

GUIA DEL FESTIVAL DE CINE INDEPENDIENTE DE BUENOS AIRES

EL AMANTE

CINE



Lejos del paraíso, Todd Haynes y Julianne Moore

Imitación de la vida

FESTIVAL DE MAR DEL PLATA AL FINAL LA VIDA SIGUE IGUAL

¡VINO EMILY WATSON! RENDIDOS A SUS PIES

BOWLING FOR COLUMBINE MICHAEL MOORE, EL BALA PERDIDA

LA HERENCIA DEL SEÑOR DEEDS QUE BELLO ES VIVIR CON SANDLER

ANO 12 N° 132 ARG \$ 9,50 URU \$ 80

ABRIL 2003 ISSN 150636

0.0132
9 770329 260003

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. A su vez, cada materia –tanto de primero como de segundo año– podrá ser cursada independientemente a modo de seminario, con una tarifa diferencial.

Materias de primer año

Teorías del cine 1

Historia del cine 1: Hollywood

Exhibición y distribución

Cine de animación

Cine norteamericano clásico: géneros y autores

Medios y escritura 1

Materias de segundo año

Cine y otras imágenes

Cine argentino 1

Historia del cine 3: cinematografías periféricas

Crítica y críticos 2

Medios y escritura 2

Los grandes cineastas fuera de Hollywood

Director **Gustavo Noriega**

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

Para informes llamar al **4951-6352**

o escribir a elamanteescuela@fibertel.com.ar

Horarios, aranceles, programas en www.elamante.com

	2	Correo
Estrenos	4	Lejos del paraíso
	8	Todd Haynes y Julianne Moore
	12	Las películas del Sr. Haynes
	15	Figli/Hijos
	16	Polémica: Bowling for Columbine
	18	Betty Fisher
	19	La maldición del Escorpión de Jade
		El Núcleo
	21	Daredevil: El hombre sin miedo
		Recién casados
		Destino final 2
	22	Amor a segunda vista
		Posesión
	23	De uno a diez
	24	El AmanTV
Insert		Guía del Festival de Cine Independiente de Buenos Aires
	25	Picado
	26	Festival de Mar del Plata
	30	Competencia oficial
	31	Variedades marplatenses
	32	MdP en cinco películas
	34	Emily Watson
	35	Nasser Refaie
	36	Perrone en Córdoba
	38	Octavio Fabiano
	40	El inquilino
Guía de <i>El Amante</i>	42	Directo a video
	44	Video clásico
	46	Cine en TV

Este mes salimos un poco más tarde de lo habitual. Las razones hay que buscarlas por el lado del sobreesfuerzo que significó cubrir los resultados del festival de Mar del Plata y el anticipo del de Buenos Aires (muchos de los colaboradores de *El Amante*, además, trabajan en el Bafici, que entró en la recta final de su preparación, con el consiguiente estrés). Pero el mundo está preocupado por cosas más importantes. Cuando el próximo número esté en la calle se habrá realizado el primer turno de las elecciones presidenciales en Argentina. Y, además, es muy posible que hayan terminado los combates en Irak (a menos que las mentiras del lado angloamericano y la venalidad de los medios sean mayores de lo que imaginamos). Las condiciones de vida en el mundo, sin duda, serán peores que antes, con un país que se arrogó el derecho de desconocer a las Naciones Unidas e invadir a otros países sin que los fundamentos esgrimidos tengan otra validez que la simple prepotencia. Hay en todas partes gente que trata de diferenciarse de las opiniones circundantes y está dispuesta a esgrimir la retórica para establecer la superioridad de su mente. Hay quienes afirman que, después de todo, Bush es mejor que Saddam, que siempre es bueno terminar con un régimen despótico o que el mundo necesita un gendarme. No sólo gente como José María Aznar piensa así, sino también algunos opinadores profesionales vernáculos y extranjeros. La experiencia nos enseña a desconfiar de las verdades que tienen un consenso inmediato y poco elaborado. Pero, en este caso, nos adherimos sin dudarlo a la inmensa mayoría de los habitantes del planeta que, aterrorizados ante la amenaza que sienten sobre su futuro, repudian la política americana y creen que el gobierno de Bush es una calamidad universal con pocos precedentes. No es un pensamiento original, pero compartirlo nos hace un poco menos infelices. ■

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

Editores
Marcelo Panozzo
Javier Porta Fouz

Jefe de archivo
Santiago García

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 Villagas, Hugo Salas, Diego Trerotola, Marcelo Panozzo, Eduardo Rojas, Sergio Wolf, Federico Karstulovich, Manuel Trancón, Javier Petrarca, Lina Jacovkis, Miguel Peirotti, Dennis Lim, Sebastián Freire, y Norma Postel

Secretaría
Alejandra Chinni

Cadete
Gustavo Requena Johnson

Correctoras
Gabriela Ventureira
Malala Carones

Meritorio de corrección
Jorge García

Traducciones
Lisandro de la Fuente

Gente de cierre
Diego Trerotola

Diseño gráfico
Lucas D'Amore
Hernán de la Fuente

Correspondencia a
Esmeralda 779 6° A
(1007) Buenos Aires,
Argentina
Teléfono
(541) 4326-5090
Telefax
(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

> Disparen sobre El Amante

CORREO DE LECTORES

Escribanos 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*:

Puede leerse esta carta como una respuesta a la crítica adversa a mi film *Balnearios*, aparecida en la revista y firmada por Leonardo M. D'Espósito. Es, en realidad, el intento de poner punto final, en lo que a mí respecta, a una acusación que el film ha llevado a cuestras desde sus comienzos: aquella que, mediante palabras como "burla", "desprecio", "elitismo", "superioridad", "oligarquía", etc., señalan a *Balnearios* como un mero mecanismo empeñado en enumerar defectos ajenos. La opinión no es nueva; el crítico Lerer me la dio a conocer meses antes del estreno. Un lector de esta revista (Molteni) me acusó de despreciar en masa a los veraneantes, e incluso de poseer una estancia en Lobos, de amplia inexistencia. Incluso, cierto estudiante de cine (Winograd) me califica, directamente, de "nazi". La marcha de mi film ha sido exitosa y las críticas han sido favorables. Podría dejarme arrullar por este viento apacible y dejar pasar estos puntos oscuros. Elijo contestar, dado que los cargos que se me imputan son irritantes, y que el artículo de M. D'Espósito me ha parecido bueno.

Como he dicho, más de una vez me he enfrentado a opiniones que intuyen en *Balnearios* una mirada de superioridad y desprecio por los personajes que retrata: las personas que pasan sus vacaciones a la orilla del mar o a la vera de los ríos. Tal juicio suele derivar en otro, más espinoso: dicho desprecio estaría sustentado por la complementaria preferencia por otra casta de veraneantes, que algunos identifican con Punta del Este, otros con la Estancia "El Pampero" y, en el caso de M. D'Espósito, con la revista *Gente*. Cada uno es libre de pensar lo que quiera; yo soy libre de pensar que tales imputaciones no surgen del film (del todo inocente de desprecio alguno) sino de ideas previas derivadas de mi persona, del lugar en que el film ha sido exhibido y de otras cuestiones no menos frívolas, no menos extenuantes. Hace algunos meses, uno de los directores de esta revista me llamó, jocosamente, "aristócrata". Ese súbito

abolengo (que prescinde, me duele decirlo, de hectáreas, de cuentas en el Banco General de Negocios y de tarjetas magnéticas de ingreso al Jockey Club) bastó para que las críticas favorables hablaran una y otra vez de "elegancia", de "sostentación", de "distinción". Bastó también para que cada línea de mi pluma (¿habrá de suceder lo mismo con estas?) fuese leída como un ataque al realismo, a la pobreza, a Adrián Caetano y a la clientela del Balneario Parquemar. Puedo deslizarme por el mundo con indiferencia ante tales equívocos. No así dejar que ellos se trasladen a mi primera película, a la que tanto quiero, y que tanto me gusta.

M. D'Espósito estima que mi visión de los rituales de la playa es "decadente". Estima que cada una de mis observaciones es cruel y denigrante y que me ocupa la titánica tarea de condenar cosas tales como la infancia y el mar. Deriva de un texto cuya característica evidente es el extravagante asombro ante lo cotidiano, que dicho asombro conlleva una actitud de menosprecio y burla. Es curioso: jamás se me ocurrió pensar en los rituales de playa de otra manera que como una fiesta. En todo momento, las multitudes de panzones al viento, las lánguidas hileras de ociosos, la insistencia de los caminantes y las caravanas, me resultaban pletóricas de humorística majestad. M. D'Espósito, con parroquial admonición, me acusa de carecer de ternura. El vocablo me intimida; puedo asegurar, en cambio, que no tengo hacia el mundo retratado otra cosa que simpatía y un fatigado y reticente cariño. Con todo, ese cariño (o su hipotético reverso, el desdén del que me acusa Leonardo M.) distan de ser, en el film, elementos centrales. Según creo, *Balnearios* es un film que se esconde tras sucesivas máscaras, cada una de las cuales tiene como misión refutar la precedente. El peruano engolado que se asombra con las playas refuta al novelista que narra Mar del Sur, y es, a su vez, refutado por sus sucesores. Ninguno asevera nada; ninguno hace más que jugar; ninguno es otra cosa que un disfraz (acaso el plano final, uno de los pocos pertenecientes al esquema de narración clásica, ponga el punto final a este decurso de mascaradas). Hablar de desprecio, o de aprecio, o de ternura, o de crueldad, es perder el juego, es caer en la trampa. *Balnearios* es un di-

vertimento, no un film moral.

Creo que los argumentos de M. D'Espósito parten de un equívoco: Considerar a la sátira como una disciplina cuyo único centro es el ejercicio de la burla y la crueldad. Sé que existen formas inequívocas del desprecio: la indiferencia, la calumnia, la omisión. La sátira, en cambio, apela a elementos de otro orden: apela a la inteligencia. Creo haber hecho un film inteligente, y como tal, ajeno a tilingueries, esnobismos y odios viscerales. Me he abocado a la observación satírica de cosas que me son cercanas, de cosas que conozco. Sé que el resultado ha sido a menudo risueño, a menudo burlón, a menudo desafiante. Pero creo haberlo hecho de un modo honesto; he puesto todo mi pensamiento y toda mi sensibilidad en juego. Me he comprometido con ello. Si algunas de mis observaciones han ofendido a algún bañista, mi intención ha sido la opuesta: ha sido observar lo infinitamente frecuente, lo infinitamente próximo, con el ojo de quien se enfrenta a lo maravilloso o inédito. He intentado despojar a las cosas queridas y habituales de su reconfortante familiaridad, aplicándoles un ojo lúdicamente virginal, lúdicamente adánico. Me resulta difícil, por más que lo intento, encontrar en tal operación rastros del cinismo denunciado por Leonardo M.

Creo que existen pocos temas más inofensivos y mansos que el de los balnearios. Me resulta difícil imaginar una situación en la que las coordenadas sociales, ideológicas, económicas o religiosas de los feligreses sean menos evidentes que en la playa. Todas las playas son iguales; todo el mundo se comporta en ellas de la misma forma. En Pinamar o Quequén, y en Las Toninas o San Clemente. Encuadrar a los bañistas del film dentro de los "pobres", de los "humildes", del "pueblo", constituye una antojadiza piroeta sociológica, sin más argumentos que la pura intuición. Las solitarias playas de Ostende y las atestadas de Villa Gesell han sido evaluadas con idéntica mirada, y han arrojado idénticos resultados. El intento de trasladar a las mansas arenas del Océano Atlántico un análisis de la lucha de clases me resulta impropio. Pero es, en cualquier caso, un intento que el film *Balnearios* nunca acomete. Se ocupa apenas del juego con las palabras, de los experimentos narrativos, del registro diáfano

y musical de las situaciones. Puede acusárselo de mera apariencia, de ligereza, de vanidad. La crueldad, el sectarismo, la postura despectiva y cínica, la carta orgánica de la Ucedé, por el contrario, son cargos que considero arbitrarios, absurdos.

Por supuesto, el hecho de que estas denuncias reaparezcan una y otra vez habrá de ser atribuible a imperfecciones de la película misma. Simplemente, he querido dar cuenta de mi palabra en este lánguido debate, antes de que el film y sus controversias inicien su camino hacia la noche de los tiempos. Sé que *Balnearios* y yo tenemos numerosos defectos. Sé también que no se cuentan entre ellos la estupidez, el fascismo y el desdén.

Mariano Llinás

P.D.: Como he dicho, algunos momentos del artículo de M.D'Espósito me han parecido brillantes: "De Borges muta en Tinelli: (...) su film se reduce a crear situaciones para ejercer la chanza". Otros (la insistencia con la revista *Gente*, el hipotético lugar de veraneo de Macetas) me resultan más falibles, más ingenuos. A su sugerencia acerca de mi inmunidad hacia la "cultura que acuso", puedo presentar numerosas contrapruebas: la presencia de mi abuela Africa en el afiche del film, los films caseros y familiares que ilustran el prólogo, mi propio desempeño (prolongado, eficiente) a bordo del toro mecánico, esta carta.

