANDO MOSCAS, *Polowanie no muchy* (1969, Andrzej Wajda). Europa, Europa, 20.10 hs.

domingo 17

SEÑALES DE VIDA, *Lebenszeichen* (1967, Werner Herzog). Europa, Europa, 20.25 hs.

MAGNOLIA (2000, Paul Thomas Anderson). HBO, 0.15 hs.

R-XMAS (2000, Abel Ferrara), con Drea Dematteo y Lillo Brancato. Cinemax Oeste, 22 hs.

Luego de varios films que lo convirtieron en uno de los realizadores más interesantes del cine norteamericano actual, la carrera de Abel Ferrara entró en un terreno mucho más vacilante e insatisfactorio. Esta película retoma varios de los elementos temáticos y estilísticos de sus primeras obras, aunque en una versión bastante más *light*. De todos modos, algunas escenas demuestran que sigue siendo un director a seguir, del que todavía se pueden esperar sorpresas.

lunes 18

TRAS LA PISTA DE UN CRIMINAL, *Ordinary Decent Criminal* (1999, Thaddeus O'Sullivan). HBO, 16 hs.

LA CAZA DEL OCTUBRE ROJO, *The Hunt for Red October* (1990, John McTiernan). Cinecanal, 18.30 hs.

ESTHER KAHN (2000, Arnaud Desplechin), con Summer Phoenix y Ian Holm. Cinemax Oeste, 21.15 hs.

Autor de uno de los títulos más importantes del joven cine francés (*Cómo me peleé... mi vida sexual*), Arnaud Desplechin incursiona en su tercer film –como los anteriores, no estrenado comercialmente– en los terrenos del cine de *qualité*. La película se centra en una muchacha de origen judío que, en

el Londres de fines del siglo XIX, quiere convertirse en actriz, y los resultados, según las referencias más confiables, son bastante decepcionantes.

martes 19

CIERRA TUS OJOS, *Close My Eyes* (1991, Stephen Poliakoff). I-Sat, 21 hs.

MATINEE (1993, Joe Dante). Space, 22 hs.

ASI ES LA VIDA (2000, Arturo Ripstein), con Arcelia Ramírez y Patricia Reyes Spindola. Movie City, 20.10 hs.

Otro film no estrenado comercialmente en el país es este, en el que el gran director mexicano, con la habitual colaboración de su guionista Paz Alicia Garcíadiego, realiza una adaptación de *Medea* trasladándola al México contemporáneo. Una película que provocó, como casi todos los últimos trabajos del realizador, encendidas polémicas entre la crítica, por lo que será bueno verla para sacar conclusiones.

miércoles 20

EL REY DE LA COMEDIA, *The King of Comedy* (1983, Martin Scorsese). Cinecanal 2, 12.45 hs.

MARCAS IDENTIFICATORIAS: NINGUNA, *Ryposis* (1964, Jerzy Skolimowski). Europa, Europa, 15 hs.

VIVA EL AMOR, *Aiqing Wansui* (1994, Tsai Ming-liang), con Lee Kang-sheng y Yang Kwei-mei. I-Sat, 23 hs.

Uno de los realizadores más personales del cine actual, con cinco películas de notable consistencia, el director taiwanés es un agudo observador de las distintas variantes de incomunicación y neurosis urbana que se suscitan en las grandes ciudades. Esto puede apreciarse en esta rigurosa aproximación a los desencuentros afectivos de tres personajes (dos hombres y una mujer), cuya última y notable secuencia puede verse como una relectura del final de *La noche* de Antonioni.

jueves 21

UN DIA MUY PARTICULAR, *Una giornata particolare* (1977, Ettore Scola). Europa, Europa, 20.10 hs.

AL ESTE DEL PARAISO, *East of Eden* (1954, Elia Kazan). Cinemax Este, 22 hs.

EL APICULTOR, *O Melissokomos* (1986, Theo Angelopoulos), con Marcello Mastroianni y Serge Reggiani. TV 5 Internacional, 23.15 hs.