Queridos Flavia y Quintín:

Esta carta va muy demorada y lleva las disculpas debidas por las notas referidas al Festival de Cine Independiente de Santa Fe, que no fueron enviadas. Podría parecer anacrónico, y por supuesto inútil, hacerlo ahora, si la intención fuese la de salir a la caza de ese "día a día" del festival que pasa vertiginoso. Pero el tiempo nos sirve generosamente una perspectiva amplia, especial para una mirada de conjunto, panorámica —ya que nos referimos al cine— que permite ver algunos recorridos interesantes, tanto de los propuestos en los films vistos como por el propio festival.

Este último festival en Santa Fe ofreció en exhibición un mayor número de films y una selección más elaborada que el primero, consiguió establecer una relación más estrecha con el Festival de Bs. As. y tender las líneas para darle continuidad. La presencia de ustedes en la inauguración fue determinante para confirmar esa relación. Desde esa perspectiva, la primera muestra de Santa Fe puede verse como un primer paso que desembocó en el segundo, al margen del valor de los films que hayan podido verse en esa ocasión.

Es así que este año ya se encara con una dedicación aun más sostenida, si puede decirse; sé que los organizadores están trabajando en esa línea. Como ustedes saben, soy nada más una acompañante del mismo (los que pasaron su infancia cuando el turismo de carretera estaba en pleno apogeo le darán todo el sentido a la palabra). Durante el transcurso del próximo Festival de Bs. As., podrán detectarse presencias santafesinas más o menos discretas corriendo de una sala a otra, tratando de no perderse nada de la larga lista de exhibiciones.

Por otro lado, y ya que hablábamos de anacronismos, no está mal que el cine se sacuda de vez en cuando el lastre de lo efímero. Ese lastre que viene de muy lejos y hace decir de una película de dos años atrás que "es vieja", ni qué decir cuando se empieza a hablar de *revival*, ahí cae de todo, desde ambientación hasta guiones, con tal de que sean de unas décadas atrás. Al menos Griffith y Ford se fueron sin haberse enterado de esto.

Pero volviendo a los festivales, uno de los mayores logros de un festival es el de permitir esa mirada circular sobre el cine, como una panorámica de 360 grados. No es obligatorio, pero se pueden extraer algunas consecuencias. Para limitarnos al cine argentino, se alcanzan a percibir ciertas líneas trazadas por algunos realizadores cuya "visión del mundo" es lo bastante precisa como para sostener sus films; aun si ciertas resoluciones formales no coinciden con la forma de hacer cine que a uno le gusta, debe reconocérseles esa cualidad. Mencionaría solamente un ejemplo de estos films: *La Ciénaga*, aunque podría agregar alguno más. *El Amante* se ha referido a esto en varios artículos.

Por otro lado, y creo que en ese lado está lo más tupido de los films, hay una manera de hacer cine que, apele o no a las emociones (la mayoría lo hace), hable de cosas simples o complejas (muchos directores, en los reportajes, aluden a historias simples, y muchas veces esa simpleza viene adherida o más bien entremezclada con lo verdadero, como si fueran aspectos intercambiables o con límites tan imprecisos que se hace difícil comprender de qué se habla), en esa otra manera de hacer cine quedan muchos hilos colgando. Muchos de esos hilos, los más numerosos, tienen que ver con la elección formal o estética. Creo que esa elección está tremendamente alejada de aquella cuestión moral que querían Godard o Bresson para el cine.

¿Por qué —se pregunta uno— esa cámara a ras del suelo, en contrapicado absoluto como preparada para algo muy especial, cuando lo

que se va a ver son algunas personas que no hacen más que atravesar la calle? ¿Por qué ese travelling hacia adelante para acercarse a una persona que habla por teléfono cuando esta no hace sino una llamada de rutina a su familia? ¿Por qué esos primerísimos primeros planos televisivos en los que no es importante para nada meterse en los ojos del actor?

Ahí parece claro que esos PPP funcionan, igual que en televisión, como el recurso extremo para no caer en el vacío de la pantalla blanca o, lo que es lo mismo, para zanjar el déficit de imaginación, porque evidentemente la resolución para lo que se está contando exigiría un trabajo de muy distinta índole.

Esa proliferación de planos para resolver todo tipo de situaciones, demasiadas situaciones, se parece mucho a la comodidad. Si uno busca algunos ejemplos indiscutibles, es posible que piense en *Juana de Arco* de Dreyer, por ejemplo, donde se advierte cómo ahí vienen "por añadidura", como la belleza de los lirios del campo de las Sagradas Escrituras. Es decir: son inevitables. Se comprende por qué Godard, en la entrevista filmada que vimos en Bs. As. el año pasado, va a buscar y trae a la conversación esos viejos directores para decir "ellos sabían", a menos que nos lo saquemos de encima diciendo que él también es viejo y *démodé*. Y junto a esa recurrencia a los primeros planos, se ve, además, cómo la resolución para situaciones en las que intervienen varios personajes es endeble, balbuceante.

En estos films, me parece, lo que es tan difícil es percibir esa necesidad que los sustente. Es como si todo el trabajo consistiera en objetivar el guión. O ya se sabe todo antes de empezar a filmar y se les cierra la puerta a los interrogantes. Mientras que toda mirada propia coloca al realizador en una situación de equilibrio frágil, en la que "ve" las cosas por primera vez, y es el resultado de sus descubrimientos lo que recibe el espectador. De modo que aquellos films resultan ser films que no admiten réplica, en los que sí hay una ausencia: la de la capacidad de asombro, de la mirada propia. Les falta, para terminar con una frase más elocuente, la "desesperada conciencia de estar en el mundo".

Bueno, amigos, ya se viene el próximo festival, espero que podamos compartir algunos momentos y que cuando suceda el de Santa Fe, nos encontremos nuevamente en una noche como la colastinense del año pasado, que nos recibió con sus zumbidos y murmullos de agua, pero a través de ventanales, como para intuir su misterio pero sin sufrir molestas consecuencias. Hasta pronto, un abrazo,

Marilyn Contardi

LEJOS DEL PARAISO

*Far From Heaven*ESTADOS UNIDOS
2002, 107'

DIRECCION Todd Haynes
PRODUCCION Christine Vachon
GUION Todd Haynes
FOTOGRAFIA Edward Lachman
MUSICA Elmer Bernstein
MONTAJE James Lyons
DIRECCION ARTISTICA Peter Rogness
INTERPRETES Julianne Moore, Dennis Quaid, Dennis Haysbert,
 Patricia Clarkson, Viola Davis, James Rebhorn,
 Bette Henritze.

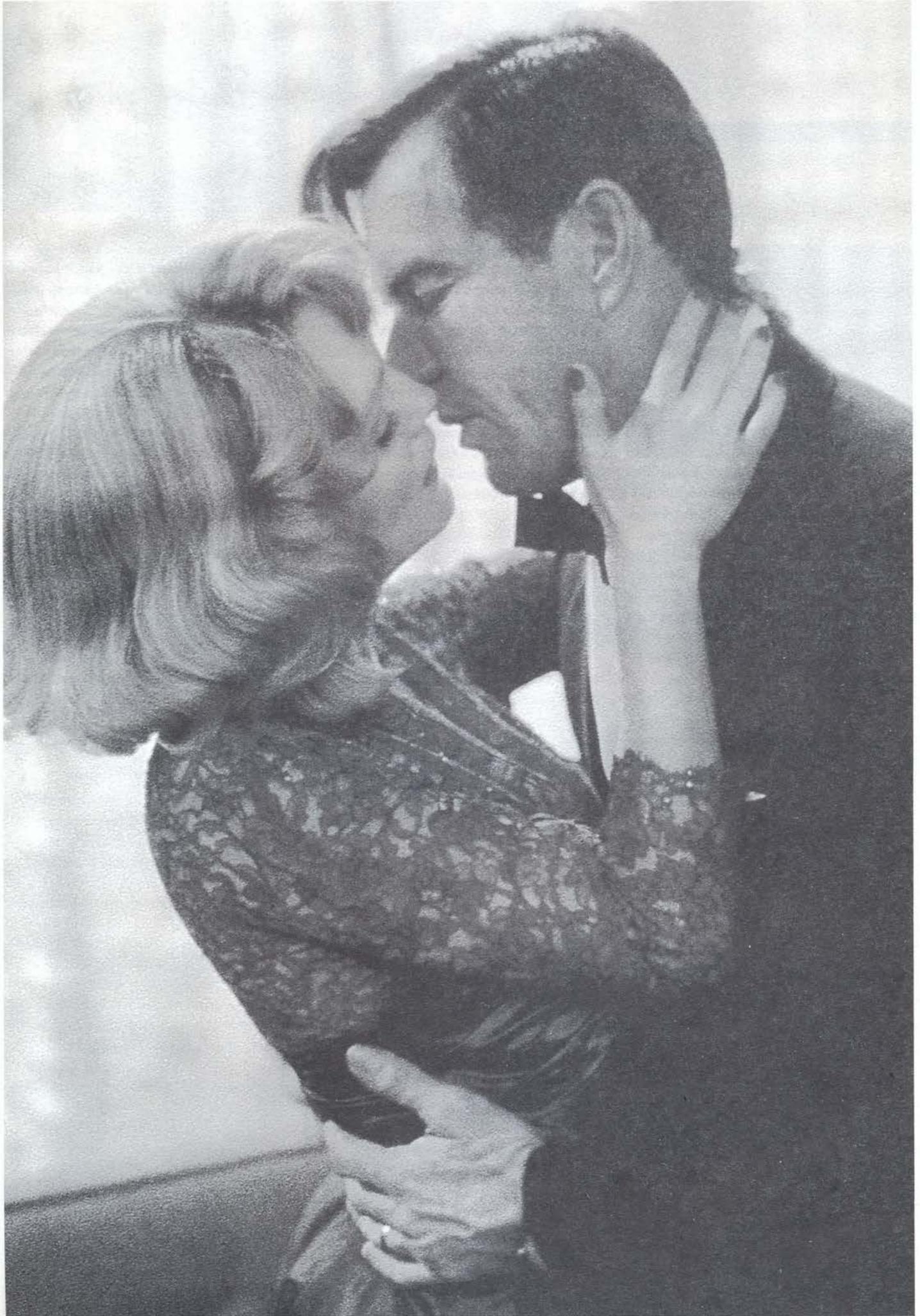
Su mejor amigo

por GUSTAVO NORIEGA

Lejos del paraíso, la cuarta película de Todd Haynes, recrea con deliberada precisión los melodramas que filmó Douglas Sirk en Hollywood en la década del cincuenta. Al hacerlo, genera en el espectador un placer que tiene parecidos y distancias con el que provocaban aquellas películas medio siglo atrás y plantea en forma exacerbada las mismas preguntas que el director alemán generó con su obra.

Sirk nació en Alemania en 1900. Allí desarrolló una carrera como director teatral y cinematográfico hasta emigrar a Estados Unidos en 1940, donde desplegó una prolífica carrera como cineasta. Su período más exitoso lo desarrolló en los estudios Universal, donde filmó veintiún películas entre 1950 y 1959. Entre ellas se cuentan algunos melodramas famosos como *Lo que el cielo nos da*, *Magnífica obsesión*, *Palabras al viento* y su extraordinaria última obra, *Imitación de la vida*. Estas películas, con sus lacrimógenos argumentos, recargados e improbables, respetan escrupulosamente las convenciones del género. Sirk aceptaba las historias que le acercaba el estudio pero dejaba su marca en el estilo visual. A diferencia de los grandes maestros del cine clásico, que preferían pasar inadvertidos, Sirk se caracterizaba por una puesta en escena muy estilizada, definida por una profusión de espejos, vidrios, vidrieras y demás su-

perficies reflectoras que duplicaban y enmarcaban las imágenes; posiciones de cámara inusuales para la época; decorados y vestuario muy elegantes y un cuidado exquisito en el uso de los colores. Se dice que esta falta de austeridad visual, tan poco clásica, esa fuerte apuesta contra el naturalismo, era un operación de "distanciamiento", aunque no parece claro que fuera eso lo que provocara entre los espectadores de la época. Pero lo cierto es que, además de esas posibles lecturas, eran enormemente efectivos y aún hoy se los puede apreciar no sólo por sus deslumbrantes imágenes y procedimientos de ruptura, sino como máquinas narrativas demoledoras, apasionantes como la mejor de las ficciones y, en algunos casos —como la mencionada *Imitación de la vida*— profundamente conmovedoras. Por otro lado, las películas de Sirk cuestionaban poderosamente el "american way of life" de posguerra, revelando, por detrás de sus retorcidas tramas, el malestar y la represión que vivía la sociedad norteamericana de la época. Sirk dijo que habría filmado *Imitación de la vida* sólo por el placer de tener una película con ese título. Sus films muestran justamente cómo la explosión del confort y del consumo luego de la Segunda Guerra Mundial no alcanzaban a desplegar una vida libre y plena sino sólo una pálida imitación de ella. ►





El argumento de *Lejos del paraíso* se inspira en el de *Lo que el cielo nos da*, donde una viuda, interpretada por Jane Wyman, se enamora de su jardinero (Rock Hudson), que no sólo es de otra clase social sino varios años menor que ella, lo que desata un verdadero escándalo en la sociedad. En la película de Todd Haynes, Raymond, el jardinero que despierta la silenciosa pasión de Cathy (Julianne Moore), es, para peor, negro. Y para colmo de males, el marido de Cathy (Dennis Quaid), con quien la une un vínculo frío y poco físico, es homosexual. Más allá de este *aggiornamiento* (la temática gay estaba más allá de las posibilidades de la época de Sirk), Haynes reproduce con pasmosa habilidad el estilo visual de aquellos melodramas: no sólo la increíble paleta de colores expresionistas de Sirk, sino la recreación con abrumadores detalles de época de los interiores, un vestuario deslumbrante, las mismas posiciones y movi-

mientos de cámara, la música, los espejos, el propio título, la tipografía de los créditos y hasta el encantador detalle de terminar la película con el clásico cartelito que dice "The End", algo que no se ve desde hace décadas. No es una adaptación de Sirk a tiempos actuales, como hacía el Fassbinder de *Sólo quiero que me amen* y *La angustia corroe el alma*, sino una recreación casi textual, con época y todo, que trae a la memoria el bizarro (y fascinante para algunos pocos) experimento de Gus Van Sant al rehacer *Psicosis* casi plano a plano. Ahora bien, si Sirk era estilizado, esto sería estilización al cuadrado o, para ponerlo en los términos de aquella película, lo que vemos es una "imitación de una imitación de la vida". Hacer lo mismo que hace cincuenta años es hacer algo totalmente distinto. Las películas de Sirk reflejaban "a través de un vidrio oscuro", como le gustaba decir al director alemán, la sociedad de sus contemporáneos, es decir, de la dé-

cada del cincuenta; esta de Todd Haynes no refleja sino aquella imagen de hace cincuenta años. Por otra parte, esos melodramas —claramente un producto industrial— estaban destinados al gran público, mientras que *Lejos del paraíso*, pertenece —a pesar de que visualmente es una reproducción exacta de aquellas películas— al circuito de cine arte, y se supone que sus espectadores son, en su mayoría, conscientes de esa cita cinéfila. Y, como sucedía con *Psicosis* de Van Sant y el *Quijote* de Pierre Menard, la distancia entre original y réplica es tan pequeña que no hay pizca de ironía, parodia o burla en esa apropiación de imágenes. Pero a pesar de este aparente desplazamiento de sentido, con una notable habilidad, Haynes logra en *Lejos del paraíso* lo mismo que los melodramas de Sirk: ese inasible doble placer del artificio que transmite una emoción mientras celebra y pone de relieve el propio medio de transmisión. Al punto de que no sólo per-





mite sino que casi exige una doble visión; una vez para disfrutar de la puntillosa mimesis sirkiana y otra para sumergirnos en su historia de revelaciones, amores y prejuicios. Una primera visión mezcla ambas experiencias: el espectador puede estar más de una hora deslumbrado ante la riqueza estética de la película y la perfectísima recreación para de pronto sentirse profundamente conmovido por la mano de Raymond en el hombro de Cathy, el único contacto físico que experimentan.

A raíz del estreno de *Velvet Goldmine*, Javier Porta Fouz decía en EA N° 92 (en una nota sobre el director, apropiadamente llamada "El autor ecléctico") que la obra de Todd Haynes "elude de manera nítida y elegante los intentos tradicionales de sistematización de rasgos temáticos y estilísticos". Y recordaba unas declaraciones del propio Haynes: "Para mí el cine no es un vehículo para la expresión profunda o auténtica del alma del director, sino un acto de interpretación de las formas y lenguajes que conocemos". Es razonable que para un cineasta que se precia de no tener estilo, de adaptar su forma de filmar al material que tenga en sus manos, en su siguiente película tomara prestadas íntegramente las elecciones estéticas de otro director. El talento de Haynes para la recreación no reside sólo en esas decisiones estéticas, sino que algunos momentos y diálogos parecen exquisitas glosas de la obra de Sirk. En *Imitación de la vida*, DS contaba la historia conjunta de Lora, una actriz de teatro que va de la desocupación al estrellato (Lana Turner) y su criada negra Annie (Juanita Moore). Muy avanzada la película, cuando Lora y Annie llevan años de convivencia, la actriz se muestra sorprendida al descubrir que su criada tenía una vida social propia. "Miss Lora, usted nunca preguntó", es la seca, precisa y demoledora respuesta de una mujer que parecía —ante los ojos de Lora y los del público— vivir para su hija y su ama. *Lejos del paraíso* tiene varias escenas que evocan aquel momento revelador, todas ellas magníficas. La protagonista, Cathy, es un ama de casa con conciencia liberal pero con una absoluta incapacidad de reaccionar ante el entorno (su marido



le pega y ella le dice: "No te preocupes, fue un accidente, traeme hielo"). Esa conciencia no le impide tener una criada negra con la misma invisibilidad como persona que Annie tenía para Lora. En una escena desopilante, lo más cercano a un chiste dentro de esta película, luego de sorprenderse de que su criada tenga tiempo de hacer otras cosas con todo lo que trabaja para ella (ecos del diálogo de *Imitación de la vida*), Cathy es visitada por miembros de una asociación para el progreso de la gente de color a fin de que firme una adhesión. "Estoy totalmente de acuerdo, pero me tengo que ir", les dice, mientras se da vuelta y les señala a su criada: "Ella firmará por mí". O, en otro escena memorable, cuando encuentra a Raymond en una galería de arte y no puede disimular su asombro porque un negro tenga inquietudes culturales.

Pero lo que conecta a Haynes con Sirk, definitivamente, reside en la ambigüedad moral de la heroína (Quintín escribió en EA N° 75 respecto de esta ambigüedad en los melodramas clásicos y su ausencia en el presente, y un ejemplo que utiliza de *Lo que el cielo nos da* es especialmente apropiado para este caso). Cathy no lucha contra viento y marea por su amor. Todo lo contrario, ante la primera ola de comentarios, una vez que fue vista por alguna de sus amigas en compañía de Raymond, niega confusamente haber estado con él, para luego desdecirse de forma igualmente imprecisa. Lo interesante del tema es que las murmuraciones del pueblo tienen más contenido de verdad (aunque un juicio de valor retrógrado) que las explicaciones de Cathy. Efectivamente, que ella y Raymond paseen por el bosque y bailen en un club

musical implica una fuerte atracción sexual, algo que ella no está en condiciones de admitir ni siquiera ante sí misma. La vida sexual de Cathy es prácticamente nula (la película se encarga de señalar este hecho) y su deslumbramiento por la cultura y el refinamiento de Raymond son apenas la entrada a un deseo inmenso. Los habitantes más pacatos y conservadores de Connecticut tienen toda la razón cuando ven sexo en una inocente conversación sobre arte en una galería.

La pregunta que planteaba la obra de Sirk estaba relacionada con su compromiso con el material que filmaba: si acaso esa estilización no era una forma de alejarse de él, de no sentirse responsable de las melodramáticas historias que le asignaban. Pero la pregunta es en sí misma absurda, es como preguntar si Sirk se distanciaba del azul. Tanto los colores, por decir algo, como la historia eran el material del que disponía, como las témperas y el lienzo para el pintor. La doble estilización de Haynes está no un grado más lejos sino uno más cerca del compromiso: es algo elegido por él, reconstruir esa época y esa representación de la época. Haynes, maestro de la representación, podrá no tener estilo propio pero ha demostrado en sus pocas películas un enorme gusto por la máscara y el artificio como elementos de expresión. Su rechazo del naturalismo es tan cercano al de Sirk como su mirada crítica sobre la sociedad (basta para corroborarlo ver la notable *Safe*, de la cual se habla en otras páginas). Su decisión de "reconstruir" Sirk es algo más que un gesto posmoderno cercano al pastiche: es declarar un linaje y la pertinencia de una forma de hacer cine. ▀

Caído del cielo

Por primera vez en su carrera, con *Lejos del paraíso* Haynes logró, por lo menos en Estados Unidos, la unión del elogio crítico con una buena respuesta de público. Aquí, algunas de sus explicaciones (y otras de su protagonista, Julianne Moore), publicadas originalmente en el *Village Voice* y reproducidas con el permiso del autor. **por DENNIS LIM**



“Realmente quería que la gente llorase”, cuenta Todd Haynes a propósito de su nueva película, *Lejos del paraíso*, un dramón doméstico ambientado en Connecticut en 1957 y revestido de la opulencia del technicolor de la época. Desde su paleta delirante de actuaciones tan decorosas como subrayadas, el meta-melodrama de Haynes rinde homenaje al maestro alemán Douglas Sirk, un director teatral de Weimar que emigró a Estados Unidos en 1940, realizó una serie de novelones brechtianos en Hollywood y concluyó su carrera cinematográfica como director de culebrones en Universal Pictures. Resucitar *Lo que el cielo nos da* (1955), un ataque de Sirk a la represión burguesa, e *Imitación de la vida* (1959), su saga tempestuosa sobre la raza y la identidad, permite a Haynes deleitarse con el artificio exuberante de los films originales. *Lejos del paraíso*, sin ánimo de ofender a Courtney Love, crea un universo tan falso que se ubica más allá de lo real.

Tal vez no exista un director mejor dotado que Haynes para crear un simulacro sirkiano. Si hizo de una muñeca Barbie una cantante anoréxica (*Superstar. The Karen Carpenter Story*), anatomizó el pánico existencial de un tonta ama de casa del sur californiano (*Safe*) y provocó una devastación semiótica en un collage glam-rock (*Velvet Goldmine*), seguramente conoce los placeres y los peligros de la falta de autenticidad.

Lejos del paraíso no es una remake de las películas de Sirk, sino que dirige sus superficies espejadas hacia cada signo, el cual nos remite hacia el signo siguiente, mediante la exposición de los subtextos y la renovación de las resonancias. En *Lo que el cielo nos da* una heroína de clase media escandaliza a la comunidad al volverse demasiado amiga

del jardinero, pero la pareja que creó Haynes, Cathy (la estrella de *Safe*, Julianne Moore) y Raymond (Dennis Haysbert), se enfrenta a un tabú más virulento que el de las diferencias de edad y clase que separan a Rock Hudson y Jane Wyman: Cathy es blanca; Raymond, negro (el problema del color de piel permite a Haynes abreviar tanto en *Imitación de la vida* como en *La angustia corroe el alma* de Rainer Werner Fassbinder, donde el acólito más ferviente de Sirk ambienta *Lo que el cielo nos da* en la Alemania de los 70 como una historia de amor interracial prohibido). Haynes le agrega un problema adicional: el marido de Cathy, Frank (Dennis Quaid), intenta reprimir sus impulsos homosexuales (un giro que encierra a los tres personajes en lo que Haynes llama “un dibujo casi hermoso de dolor residual”, y definitivamente saca a Rock Hudson del closet de celuloide). “No hay necesariamente un personaje malvado, pero cuando uno de ellos se interpone entre los otros y sus deseos y necesidades, termina lastimándolos en medio de la confusión”, explica Haynes.

Al aventurarse en un bar gay, en un barrio de negros o en una sesión de psicoterapia, *Lejos del paraíso* explicita algunas cuestiones que fueron puntualmente excluidas de los melodramas de los 50. Pero Haynes no quiso crear una sensación de ruptura anacrónica: “Pienso en *Jeanne Dielman* (de Chantal Akerman), que trata en gran medida sobre el poder de las pequeñas acciones. Intenté hacer eso con *Safe*, reducir el nivel de actividad y crisis, para que las cosas pequeñas tuvieran un impacto mayor. Antes que una película sobre la enfermedad, *Safe* es una película sobre un sillón, o una película sobre el absoluto vacío de las cosas que conforman la vida de las personas. Con *Lejos*



del paraíso me planteé un desafío similar: ¿cómo hacer para que la mierda del mundo vuelva a ser un elemento contundente? Tenía sentido usarlo como una estrategia para mantener todo al mínimo nivel. Me ayudó para compensar los 'grandes temas'". En un principio Haynes concibió *Lejos del paraíso* como un intento de trabajar sobre un lienzo más ajustado. "Después de hacer *Velvet Goldmine* me dije: 'No es necesario meter el universo dentro de cada película'. Tal vez esté bien hacer un pequeño drama doméstico. Y sin embargo terminó siendo sobre ¡raza!, ¡sexualidad!, ¡género!"; como si estuviera hecho por un estudiante de arte y semiótica de la Universidad Brown. "Creo en los límites de la representación —continúa—, y pienso que demarcan los tres temas. Mientras escribía el guión, se hizo claro que los temas de la sexualidad y de la raza funcionaban a la manera de un contrapeso, con la mujer como la fuerza que los separa. Uno fue condenado al ocultamiento y el

otro, al ámbito público; uno fue enterrado dentro del ámbito doméstico y el otro se hizo inevitablemente visible y se abrió a una proyección desenfundada".