Más allá de cierta tendencia a la grandilocuencia y la ampulosa que aparece en algunas de sus películas, el griego Theo Angelopoulos es uno de los directores más interesantes del cine europeo. Este film narra minuciosamente la crisis existencial de un hombre que abandona su trabajo y su esposa para dedicarse a la cría de abejas, y es uno de sus relatos más intimistas, con una intensidad emocional no siempre presente en sus películas.

viernes 22

EL TIGRE Y EL DRAGON, *Crouching Tiger and Hidden Dragon* (2000, Ang Lee). HBO Plus, 22.05 hs.

NOSFERATU (1979, Werner Herzog). Europa, Europa, 23.15 hs.

RECURSOS HUMANOS, *Ressources humaines* (1999, Laurent Cantet), con Jalil Lespert y Jean-Claude Vallot. Cinemax Oeste, 21 hs.

Primer largometraje del director luego de algunos trabajos televisivos, narra la historia de un muchacho licenciado en administración de empresas en París que obtiene un empleo en la fábrica de su pueblo, lugar donde trabaja su padre desde hace décadas, y se ve envuelto inesperadamente en una maniobra de despidos que involucra a su progenitor. Un film con varios momentos de gran intensidad, que analiza con rigor la dialéctica entre lo individual y lo social, pero que también deja la sensación de que se agota en una primera visión.

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



Videoteca no convencional desde 1986

PICCADILLY
GENERAMA
VIDEOS-DVD

Lambare 897 (Sarmiento al 3600)
e-mail piccadillycinerama@hotmail.com



Novedades
Ultraviolencia
Europeas
Argentinas
Nouvelle Vague
Por
Orientales
Musicales
Picarrescas
Extraterrestre
Trash
Incorrectas

sábado 23

EL EMBAJADOR DEL MIEDO, *The Manchurian Candidate* (1962, John Frankenheimer). Uniseries, 17 hs.

CIELO DE OCTUBRE, *October Sky* (1999, Joe Johnston). The Film Zone, 23.05 hs.

domingo 24

LA MUJER DEL FERROVIARIO, *Bolwieser* (1977, Rainer Werner Fassbinder). Europa, Europa, 22 hs.

A SANGRE FRIA, *In Cold Blood* (1967, Richard Brooks). HBO Plus, 0.30 hs.

EL VESTIDOR, *The Dresser* (1983, Peter Yates), con Albert Finney y Tom Courtenay. Cinemax Oeste, 23 hs.

Adaptación de una exitosa obra teatral de Ronald Harwood que narra la relación entre un actor egocéntrico y megalómano (Finney) y su modisto (Courtenay), la única persona capaz de oponerse a su permanente despotismo. Un film que no puede desprenderse casi nunca de sus orígenes teatrales, que seguramente fascinará a los adeptos de ese arte, con dos monumentales (sobre) actuaciones de los protagonistas principales.

lunes 25

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

LILI MARLEEN (1981, Rainer Werner Fassbinder). TV 5 Internacional, 23.15 hs.

Y LA NAVE VA..., *E la nave va* (1983, Federico Fellini), con Freddie Jones y Barbara Jefford. Space, 22 hs.

En tiempos de la Primera Guerra, un grupo de estrellas de la ópera se dirige en un barco al funeral de uno de sus pares, mientras un periodista que participa del viaje comenta los hechos que se suceden. Un film que oscila entre la ironía, la solemnidad y la nostalgia por otros tiempos, con un tono por momentos elegiaco, que en sus mejores escenas, como la inicial, muestra la deslumbrante imaginería visual del director.

martes 26

LA PRINCESITA, *The Little Princess* (1995, Alfonso Cuarón). HBO Plus, 14.45 hs.

¿TE ACUERDAS DE DOLLY BELL?, *Sjecas li se, Dolly Bell?* (1981, Emir Kusturica). Europa, Europa, 22 hs.

MI VIDA ES MI VIDA, *Five Easy Pieces* (1970, Bob Rafelson), con Jack Nicholson y Karen



Mi vida es mi vida

Jack Nicholson y la insatisfacción de la vida americana

Black. Cinemax Oeste, 22.15 hs.

Uno de los títulos emblemáticos del cine norteamericano de los años setenta es esta película, segunda obra del director, centrada en un muchacho con aptitudes para la música que decide abandonar su familia y trabajar en una estación de servicio. Un film con cierta tendencia a la autoindulgencia, pero que en varios momentos muestra la crisis de la institución familiar y la insatisfacción vital que aqueja a la clase media americana.

miércoles 27

EL DORADO (1966, Howard Hawks). Movie City, 10.15 hs.

SALAN CINEMA (1998, Mohsen Majmalbaf). I-Sat, 23 hs.

jueves 28

CARRIE (1976, Brian De Palma). Uniseries, 22 hs.

AGENDA SECRETA, *Hidden Agenda* (1990, Ken Loach). Film & Arts, 22 hs.

LA HUMANIDAD, *L'humanité* (1999, Bruno Dumont), con Emmanuel Schotté y Séverine Canele. Cinemax Oeste, 1.15 hs. (madrugada del 29)

Luego de su muy atendible debut con *La vida de Jesús*, el director agudiza aquí cierta tendencia a la pretenciosidad, en este film ambientado, como el anterior, en un poble rural francés donde se ha producido un

asesinato que es investigado por un policía con cierta debilidad mental. El film es riguroso en su tono y estilo visual, pero muestra una excesiva solemnidad y está, además, irremediamente estirado.

viernes 29

LA CHICA DEL PUENTE, *La fille sur le pont* (1999, Patrice Leconte). Movie City, 17.10 hs.

ESPOSAS Y CONCUBINAS, *Dahong Denglong Gaogao Gua* (1991, Zhang Yimou). I-Sat, 19.45 hs.

CIUDAD DORADA, *Fat City* (1972, John Huston), con Stacy Keach y Jeff Bridges. Cinemax Este, 13.30 hs.

Obstinado representante de lo que algo pomposamente se podría llamar "poética del fracaso", John Huston se muestra en su mejor nivel en esta historia ambientada en California que narra la relación casual entre un boxeador en decadencia y un muchacho que quiere ser una estrella del pugilato. Un film de tono amargo y desencantado en el que la impar Susan Tyrrell interpreta un personaje que sintetiza a todos los perdedores del mundo.

sábado 30

TODOS A LA CARCEL (1992, Luis G. Berlanga). Space, 16 hs.

EN BUSCA DE RICARDO III, *Looking for Richard III* (1996, Al Pacino). The Film Zone, 23 hs.

festivales de cortos

SUEÑOS CORTOS

El principal festival de cortometrajes del país y el único itinerante llega finalmente a esta ciudad tras presentarse en Salta, Córdoba y Mendoza. A partir del 4 de noviembre comenzamos a proyectar en el Cine Cosmos la selección completa del Festival, con más de 60 cortometrajes elegidos entre casi 300 llegados del país y del exterior. Del 4 al 8 de noviembre desde las 20 hs. Av. Corrientes 2046. Entrada: \$ 2.

Entrega de premios

El viernes 8 a las 20 hs., se anunciarán y proyectarán en el Cine Cosmos los cortos premiados por un jurado de lujo: Raúl Perrone, Andrés Di Tella, Claudio Caldini, Gustavo Postiglione, Rodrigo Moscoso, Ulises Rosell y Juan Antín. Habrá charla con los jurados conducida por nuestros estimados y respetados amigos de la revista *Haciendo Cine*.

La fiesta ideal de los insomnes sueños

El sábado 9 Sueños Cortos festeja en La Ideal, Suipacha 384, junto a los tres años de Fiestas Insomnio. Entrada: \$ 5.