Jugueteó con la idea de utilizar distintos escenarios que incluyeran la raza y la sexualidad y hasta consideró el ambiente gay de Hollywood de los 50, pero nunca se desvió del objetivo de hacer una película sobre la mujer. "La homosexualidad masculina, incluso en los 50, puede disfrutar de los beneficios de una doble moral, mientras que la mujer sigue responsabilizándose por la apariencia, las tareas domésticas y el mantenimiento de los valores tradicionales".

El sabor a pastiche dorado de *Lejos del paraíso* —a la vez nostálgico y desnaturalizador— recuerda una maratón de trasporno de la cadena AMC (American Movie Classics) vista a través de una niebla alucinógena. Como dice Haynes: "No halaga nuestra idea colectiva acerca de qué es la realidad, basada en códigos que todos compartimos. No hay consenso sobre cuánto más sabemos hoy en día". Evadiendo la perspectiva autocomplaciente de la nostalgia, la película, en verdad, muestra que cambiaron muy pocas cosas. Aunque Haynes coqueteó brevemente con la idea de ambientar la historia en el presente, dice: "Me pareció que resultaría interesante usar la década del 50 como una metáfora del presente, para en última instancia formular preguntas sobre la sociedad contemporánea". Y agrega: "Tampoco podía resistirme al material y el

color de los 50"; tintes tan ricamente complementarios como los de *Lo que el cielo nos da*. "Visualmente, es el más maleable y sutil de los melodramas de Sirk, y el más expresionista. Uno se sorprende de la intensidad con la que se retratan los más simples temas domésticos".

Es sabido que Moore también participó en las decisiones cromáticas. Haynes, quien concibió la película pensando en la actriz, había descrito a Cathy como una mujer pelirroja. Pero Moore, pensando en "la voz de Doris Day y la rubiez de Lana Turner", convenció a Haynes de que debía usar peluca. "Una pelirroja es marginal", explica Moore. "Somos el cuatro por ciento de la población. Somos la mejor amiga, la sexy o la divertida, pero Cathy representa el clásico ideal americano. Quería que fuese la rubia perfecta con la familia perfecta. Quería ver a esa persona transformarse. Observándola, me di cuenta de que nunca había sonreído tanto en una película; sonreí del principio al fin. Pensé: 'Dios mío, Cathy es el máximo exponente del optimismo americano', y Todd hizo una película sobre el fracaso de ese optimismo".

Velvet Goldmine, la más optimista y festiva de las películas de Haynes, lo dejó "exhausto en todo sentido". "Intenté tomarme un recreo para pintar y viajar. Me fui a Hawai solo y terminé de leer todo Proust. Pero no estaba muy inspirado". Se embarcó en *Lejos del paraíso*, "casi como un último re- ▶

curso, para volver a filmar y de ese modo repensar otras cosas de mi vida". Luego de perder su departamento de Williamsburg en el verano de 2000, Haynes se mudó a Portland, Oregón: "Un gran cambio físico, psicológico, emocional", dice. Como mantuvo a raya "el absurdo y la arrogancia innata" del mundo del cine, lo que intentó ser un momento de reposo terminó siendo un período de trabajo sumamente productivo. El proceso de escritura resultó curiosamente indoloro: "Hice un dibujo de Julianne como Cathy, con anteojos de sol, una bufanda y una canastita, lo pinché en la pared y escribí el guión en diez días. Escuchaba mucha música triste, como la banda de sonido de *La delgada línea roja*, pero era casi como si estuviera en un... parque de diversiones. Odio cuando la gente dice 'el guión se escribió solo', pero me sentí un poco como un espectador de mi propio proceso creativo".

"Las limitaciones son lo más inspirador del proceso creativo si creés en ellas—continúa Haynes—. Una serie de reglas puede ser estimulante". El desafío no era sólo adoptar el estilo rococó de Sirk sino también internalizar por completo su tono descaradamente sintético; en otras palabras, imitar una imitación de la vida. "Desde afuera, creo que se trató de capturar este lenguaje hermoso y casi ingenuo de palabras, gestos, movimientos e interacciones que estaban totalmente prescritas y extremadamente limitadas; sin condescendencia, pero permitiendo que su simpleza tocara otros sentimientos que no pueden explicitarse".

Moore concuerda: "Actualmente se tiende a un estilo de actuación que podría denominarse naturalista, con un contenido que es



menos realista emocionalmente o que es de algún modo heroico. Pero prefiero hacerlo de la otra manera, como en esta película. Amo el artificio del cine. Nada me gusta más que trabajar en una escenografía armada. Siempre pienso: ¿por qué tenemos que estar en la casa de alguien? Construí una si podés" (y de hecho la construyeron: Heaven es un estudio en Nueva Jersey, donde se recreó un hogar que era el colmo del sobreequipamiento, que se completa con un piso escalonado, espejos ubicados estratégicamente y una escalera curva).

El diorama de *Lejos del paraíso* provoca una desorientación vertiginosa, que Haynes denomina "una distancia encendida, electricificada que puede suceder con cierto tipo de experiencia representacional". La compara con ver al artista John Kelly representando a Joni Mitchell: "Suena igual a Joni Mitchell, imita su humor escénico, está travestido y parece una versión brutal del duendecito que era Joni Mitchell en los 60. Te reís, pero te reís de vos mismo, del lugar intensamente serio que le dabas a Joni Mitchell cuando ibas a la secundaria. Pero también llorás por la belleza de la música y por ese estudiante secundario que amaba

esas canciones y con quien te sentís conectado nuevamente. Existe esa libertad de ir de una emoción a la siguiente, sin que ninguna menoscabe a la otra. Si la verdadera Joni Mitchell estuviera allí, dirías: '¡Por Dios, qué vieja está, cómo desafina!'; quedarías atrapado en las discrepancias de lo real. El hermoso sustituto crea una riqueza de sensaciones que no conseguirías con el objeto verdadero. Y para mí, el mejor cine no trata sobre lo real, sino sobre una distancia que uno llena, en la que uno participa con sus experiencias de vida, sus recuerdos y asociaciones".

Los espectadores no siempre han querido llenar ese espacio. Pese a haber sido durante mucho tiempo un favorito de la crítica (*Safe* fue elegida como la mejor película de los 90 en la encuesta del *Voice*), *Lejos del paraíso* es su primer estreno en medio del aplauso extasiado y generalizado del público. Moore ganó el premio a la mejor actriz en el Festival de Cine de Venecia y una jauría mediática se abalanzó sobre la proyección de prensa en Toronto la semana siguiente (provocando que el iracundo Roger Ebert lanzara "un puñetazo silbante", como lo denominó la prensa canadiense).

Un artículo del *L.A. Times* sobre las películas con posibilidades de ganar el Oscar la ponía entre las favoritas (Moore ya estuvo nominada por *Boogie Nights* y *The End of the Affair*). Haynes parece de algún modo consternado por la perspectiva definitivamente extraña de la temporada de premiaciones: "Tal vez no esté disfrutando de todo esto tanto como debería". Agrega, un poco nervioso: "No sé que efecto tendrá todo esto en mí".

Un probable efecto secundario: grandes expectativas hacia su próximo proyecto, una

TENDENCIAS DEL CINE MODERNO

Géneros / Escuelas /
Movimientos / Nuevos cines

Por Gustavo J. Castagna

Informes gcastagna@infovia.com.ar



película sobre Bob Dylan que describe como "una biografía no tradicional, donde los numerosos cambios por los que atravesó son encarnados por personajes distintos cuyas historias se narran simultáneamente". Y añade: "Hay una cita de Dylan que es la que mejor lo describe: 'Están el ayer, el hoy y el mañana en la misma habitación, hay muy poco que no puedas imaginar que pueda pasar'. Ninguno de los personajes es él en realidad, no se le parecen físicamente. Uno es un chico negro de once años. Lo más cercano a él es una mujer que va a encarnar al Dylan de la época de *Don't Look Back* y va a ser la más parecida físicamente al verdadero Dylan".

Respecto del futuro, tanto Moore como Haynes cuentan que las discusiones luego de la proyección han girado en torno a posibles escenarios para la heroína de la película. "Es tan gracioso que la gente quiera hablar de lo que pasará después", dice Haynes. Moore, quien vuelve a vestir atuendos domésticos de mitad de siglo en *Las horas*, señala: "La gente me dice: está todo bien, los 60 están a la vuelta de la esquina". Haynes: "Hoy en día las películas tienen que mostrar la articulación catártica de lo que un personaje ha aprendido. Es la cuestión aristotélica. Pero estos melodramas son en un punto prepsicológicos. Es la sociedad la que mueve a los personajes y nunca hay un momento en que ellos dominen esas experiencias y logren articularlas. Ese peso se traslada al espectador, quien es poseído por él. Uno tiene que hacer algo con lo que el personaje ha experimentado y en cierta forma resulta muy excitante ser uno quien articule la experiencia que ella ha vivido". ■

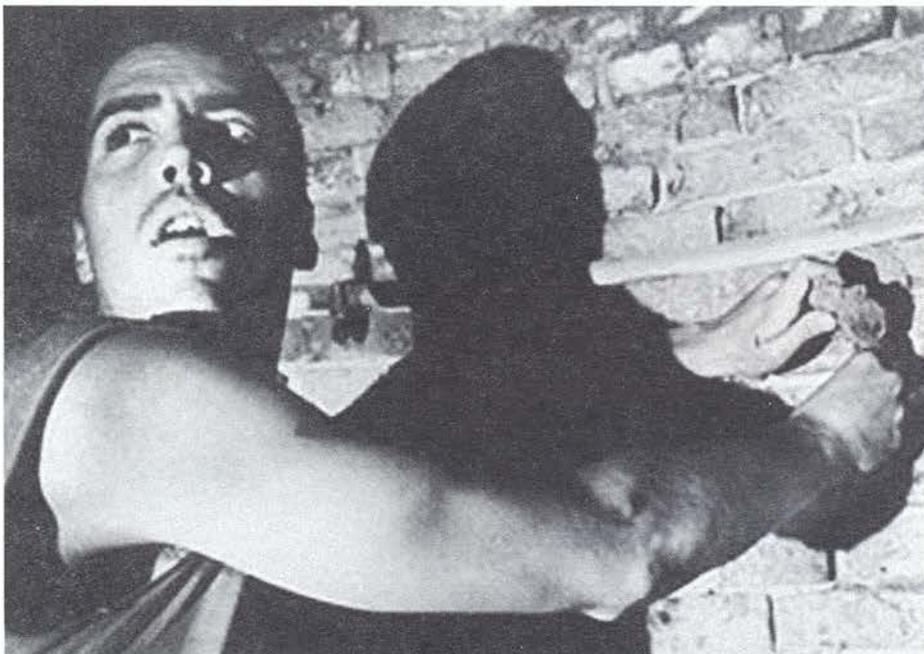
Traducción del inglés: Lina Jacovkis y Lisandro de la Fuente



POISON

Estados Unidos, 1991, dirigida por Todd Haynes,
con Edith Meeks, Larry Maxwell, Susan Norman, Millie White.

Ladrón de flores venenosas



La mala distribución de films y la falta de festivales de cine que hubo en Argentina a principios de la década del 90, hizo que parte de la renovación del cine mundial de aquellos días quedara inédita para nosotros. Si bien algunas películas se pudieron ver por cable o en video, hubo obras fundamentales que aún tienen el carácter de malditas por estos lados. Ese es el caso de *Poison*, ópera prima de Todd Haynes que es un hito importante para entender la línea más intensa del cine independiente estadounidense. *Poison* sería una película inaugural por el solo hecho de haber posibilitado el éxito artístico y económico de la productora Christine Vachon, que luego seguiría produciendo los siguientes trabajos de Haynes. A partir de la popularidad de esta película, Vachon se transformó en la responsable de iniciar y propiciar el desarrollo de una generación de cineastas, produciendo las óperas primas de Rose Troche, Mary Harron, Kimberly Peirce, entre otras.

Pero el carácter inaugural de *Poison* no se agota en esto. Haynes concibió su película a partir de tres historias visualmente distintas que se entrelazan secuencia a secuencia: un relato en blanco y negro sobre un científico que bebe por error un suero

y comienza a propagar una enfermedad pestilente; una suerte de falso documental televisivo sobre un niño misterioso que desaparece literalmente volando tras asesinar a su padre, y la conflictiva relación homoerótica entre dos criminales en prisión. Estas historias están inspiradas en las novelas de Jean Genet *Nuestra Señora de las Flores*, *Diario de un ladrón* y *El milagro de la rosa*. "Existe una relación estrecha entre las flores y los presidiarios", se lee al comienzo de *Diario de un ladrón*; y esa forma insólita y oscura de unir universos antagónicos de Genet es la misma que guía la lógica combinatoria, tan enrevesada como poética, que enlaza los tres relatos de *Poison*. Haynes fabricó su ópera prima como un cuerpo deforme, indeseable, fluctuante, desordenado, enfermo, patético, antisocial, venenoso, pornográfico, contradictorio y marginal; en síntesis, como una superficie proyectada de negatividad. En esa estrategia radicaba la principal inauguración de Haynes que iniciaba lo que luego se bautizaría como New Queer Cinema. La palabra "queer", usada por uno de los presidiarios de la película, es un insulto contra los homosexuales similar a la expresión "puto". Aunque muchos desorientados utilizaron "queer" como sinónimo de "gay",

estas palabras tienen significados opuestos. Mientras "gay" (= alegre) fue una denominación creada para representar positivamente al homosexual, es decir, nombrarlo en términos aceptables para la sociedad, "queer" es un insulto, la forma más negativa de referirse a una persona. Al relacionar la homosexualidad con la enfermedad y el crimen, Haynes se oponía a los postulados de la cultura gay de ese momento que regulaban las imágenes de los homosexuales produciendo discursos falsos pero conciliadores con un intento de adaptarla a los valores sociales instalados, sin ninguna postura crítica sobre esos valores. Ese movimiento gay pedía un espacio, sin criticar la lógica de ese espacio. Lo queer no pide nada, toma lo que le corresponde; es un movimiento okupa, un Robin Hood marica, invade y se apropia de lo que le pertenece para poner en crisis lo injustamente establecido. Del mismo modo, desde *Poison* Haynes se convirtió en un ladrón de discursos audiovisuales ajenos, al borde del plagio. Por eso en su ópera prima hay robos al Fassbinder de *Querelle*, también inspirada en Genet, al Pasolini de *Saló* y, especialmente, a *Un chant d'amour* (1950), película maldita de Jean Genet que también trata sobre presidiarios y flores y fue prohibida en Estados Unidos.

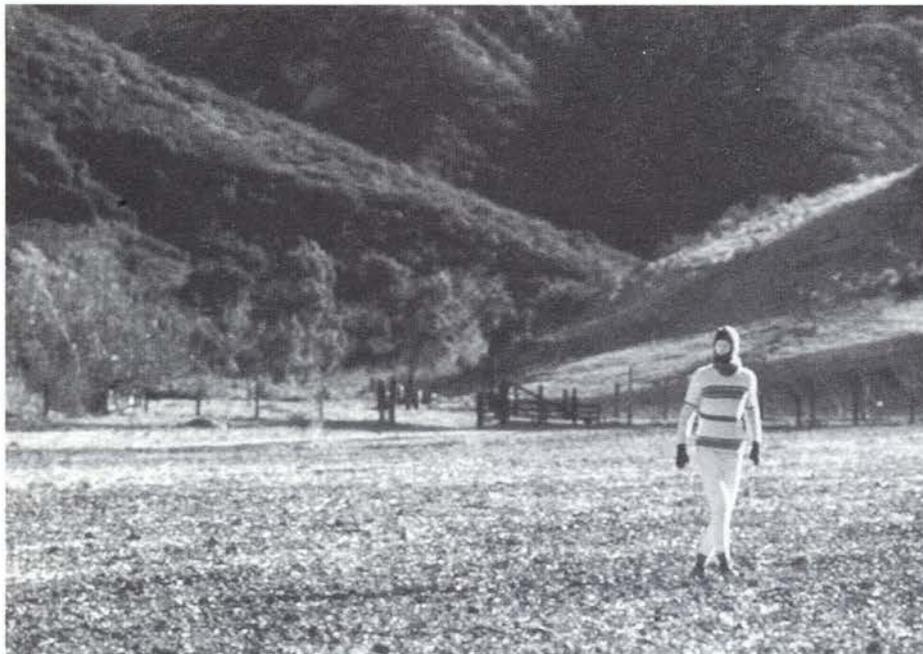
Antes de *Poison*, Haynes había adquirido notoriedad a causa de una película animada de 43 minutos llamada *Superstar: The Karen Carpenter Story* (1987), que contaba la muerte por anorexia de la estrella pop. Supuestamente, la película fue prohibida a causa de un problema con los derechos de las canciones y nunca pudo exhibirse en forma pública desde entonces. Los conflictos persiguieron a Haynes hasta *Poison*, que fue financiada parcialmente con fondos de la Asociación Nacional de Editoriales (NEA). Tras la presentación en el Festival de Sundance y el consecuente escándalo que provocó entre quienes la difamaron a causa de su inmoralidad, *Poison* generó una discusión sobre el uso de financiamiento estatal. Con mucha coherencia con sus planteos, Todd Haynes se convirtió en un perfecto ladrón de fondos nacionales.

Diego Trerotola

A SALVO

Safe, EE.UU., 1995, dirigida por Todd Haynes,
Con Julianne Moore, Xander Berkeley, Peter Friedman.

La incomodidad de la comodidad



Después del triple juego de estructuras narrativas que despliega en *Poison*, Todd Haynes narra, lineal y tranquilamente, en *Safe* la historia de una mujer. En su segundo largometraje, cuenta una historia extraña, angustiante, serena y sumamente incómoda. Porque de eso se trata, de narrar la incomodidad en sus diversas vertientes. La incomodidad del cuerpo enfermo, del rígido confort, de la felicidad plena y sin fisuras aparentes, de la rutina diaria; la incomodidad del mundo por demás civilizado, de la vida en las grandes ciudades.

Safe cuenta la historia de una mujer, una simple ama de casa con un matrimonio aparentemente perfecto, con una casa soñada ubicada en el Valle de San Fernando, un barrio elegante de clase alta, que de pronto empieza a sentirse "extraña", fuera de lugar. Los síntomas corporales son precisos (mareos, ahogos, falta de aire, vómitos, palidez progresiva) pero no así la causa que los origina. Esta falta de conocimiento acerca del origen del malestar provoca angustia y mucha, más aún en los espectadores que en la protagonista. Llama la atención que esos síntomas no le causen demasiada preocupación, ni sorpresa, como si se tratara de un proceso na-

tural. Como si ese sentirse "fuera de lugar", como si ese "extrañamiento", ese desequilibrio fuera un proceso normal, casi común. A lo largo del film la mujer va quedándose sin vida, vaciándose, despersonalizándose, y en este proceso aparentemente indoloro para ella, pierde todo lo que tiene: esposo, familia, amigos, confort, seguridad.

A medida que el film avanza, el aumento del desequilibrio de la protagonista es proporcional a la angustia de los espectadores. ¿Qué le pasa? ¿Cuáles son las causas de su malestar? Estos interrogantes recorren el film de punta a punta y las respuestas pueden ser varias, todas o ninguna. Puede que realmente esté enferma de sida y el film sea una metáfora de la reclusión y de la exclusión que sufre este tipo de enfermos. O que ese régimen a base de frutas que hace la protagonista haya dañado su organismo y el film sea una crítica a la necesidad de dietas absurdas para conseguir una silueta soñada. Tal vez los gases tóxicos que circulan en las ciudades le hayan provocado una alergia casi inexplicable y el film funcione como una alegoría del agobio con el que se vive constante y diariamente en los grandes centros urbanos. Quizá la rigidez de su grupo social en

el que ella desde el comienzo del film se siente extraña—incluyendo a su marido—le produzca este malestar. O tal vez su propia condición de mujer le sea incómoda y entonces *Safe* habla sobre las mujeres en general. También puede ser una crítica a la sociedad americana en general, a sus atavismos, a sus autocondicionamientos, a sus rigideces. Todos estos motivos se despliegan en el film como probables y posibles lecturas. Es una película que no clausura ninguna posibilidad y deja al espectador cada vez más angustiado, con menos certezas.

De tener que tomar una línea de sentido, me parece que la película habla de la incomodidad y el malestar que generan la comodidad, la asepsia, la rigidez, las normas sociales establecidas, la rutina. Julianne Moore, en uno de los mejores papeles de su vida, muestra cómo es posible el desequilibrio en un mundo sumamente equilibrado; es más, cómo ese desequilibrio es provocado justamente por el exceso de equilibrio.

Haynes desarrolla una interesante teoría sobre la sociedad, sobre sus estamentos, sobre sus normas, sobre las funciones que cumplen sus integrantes, y narra con inteligencia el malestar que provoca el progreso social y económico en los simples individuos, tanto de la clase alta como de las comunidades New Age, que se muestran en el film como el reflejo estúpido de aquello de lo que escapan.

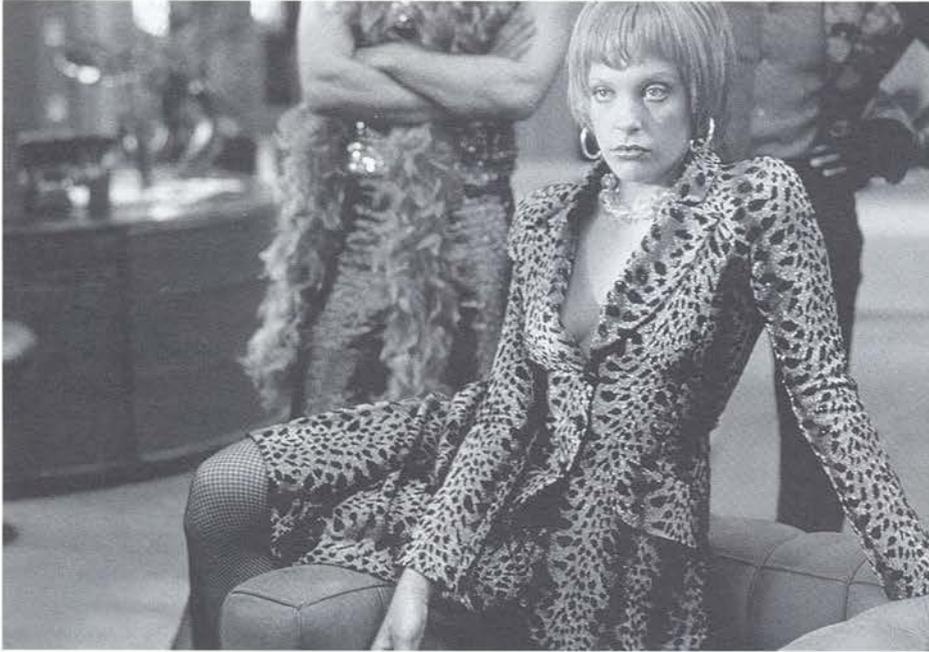
El film comienza con un auto transitando por una calle oscura, donde no hay nadie, sólo la luz del coche que ilumina la carretera, y termina con el reflejo de la imagen de Moore en un espejo, mientras se dice a ella misma "te amo". Esa apertura tan despersonalizada, tan oscura desde la puesta en escena y ese cierre tan personal, tan luminoso, tan redondo (como el iglú en donde se encierra la protagonista) pone de manifiesto la idea central de la película: hay salvación posible, el hombre por el hombre mismo. Tal vez Haynes sea uno de los cineastas actuales más extremadamente humanistas, más talentosos, más inteligentes.

Marcela Gamberini

VELVET GOLDMINE

Estados Unidos / Reino Unido, 1998, dirigida por Todd Haynes, con Ewan McGregor, Jonathan Rhys Meyers, Toni Collette, Christian Bale.