Los cortos no paran

SC4 en La Plata. El Centro Cultural Pje. Dardo Rocha y La Nave de los Sueños presentan Sueños Cortos 4:

- Selección SC4: los 62 seleccionados para representar al festival por todo el país. Cuatro días de cortos nuevos a tope.
- El Mundial del Corto presenta. Cortometrajes internacionales seleccionados del ciclo que coproducen el Centro Cultural Recoleta y La Nave de los Sueños.
- Nuevos, largos y argentinos. El sábado, lo más de lo bizarro: *Plaga Zombie-Zona Mutante*, de Pablo Parés y Hernán Sáez. El domingo documentales: *Rerum Novarum*, de Sebastián Schindel, Fernando Molnar y Nicolás Batlle, y *Naikor*, de Pablo Trapero. En simultáneo con la Ciudad de Buenos Aires, a partir del martes 5, Calle 50 entre 6 y 7. El Festival continuará su gira presentándose en Neuquén, Mar del Plata, San Luis y Morón.

El festival en la web

El viernes 8 se lanza en el Cine Cosmos la versión *on line* del festival. A través de una iniciativa conjunta del Festival Sueños Cortos y el sitio SoloCortos.com, la selección de cortometrajes que está recorriendo Argentina estará a pleno en la web para que el público cibernauta vote durante dos meses su corto preferido. El más votado recibirá la mención SoloCortos.com. Más: abriremos un foro de opinión sobre el festival en

SoloCortos.com. Se escuchan opiniones, críticas, sugerencias, propuestas, etcéteras. www.solocortos.com.ar

Pantalla abierta

Desde el viernes 8, y durante todos los jueves, viernes, sábados y domingos del mes, se presenta en el Microcine del Centro Cultural Recoleta la muestra completa de cortos que no integran la selección itinerante. Junín 1930. Bono contribución: \$ 1. Festival Itinerante de Cortometrajes Sueños Cortos (festival@scortos.com.ar). Organiza La Nave de los Sueños (info@naveonline.com.ar). Con el apoyo del Programa de Desarrollo Cultural en la Región - Centro Cultural - BID.

PRIMER FESTIVAL DE CORTOMETRAJES REALIZADOS POR NIÑOS Y JOVENES

El sábado 9 y el domingo 10 de noviembre se llevará a cabo Hacerlo Corto, Primer Festival de Cortometrajes Realizados por Niños y Jóvenes, organizado por la Secretaría de Educación en las salas del Hoyts General Cinema de Abasto de Buenos Aires. Se invita a concurrir a este festival, que se desarrollará de 10 a 13 hs., a alumnos y alumnas, docentes, madres y padres de escuelas de la Ciudad de Buenos Aires. Para mayor información periódica: 4339-7729/30
E-mail: prensa_se@buenosaires.gov.ar
Andrea Talamoni
15-4997-9897
andrea@talamoni.com.ar

ciclo

TRES TIPOS AUDACES

Bowie, Jagger & Lennon actores de cine

British Arts Centre. Suipacha 1333. Martes 12/11 a las 17 y 20: *Mr. Rice's Secret*, 2000, Nicholas Kendall. Con subtítulos en castellano.

Martes 19/11 a las 17: *Los hermanos Kelly*, 1970, Tony Richardson. Versión original en inglés sin subtítulos en castellano.

Martes 19/11 a las 20: *Performance*, 1970, Donald Cammell y Nicolas Roeg. Versión original en inglés sin subtítulos.

Martes 26/11 a las 17 y 20: *El ruiseñor*, 1983 (episodio de la serie de cuentos *Faerie Tale Theatre*, TV Series, 1982-87), Ivan Passer. Doblada al castellano.

Martes 3/12 a las 17 y 20: *Freejack*, 1992, Geoff Murphy. Con subtítulos en castellano.

Martes 10/12 a las 17 y 20: *Cómo yo gané la guerra*, 1967, Richard Lester. Con subtítulos en castellano.

25 de Noviembre

A partir del 25 de Noviembre
en el Centro Cultural Borges
vas a respirar

respirar CINE



Organiza **FEISAL** - Federación de Escuelas
de Imagen y Sonido de América Latina-



centro cultural
;Borges



www.respiracine.com.ar

CAMPAÑA DE
SEPARACION DE RESIDUOS



colabore