Más allá del filo del vacío



Las matemáticas pueden crear monstruos y criaturas fantásticas tan aterradoras como las imágenes teratológicas a las que el cine nos ha acostumbrado. Una de ellas es la de una línea infinita que, a pesar de ser inconmensurable, llena un espacio de superficie finita. Es un desafío para la imaginación encontrar la imagen exacta para tal cosa. Pero puede medirse, se puede calcular y, gracias a ella, se pueden deducir leyes útiles en los campos donde debe aplicarse tal clase de geometría. Un vacío lleno de vacío; un espacio lleno de elementos sin dimensión. La imagen se asocia con las películas de Todd Haynes. Cualquiera de ellas parte de la misma idea: la vida no tiene ningún sentido ni fin último más que su pura forma. Los personajes de sus obras realizan este descubrimiento, que se transforma en algo así como una epifanía laica. Pero el director no se queda con este hallazgo —lo que haría de su filmografía algo trivial y que podría ser excusa para el nihilismo— sino que va más allá y, en un movimiento revolucionario, utiliza sus films como manifiestos donde sus criaturas encuentran una razón para seguir viviendo a pesar del *maelström* que los rodea. En *Velvet Goldmine* el vacío toma forma y se justifica en ella. No se trata de una historia del glam-rock, si bien es el disfraz elegido por

el autor para su fábula. No es, tampoco, una parodia o un homenaje a *El ciudadano*, aun cuando Haynes la evoque en la manera narrativa. Tanto el *glam* como el enorme film de Welles tienen en común la búsqueda de una sustancia a través de una forma. Kane es, en este sentido, un personaje tan vacío y glamoroso como Brian Slade, cuya vida carece de centro pero cuya búsqueda es apasionante para el público por la sola razón de ser extraordinaria. Hay además una división perfecta entre los personajes de la ficción y el público (dentro y fuera del film): los protagonistas buscan algo que no saben cómo obtener, y se visten con las ropas y artefactos que permiten una comunicación con su audiencia. El público comparte eso con ellos y se vuelve partícipe de la celebración de la forma, ajenos al drama que consiste en descubrir que ninguna forma termina de llenar el vacío. Pero el efecto final es curioso, porque una cosa es la forma y otra es el tiempo. En el tiempo, los momentos de felicidad (la noche entre el joven Arthur y Curt Wild, por ejemplo) son los que justifican el trayecto hacia la nada. Algo similar ocurría con *El ciudadano*, donde Kane trata de llenar ese vacío con objetos y artefactos para no lograrlo y encaminarse a la nada, pero deja en el camino un rosario de momentos que lo justifican —para bien o

para mal— como hombre extraordinario. En el caso de *Velvet...* es la música y la ruptura de barreras convencionales las que justifican la historia de Brian Slade. Aunque el propio personaje no sea consecuente con ello, dejan una huella en la que cada lentejuela, cada pluma, cada capa de maquillaje adquiere un sentido para su público y para quienes lo amaron u odiaron. Haynes toma entonces el lugar de Arthur para hallar el sentido de ese puro decorado que, por asumirse como tal, resulta revolucionario. Su viaje es el mismo que realiza otro exasperado buscador del sentido de la forma, Marcel Proust. Haynes-Arthur parte en busca del tiempo perdido y lo recupera en una serie de iluminaciones que lo alejan, finalmente, de las palabras de los testigos, para descubrir gozosamente en él mismo, desde la pasión, lo que quienes dieron el puntapié inicial terminaron convirtiendo en apenas una fuente de ingresos. En ese sentido, Haynes realiza la defensa más fuerte —recuérdese el cartel de inicio, “este film debe escucharse al mayor volumen posible”— del cine como espectáculo, que encuentra su razón de ser en el espectador. Las consecuencias no son mensurables o previsibles para los artistas, y ese es el mayor descubrimiento del film. Sin embargo, el realizador no es un ingenuo que justifica la forma en su belleza o en que llena una vida que carece de sentido (eso ya lo vimos en *Safe*, donde la incapacidad creadora del personaje de Julianne Moore la lleva a crear una máscara cuyo único público es su reflejo especular, su imagen invertida). La transformación final de Slade en Tommy Stone permite a Haynes hablar de cómo hace falta valor para llevar una revolución hasta las últimas consecuencias y, al mismo tiempo, por señales sutiles, decirnos que el mundo que acabamos de espiar es un universo paralelo donde Oscar Wilde quería ser una estrella pop, los extraterrestres nos legaron el *glamour*, la sexualidad es un campo de goce más allá de las barreras de la biología y un rocker puede apoyar a un presidente reaccionario. El mundo de *Velvet...* es pura voluntad y pura representación, un conjunto de formas puras que llena el vacío. La pureza, finalmente, es lo que inflama el film y lo llena de brillo.

Leonardo M. D'Espósito

FIGLI / HIJOS

ITALIA / ARGENTINA
2001, 93'

DIRECCION Marco Bechis
PRODUCCION Vittorio Cecchi Gori y Amedeo Pagani
GUION Marco Bechis y Lara Fremder
FOTOGRAFIA Fabio Cianchetti
MUSICA Jacques Lederlin
MONTAJE Jacopo Quadri
INTERPRETES Carlos Echevarría, Julia Sarano,
Stefanía Sandrelli, Enrique Piñeyro,
Antonella Costa.



Padres nuestros que están en alguna parte

por RAMIRO ORTIZ

Marco Bechis es, tal vez, el cineasta que mayor lucidez alcanzó al tratar el tema de la dictadura argentina, y lo consiguió con una sola película, *Garage Olimpo*, cuya trascendencia aún no hemos terminado de dimensionar los habitantes de este país. Son muchos los que opinan, al respecto, que aquel film ordenó y revalorizó la desgarrada anarquía que caracterizaba al género. Por ese solo motivo, analizar un largometraje como *Figli / Hijos*, que marca el regreso del autor a ese asunto, es ingresar en un terreno complejo, a mitad de camino entre la memoria y el dolor, la verdad y la justicia, la historia y el arte.

Sin embargo, es necesario y en cierta medida obligatorio escribir acerca de *Figli*. Lanzarse a la corriente de pensarla, y si es posible amplificarla, así como Bechis se arrojó a la aventura infinitamente más azarosa de rodarla.

Para este director, volver sobre el tópico de la dictadura militar, después de una epifanía como la que parece haber guiado la elaboración de *Garage Olimpo*, no debe haber sido nada sencillo. El desgaste emocional posterior a un trabajo autobiográfico, la presión de haber gestado una obra excepcional, sumados a otros factores, es probable que hayan influido en la gestación de *Figli*, desviando su itinerario hacia un resultado menos contundente que el esperado.

Porque, efectivamente, la película parece estar debajo de la evolución alcanzada por

Garage Olimpo. Incluso parece rodada antes de su predecesora; el anticipo y no el eco de una obra cumbre.

De cualquier modo, sospechamos que tras esta paradoja se esconde una razón más ardua, un nudo de dificultad que Bechis no pudo resolver. No era tarea simple, en todo caso, abordar un sentimiento como el que descubre el protagonista de este film: un joven que comprueba que las personas que lo criaron en realidad lo robaron, y que sus auténticos padres fueron asesinados por un gobierno *de facto*. Qué agregar al respecto. Frente a verdad tan perversa y desoladora, uno tiende a pensar que no hay cámara ni filmografía que alcancen. Sin embargo, queda la sensación de que el autor dejó escapar otros detalles, y de que en su película lo que no funciona no es el tema sino la manera de abordarlo.

¿Qué habría sucedido, por ejemplo, si en lugar de contar la peripecia del muchacho, desde la relación con la hermana que lo reclama, la huida, la visita a la partera, hasta el análisis de ADN y sus consecuencias, el director hubiera procurado penetrar en la debacle emocional del ser humano que descubre una mentira tan horrorosa? De haber contraído el tiempo y el espacio de la trama, ¿habría ganado la historia en intensidad y universalidad? ¿Habría escapado al matiz de discordia que la sobrevuela al final, recordando la vigencia de innumerables reclamos humanitarios, pero también

la sombra de fanatismos aún hoy agazapados en nuestra sociedad?

En *Garage Olimpo* la exploración de experiencias que los argentinos habíamos intuido, más que vivido, constituía uno de los elementos más estremecedores del relato. El amor demencial por la víctima que nublaba la mente de un torturador. El recuerdo espejante de haber rozado a un desaparecido en la calle. A la vuelta de tales infiernos Bechis no necesitó enarbolar ninguna pancarta, y hasta pudo colgar de su banda sonora una versión de la *Aurora* como no habíamos escuchado desde hacía décadas.

En *Figli*, en cambio, el realizador deja correr la tintura política, y con este proceder le resta potencia y adeptos a su mensaje. Entiéndase lo que queremos decir: se desliza desde la política hacia la militancia (un término delicado entre los argentinos), menoscabando la reverberancia de pasajes genuinamente tocantes o simbólicos (el robo del bebé, los saltos en paracaídas). Pasajes que aluden a una posición ideológica, sin asociarla a grupos o personas que se aprovechan de la pena ajena para nutrir causas innobles. Pasajes como aquellos en que los jóvenes protagonistas de *Figli*, huérfanos de un país desangrado, deambulan por bares europeos modernos y vacíos, ajenos a otra lucha que no sea la que libra la globalización contra todo lo que exprese alguna ideología. ■

BOWLING FOR COLUMBINE: UNA NACION BAJO LAS ARMAS

Bowling for Columbine

ESTADOS UNIDOS

2002, 120'

DIRECCION Michael Moore
PRODUCCION Charles Bishop, Jim Czarnecki, Michael Donovan
GUION Michael Moore
FOTOGRAFIA Brian Danitz, Michael McDonough
MUSICA Louis Armstrong, Marilyn Manson, Jeff Gibs
MONTAJE Kurt Engfehr



It's All True

a favor GUSTAVO J. CASTAGNA

EL PERSONAJE. Michael Moore es periodista, escritor, cineasta, conductor televisivo, guionista, gordo, desprolijo, narcisista, ególatra, demagogo. Algunas de estas características, sus múltiples profesiones y su anatomía generosa, ya aparecían en los largos documentales *Roger & Me* y *The Big One* y en el programa de TV *The Awful True*.

Mr. Moore es una extraña mezcla de Woody Allen y Oliver Stone: le gusta aparecer en cámara y, al mismo tiempo, dedicarse a denunciar las lacras de Estados Unidos. Por lo tanto, siempre necesita de la presencia de una cámara para transmitir sus ideas.

Bowling... ganó el Oscar al mejor documental, razón por la que Michael Moore comenzó a ser reconocido por un gran público. Más aun, quien no sabía nada de él, lo descubrió en la entrega del Oscar, vociferando a los gritos en contra de la política criminal de Bush Jr. y de la guerra en Irak. Moore fue el único que dijo algo importante en el escenario, ya que otros asistentes políticamente correctos y prolijamente vestidos ocultaron o silenciaron su malestar mediante frases convencionales y textos breves en papelitos de poco riesgo. Se mandó por las suyas, entre aplausos y abucheos; fue el único que se la jugó.

Michael Moore no tiene la culpa de que su documental se haya transformado en tema de debate de los programas políticos.

Bowling for Columbine se estrenó en el momento justo en nuestro país, días antes del primer misil en Irak; pero Moore tampoco es responsable de esto. Sin embargo, da la im-

presión de que el Oscar y el consenso general que obtuvo la película actuaron en contra de *Bowling for Columbine*, como si se tratara de un infantil ajuste de cuentas con alguien que hace un año era patrimonio excluyente de algunos críticos exquisitos. Allá ellos.

LA PELÍCULA. Moore es un periodista que hace películas y jamás un director de cine preocupado por ser original a través de sus documentales. Su estilo es incisivo y declamatorio. *Bowling for Columbine* es una feroz denuncia sobre la paranoia armamentista de los norteamericanos, donde la verborragia del personaje genera momentos desopilantes pese a la gravedad del tema.

La estructura de *Bowling for Columbine* propone un collage de imágenes y situaciones que permite un montón de arbitrariedades que se alejan del núcleo central del relato y vuelven a él: la masacre en un colegio de Littleton donde murieron algunos adolescentes. Moore, reitero, es periodista y por lo tanto su guión puede confundirse con la redacción de varias notas inacabadas que se guardan en la computadora y que se retoman a los pocos días. Esta libertad periodística, un caos ordenado diría Godard, permite que Moore, especialmente durante la primera hora, convierta la seriedad del tema en un gran disparate que describe a una sociedad enferma de miedo y violencia. En sólo tres minutos de animación, el director desarrolla una pequeña y gran historia de su país, y en escasos pero certeros testimonios

construye una galería de personajes a los que recomienda tener bien lejos. Esa actitud de Moore de convertir aquello que es repudiable en algo patético, gracioso y enfermizo, resulta una elección eficaz y contundente. La puesta en escena que desnuda a uno de los entrevistados, dejándolo en ridículo cuando Moore le pregunta sobre Gandhi, manifiesta el poder del periodismo cinematográfico, al valerse del humor negro y no incomodar a la persona frente a la cámara.

Este gran momento del documental no se repite en la última media hora. Allí Moore omite la sutileza de escenas anteriores y subraya sus intenciones, bordeando el periodismo amarillo. Junto a dos jóvenes con los cuerpos dañados por las balas, concurre al lugar de ventas de armas para denunciar el hecho. Esta escena, filmada de manera periodística, sin escamotear en ningún momento su propósito, resulta casi burda. Cerca del final, Moore y su cámara visitan a Charlton Heston en su casa, un tipo facho y derecho (aunque ahora se lo vea encorvado), que ya había sido mostrado levantando su rifle. La entrevista es incómoda para el actor de *Ben-Hur* y *El Cid*, ya que el director lo asfixia con preguntas. El cuerpo flácido de Heston despidió a Moore y su cámara. La retirada del reaccionario intérprete es suficiente; sin embargo la escena se remata cuando el director deja frente a la cámara la foto de una nena que murió por las balas de un compañerito. Allí Moore confirma que el cine y el periodismo circulan por caminos diferentes. ■



Munición gruesa

en contra JAVIER PORTA FOUZ

Su andar es cansino; su cuerpo, ovoide; sus ropas, siempre del mismo estilo; su desaliño, una marca registrada. Michael Moore es un personaje. Es el personaje de sus propios films, como Nanni Moretti en *Caro diario y Aprile*, y como el israelí Avi Mograbi en sus películas. Moretti vendía ficción en forma del mejor ensayo del cine de los noventa y Mograbi traficaba investigación seria bajo una apariencia liviana. Moore acaba de ganar un Oscar en la categoría documental con su monserga egocéntrica, carente de rigor y, por momentos, ofensiva a la más mínima lógica. Su monstruoso clip musicalizado con *What a Wonderful World* versión Louis Armstrong simplifica una buena cantidad de hechos históricos. Por ejemplo, Estados Unidos fue el único responsable del golpe contra Salvador Allende en Chile; del papel de la derecha chilena, ni noticias. Y así en cada caso, demostrando desde una supuesta posición crítica que Moore cree, como G. W. Bush, que Estados Unidos es el único actor del poder mundial y que sus acciones definen la historia por sí solas. En ese clip, además, se afirma que en los episodios de El Salvador habían muerto 70.000 salvadoreños y cuatro monjas americanas (un grado de obscuridad en los números muy similar al de *La caída del Halcón Negro*).

Las puestas en escena de Moore, disfrazadas de registro entintado de verdad, son de un primitivismo que se evidencia, por ejemplo, en la decisión de mostrar a los adolescentes del bar jugando a los videogames de tiros. A

Moore no le calza el traje de pensador, y cree que las ideas se relacionan unas con otras solo por mera yuxtaposición. Por un momento parece que de esa manera va a construir un gran interrogante, uno que sería más o menos así: ¿Por qué en Estados Unidos la gente se mata a los tiros más que en cualquier otra nación del mundo civilizado, o el mundo libre? (la noción del "mundo civilizado" y la del "free world" son un tanto imperialistas y además, ¿por qué comparar a Estados Unidos solamente con Canadá, Francia, Inglaterra, Alemania y Japón? ¿una simple cuestión de elitismo de nacionalidades?). A esa pregunta Moore la va haciendo más compleja al eliminar posibles respuestas, ya que en Canadá la gente también tiene muchas armas, los rifles y municiones también se venden fácilmente y la historia de Estados Unidos no ha sido más sangrienta que la de Inglaterra o Alemania, etc. Parece que Moore va a dejar flotando interrogantes y que por lo menos va a ser lo suficientemente decente como para exponer sus limitaciones como cineasta-ensayista. Pero no, en el momento que definitivamente marca a fuego este grueso film, Moore toma a dos de los heridos de la masacre escolar de Columbine y los expone frente a los ejecutivos de K-Mart, a quienes les dice, "estos chicos tienen en sus cuerpos sus balas" (las balas que vende K-Mart). Esto no solo es una bobada supina sino que además demuestra la inconsistencia del razonamiento moresco. Hace un rato había dicho que no tenía

relación directa con la violencia el hecho de que se vendieran balas en los supermercados. Y cuando la vocera de K-Mart lee un comunicado diciendo que K-Mart no va a vender más balas, Moore se filma a sí mismo orondo y exultante por lo conseguido (¿?). Es que este Moore es un tipo al que le gusta aparecer en la pantalla, la del cine o la de tele. Es más, compra totalmente la retórica televisiva. Luego de escorchar un rato a un productor televisivo para que cambie el signo ideológico de un programa —de la forma sensacionalista no le dice nada (¡atención a las formas, Moore!)— utiliza los peores recursos de la prensa sensacionalista a la que él tanto critica, especialmente en la vergonzosa y sosa entrevista con Charlton Heston, presidente de la Asociación Nacional del Rifle. Moore lo increpa, con ese tono de humilde soberbia muy al estilo periodista progre argentino contra "los políticos", intentando meter al viejo recalitrante Heston en un supuesto atolladero que no se genera en la realidad más que para Moore y para los que se dejen llevar por su manipulación. Con Heston, Moore aplica todo ese razonamiento —que hace un rato había dejado de lado en la secuencia K-Mart— como si fuera material intelectual de primera y como si él fuera el rey de la coherencia. Es más bien el rey del golpe bajo, como otra vez demuestra dejándole a Heston una foto de la nena de seis años a la que otro nene de seis años mató de un tiro en una escuela. Y ahí termina de aburrir Moore con sus ínfulas de héroe. ▣

BETTY FISHER

Betty Fisher et autres histoires

FRANCIA / CANADÁ

2001, 101'

DIRECCION Claude Miller
 PRODUCCION Yves Marmion y Annie Miller
 GUION Claude Miller
 FOTOGRAFIA Christophe Pollock
 MONTAJE Véronique Lange
 INTERPRETES Nicole Garcia, Sandrine Kiberlain, Mathilde Seigner.



Rojo y negro

por EDUARDO ROJAS

Como en cada película de Claude Miller hay en *Betty Fisher* una superficie fría y brillante como la de un espejo. Sólo que las imágenes que este nos devuelve no duplican la realidad, sino que la desarman y nos muestran el entramado oculto de unas vidas siempre jugadas en sus límites, los de sus propias existencias y, casi sin proponérselo, los de la época.

Miller se formó como asistente de François Truffaut. Como las del maestro, sus películas tratan del amor y las relaciones de familia; también en ellas los niños son protagonistas habituales. Pero, a diferencia de Truffaut, la mirada de Miller es siempre sombría. El amor es fatalmente *fou*; la locura y la muerte dominan un mundo en donde la infancia es el lugar del castigo o la crueldad.

Locura y crueldad son las que llevan a Margot a agredir a su hija Betty en el comienzo. Frío y distancia de años son necesarios para rearmar la personalidad de Betty, a la que se le agrega el brillo mundano de su triunfo como escritora. En el forzado reencuentro de ambas persiste la locura apenas contenida en Margot, disfrazada de autoexculpación y desamor, y miedo en Betty, que sigue siendo una niña desamparada, aferrada a la maternidad como el centro que organiza su precario mundo de soledad y orden. "Aquí tenemos horarios", le dice a su madre mientras lleva a su hijo Joseph a dor-

mir. Solo en su cama, mira su velador —un globo terráqueo iluminado—; la mirada inocente del chico parece buscar la vida en otro lado y se levanta persiguiendo a un pajarito que golpea la ventana. El ruido sordo del cuerpo del ave contra el cristal es, en ese ambiente de esterilizado confort, una trampa de la muerte camuflada en un organismo vivo. La caída y muerte de Joseph, como la del hijo de Tali en *La Ciénaga*, ponen a la vista el tejido de esa tela de araña que une a los personajes más allá del azar: la locura y la crueldad ejercidas contra los débiles: los niños y los pobres, objetos de tráfico diversos por parte de los dueños de la fuerza, los adultos y los ricos. El secuestro, la extorsión, la amenaza, el castigo, el sexo ejercido como moneda de cambio o como abuso de poder. Todos son en algún momento el niño de alguien, Betty de Margot, Joseph de ambas y de su madre Carole, el negro François de Carole y de la xenofobia de patronos y policías. Alex de su amante-madre que lo abandona. Carole, víctima de un padre (ausente como todos) que la ha dejado tullida, trafica con carne, la suya y la de su hijo. El tráfico, de dinero, de bienes, de vidas, de sexo, es lo que asegura la continuidad de este mundo iluminado artificialmente —como el globo terráqueo de Joseph— por las luces de una opulencia conseguida sobre el sacrificio de los débiles.

Así como hoy este sacrificio sustenta aquellos brillos, ese mundo —la Europa próspera

de la posguerra— estuvo alguna vez sostenido mitológicamente sobre las columnas de Hércules, ahora el Estrecho de Gibraltar, punto de fuga y puente de todos los tráfico con el otro mundo al que Miller apenas alude pero que tiene el peso de lo excluido: el África de François, el Oriente más o menos próximo adonde huyen finalmente o de donde provienen casi todos los protagonistas (Armenia, las mafias rusas y su dinero bienvenido y oscuro; Tailandia, Malasia, los paraísos de la pedofilia, metáfora extrema de la dominación del fuerte sobre el débil, de un mundo sobre otro; tema que Miller trató al menos en dos películas: *Ciudadano bajo vigilancia* y *La clase de nieve*).

Es así que la superficie del espejo frío y ordenado que se exhibe en un principio muestra las fisuras que anuncian el resquebrajamiento. Por entre las grietas del azogue se filtra el arma que destruye la falsa placidez de este orden: la pasión, otra forma del sacrificio, la del cantinero pelirrojo y la del médico negro, que aman a Carole y Betty en los extremos de la violencia y la entrega. Rojo y negro, los colores de la pasión europea desde la inolvidable novela de Stendhal hasta las viejas banderas anarquistas. Pero también de sus opuestos: la locura y la muerte que gobiernan el mundo según Claude Miller, un globo terráqueo iluminado, incandescente de luto y de poder. ■

LA MALDICION DEL ESCORPION DE JADE

Trozos de pastel

*The Curse
of the Jade Scorpion*

ESTADOS UNIDOS
2001, 103'

DIRECCION Woody Allen
PRODUCCION Lotty Aronson y Helen
Robin

GUION Woody Allen

FOTOGRAFIA Zhao Frei

MONTAJE Alisa Lepselter

DIRECCION ARTISTICA Tom Warren

INTERPRETES Woody Allen, Helen Hunt,
Dan Aykroyd, Charlize
Theron, Elizabeth Berkley.



"Eastwood: Somos dioses, Pete. Malditos dioses menores que controlamos la vida de quienes creamos (...)

Fahey: Así piensas tú, John. Pero yo me considero un Dios bonachón."

Cazador blanco, corazón negro

Es larga la lista de densas preguntas existenciales de las que *La maldición...* huye como de la peste. En el fondo, en esta película importa una sola, y muy poco existencial: ¿terminarán Woody Allen y Helen Hunt juntos?

La maldición del escorpión de Jade se refleja en el final de *Hannah y sus hermanas*, cuando *Sopa de ganso* salvaba la vida de un Woody Allen al borde del suicidio, y le señalaba el camino a la felicidad. Una misma elección vital une a esta película con aquel momento marxista. El film más utópico del director de *Annie Hall* es un respiro momentáneo contra la desdicha.

Atroz sería el destino de esta historia en las garras de Todd Solondz: multiplicación de personajes estúpidos y abyectos, interminable catálogo de humillaciones y resentimientos...

Bueno, frente a tanta canallada disfrazada de Gran Arte, *La maldición del escorpión de jade* se planta para decir que la felicidad todavía es posible. Lo hace en voz baja, como si expresar con demasiado énfasis su mensaje fuera traicionarlo.

La película se disfraza de policial negro, pero la pareja Helen-Woody transporta la acción hacia las tierras de la comedia romántica con su duelo de inteligencias y respuestas rápidas. Ellos se odian desde la primera escena con una rivalidad notoria y sin tregua; en cualquier buena comedia esto significa una sola cosa: amor para toda la vida. Woody y Helen se alejan por el pasillo, de espaldas a la cámara y a la oficina, juntos, felices. El coro de actores secundarios los mira, compartiendo su alegría. Fin. Un final de una desarmante simplicidad, bello y justo. El llamado mundo real es bastante menos luminoso, pero esta vez no es culpa de Woody Allen, este Dios menor y generoso. "Algunos films son trozos de vida, los míos son trozos de pastel" (Hitchcock).

Manuel Trancón

EL NUCLEO

Las luces del centro

The Core

ESTADOS UNIDOS
2002, 135'

DIRECCION Jon Amiel
PRODUCCION Cooper Layne, Sean Bailey
y David Foster

GUION Cooper Layne
y John Rogers

FOTOGRAFIA John Lindley

MUSICA Christopher Young

MONTAJE Terry Rawlings

INTERPRETES Hilary Swank, Aaron
Eckhart, Stanley Tucci,
Delroy Lindo, Tchéky
Karyo, Richard Jenkins,
Alfre Woodard, DJ Qualls.



No se puede viajar al centro de la Tierra sin pensar en la novela de Julio Verne: *Viaje al centro de la Tierra* (1864), uno de esos clásicos inolvidables cuyos lectores adoran durante toda su vida. El imaginario creado por el autor en esa obra pertenece a la cultura popular del mundo, incluyendo la historia del cine. Por otro lado, los seguidores de Arthur Conan Doyle saben que el irascible Profesor Challenger tuvo contacto con las entrañas del planeta en el cuento *Cuando la Tierra lanzó alaridos* (1928), hermoso relato con un simpático remate cómico. Algo en este último cuento coincide con ciertas ideas sobre el planeta que aparecieron luego en el film *Final Fantasy* (2001). Pero cuando se trata de llegar al centro de la Tierra el problema que tiene el cine actual es el avance del conocimiento. Ciertos disparates de los libros mencionados no pueden sostenerse de ninguna manera en los relatos ambientados en el presente. Entonces se los reemplaza por disparates modernos que, a juzgar por los resultados que vemos en *El núcleo*, no conservan el mismo encanto. No

por nada los mayores aciertos se encuentran al principio del film, donde, sin explicación alguna, mueren docenas de personas, o cuando los pájaros pierden el rumbo y se estrellan contra peatones, vehículos y edificios en cantidades catastróficas. Y es que, en un principio, la película de Jon Amiel se inclina más hacia el cine catástrofe que hacia el cine de aventuras, con lo cual se pierde el encanto original de los relatos de Verne y Conan Doyle. Aun así, el viaje ofrece algunas sorpresas atractivas que podrían haber dado pie a un relato mucho más interesante. En gran parte de su metraje, *El núcleo* se vuelve una película intimista y hay que decir que el elenco es capaz de sostener ese tono de forma ejemplar. De todos los personajes, Beck Childs (Hilary Swank) es el que posee las características más complejas, es una contradictoria heroína, típica de los films de Jon Amiel. La película se sostiene gracias a esos momentos dramáticos, pero como el cine no suele viajar muy seguido al centro de la Tierra, hubiera sido lindo un viaje con muchas más aventuras. **Santiago García**

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
RNPSP 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

Un curso de

Estética del cine

**Nuevas Cuestiones sobre
Géneros, Estilos & Autores**

Un curso de **Eduardo A. Russo**

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

400A Cine

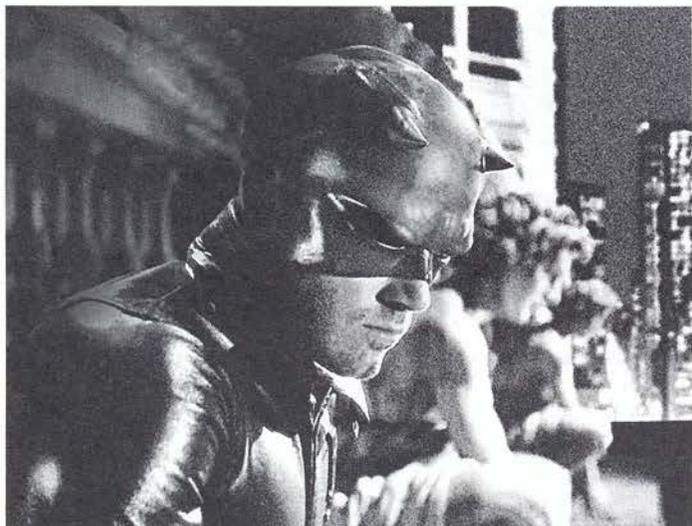
Traducción de guiones y proyectos.
Presentaciones a subsidios internacionales.

Tel (54-11) 4831-6562 Email 400a-cine@voila.fr

4 3 2 2 - 7 5 1 8
4 3 2 6 - 5 0 9 0

ANUNCIE EN

EL AMANTE



RECIENTE CASADOS

Just Married

ESTADOS UNIDOS, 2003, DIRIGIDA POR Shawn Levy, CON Ashton Kutcher, Brittany Murphy, Christian Kane, David Moscow, Monét Mazur, David Rasche.

Comedia de rematrimonio, *Recien casados* es un experimento por momentos carente de interés y por momentos una atractiva contra-versión de la comedia romántica producida a lo largo de los 90. Para eso está la notable Brittany Murphy, un abanico de posibilidades actorales que da carnadura al film. Del otro lado está Ashton Kutcher repitiendo los mohínes y gags físicos que despliega en *That 70's show* contrapesando la presencia de su esposa ficcional (y en la realidad, sólo un detalle). El film tiene escenas muy divertidas en los momentos de mayor crisis de la pareja en su pesadillesca luna de miel. El final, previsible y exento de imaginación, construye rutinariamente todo lo que antes había sido destruido con buenas dosis de diversión. Otra para video o cable.

Federico Karstulovich

DESTINO FINAL 2

Final Destination 2

ESTADOS UNIDOS, 2003, DIRIGIDA POR David R. Ellis, CON Ali Larter, A.J.Cook, Michael Landes, Terrence T.C. Carson, Jonathan Cherry, Justina Machado.

Al igual que en *Destino final*, aquí hay una persona que logra ver un terrible accidente antes de que este suceda, desbaratando así un presunto *masterplan* de la muerte. La chica en cuestión se llama Kimberly Corman (ja) y mientras va manejando camino a unas minivacaciones con sus amigos, de repente parpadea y ve con lujo de detalle un choque múltiple en el que ella y otras muchas personas más pierden la vida. Des-

pierta, empieza a gritar, le pide ayuda a un policía, evita el accidente en cuestión y a partir de allí empieza una verdadera carrera contra la muerte, ya que a esta no le gusta nada que le joroben sus planes, y va a ir cargándose uno a uno a los salvados por Kimberly con indolencia, placer y ridícula precisión. Eso mismo (indolencia, placer y ridícula precisión) parecen haber puesto en juego los guionistas de esta secuela extravagante, graciosa e hipersangrienta. Nada es demasiado serio en el desarrollo de *Destino final 2*, salvo la planificación del choque del comienzo (una maravilla) y de cada uno de los accidentes en los que los protagonistas van perdiendo la vida. Ahí la película se pone maldita y

minuciosa, y eso en verdad es tan divertido como alarmante. **Marcelo Panozzo**

DAREDEVIL: EL HOMBRE SIN MIEDO

Daredevil

ESTADOS UNIDOS, 2003, DIRIGIDA POR Mark Steven Johnson, CON Ben Affleck, Jennifer Garner, Colin Farrell.

Coletazo de un género (el cómic filmado) que no perpetúa ni homenajea. Usufructo de una moda de la que ha obtenido apenas una gota extra de rédito económico. *Daredevil* no es consecuente con el arte ni con el bolsillo, y se empantana ni bien comienza. Fundamentalmente, carece de un personaje central magnético. ¿Culpa de Ben Affleck? Parcial. Ni recuperándose de

DISCUTAMOS DE CINE por Jorge Carnevale

Curso de cine donde se discutirán los siguientes temas:

- Nuevo cine argentino. Cine independiente vs. Hollywood.
- Cine y literatura. ¿Cineclubes o shoppings?
- Secuelas, refritos y superhéroes.
- Peligros de la cinefilia.
- Análisis y discusión de films.

Informes: 4902 6214 / 154 916 4543. e-mail: discutamosdecine@hotmail.com

diseño - fotografía - folletería
presentaciones - revistas

disenio321@ubbi.com

tel. 15 56 07 96 01 // 15 56 01 96 71

su entumecimiento expresivo el galán habría resuelto los problemas de identidad de su representado. Un superhéroe que patea la calle como el Peter Parker de Superman, la sobrevuela como el Hombre Araña, y la aborrece como el mismísimo Batman (esto sin hablar de amores). ¿Por qué razón el imaginario norteamericano no engendra paladines modernos de la justicia? ¿Le alcanzará con su George Bush?

Ramiro Ortiz

AMOR A SEGUNDA VISTA

Two Weeks Notice

ESTADOS UNIDOS, 2003, DIRIGIDA POR Marc Lawrence, CON Sandra Bullock, Hugh Grant, Alicia Witt, Dana Ivey.

Bullock + Grant no da igual a química asegurada. Sin embargo, la película tiene sus mejores momentos en los encuentros entre los amantes secretos que recién al final se darán cuenta de que son el uno para el otro.

Típico exponente de la comedia romántica clásica actual, tiene su mejor pasar

cuando apela a los detalles ínfimos que van uniendo a la pareja protagonista (un estilo cuyo mejor exponente actual está en Nora Ephron, guionista de *Cuando Harry conoció a Sally* y directora y guionista de *Tienes un e-mail*). Como típico exponente, tiene también muchas de las fallas de las comedias actuales (baches en el ritmo, giros de guión inverosímiles y escasa originalidad) que intenta suplir con el carisma de los protagonistas. Bullock cumple. Grant dignifica. **Federico Karstulovich**



POSESION

Possession

ESTADOS UNIDOS, 2002, DIRIGIDA POR Neil La Bute, CON Gwyneth Paltrow, Aaron Eckhart, Jeremy Northam.

El prestigio de Neil La Bute venía de películas independientes como *En compañía de hombres* (dos yuppies misóginos martirizan a una discapacitada) contada con una frialdad que la igualaba a la mentalidad de sus protagonistas. Ahora hace una mainstream. Le sale floja y deshinchada. Dos

historias paralelas que cruzan amores y tiempos desde un pasado victoriano de romances clandestinos a un presente amorfo, en donde dos estudiantes histericones se enamoran poseídos por el romanticismo de sus antepasados, y se meten en una trama de thriller académico propia de un Umberto Eco perezoso. La Bute pretende ser romántico pero es gélido y ampuloso. Sopa fría, consomé de qualité, si sigue así La Bute va por el camino de Ivory. Pobre de él. **Eduardo Rojas**

El Amante y Augusto Costhazo presentan

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



TAMAÑO 32,5 X 50 CM

Tenga el póster de su Amante en casa

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

Esmeralda 779 6° "A", Capital Federal. Teléfonos: 4326-5090 / 4322-7518

DE UNO A DIEZ

LOS ESTRENOS DEL MES SEGUN LOS CRITICOS

	MARCELO PANOZZO EL AMANTE	PABLO SCHOLZ CLARIN	MOIRA SOTO JAS 12	MARTIN PEREZ PAGINA 12	MARIA NUÑEZ SIN CORTES	DIEGO LERER CLARIN	GUSTAVO J. CASTAGNA EL AMANTE	JORGE CARNEVALE NOTICIAS	JORGE BELAUNZARAN TAT	
BOWLING FOR COLUMBINE	5	8	7	7	10	7	7	7	8	7,33
CIUDAD DE DIOS	5	7		7	10	6	7	6	7	6,88
EL PIANISTA	5	5	6		8	6		8	7	6,43
LA MALDICION DEL ESCORPION DE JADE		5	6	6	7		6	8	6	6,29
CHICAGO	7	8	5		8	5	3	8	6	6,25
BETTY FISHER	5	5				6	5	6	8	5,83
FIGLI (HIJOS)	4	6			7	7	6	4	6	5,71
SALOME		4		6	7			5	5	5,40
POSESION		4	7			7		3	5	5,20
EL DISCIPULO		4	4				5	5	6	4,80
AMOR A SEGUNDA VISTA	6	4						3	5	4,50
DEJAME VIVIR		4				3		7	4	4,50
EL NUCLEO		4		5					4	4,33
DAREDEVIL, EL HOMBRE SIN MIEDO		5		3				5	4	4,25
RECIEN CASADOS						4		1	4	3,00

¡SI!

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

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

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

TIPO DE SUSCRIPCION

- ARGENTINA: \$ 90 O DOS PAGOS DE \$ 45
- PAISES 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**: 4326-5090/4322-7518. 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

Veán *El pianista*

Como si las polémicas entre los críticos de *El Amante* fueran pocas, ahora se suma a las discusiones –con los botines de punta contra Eduardo A. Russo– el otrora columnista televisivo. **por TOMAS ABRAHAM**

Me pregunto qué hace un crítico cuando va al cine. Seguramente no hace lo mismo que una persona cualquiera. El crítico va al baño, deja su cuerpo a un costado del lavatorio, entra al cine hecho un fantasma, ve la película, piensa...

¿En qué piensa? Se le ocurre que la película que está viendo, *El pianista*, no es un auténtico Polanski, el de *El cuchillo bajo el agua*, *Tess*, *La danza de los vampiros*, *Piratas*, *El bebé de Rosemary*, y otras que se ubican en una coherencia que sólo Eduardo Russo entiende. El crítico piensa... ¿en qué piensa el crítico? En que a él no lo van a atrapar, él es un *big shot*; en que si a otra carne de butaca la pueden hacer llorar mostrando a un pueblo humillado y torturado, a niños muriendo de hambre en pantalla gigante, él –que es un piola bárbaro (*terrific string*) que no se deja conmover por sentimentalismos– tiene la córnea seca de tanta lucidez y no se inclinará al homenaje inmediato, como nos dice en *El Amante*, página 25 del número 131.

Russo dice que abunda la información sobre *El pianista* y que no quiere redundar en ella. ¡Qué lástima! La verdad es que esta revista debe entonces estar hecha por los que están en el centro de la Meca y se enteran de lo que nadie se ha enterado, ese nadie somos los que desconocemos la contraseña y que fuera del circuito ignoramos el salvoconducto. *Radar* recién publicó el 9 de marzo –después de que saliera *El Amante*– la entrevista que hace unos meses apareció en *El País* de España. Es la conversación que Polanski mantiene con Jorge Semprún, en la que nos cuentan hechos que tienen que ver con la idea de hacer la película y con la historia que en ella se muestra. Russo no nos informa de la infancia de Polanski, de su vida en el gueto, de sus horrores, y de por qué nunca quiso hablar de eso. Russo tampoco leyó la autobiografía del personaje del film, Wladislaw Szpilman, sobre la que se basa la película, por lo que no sé a qué redundancia le teme.



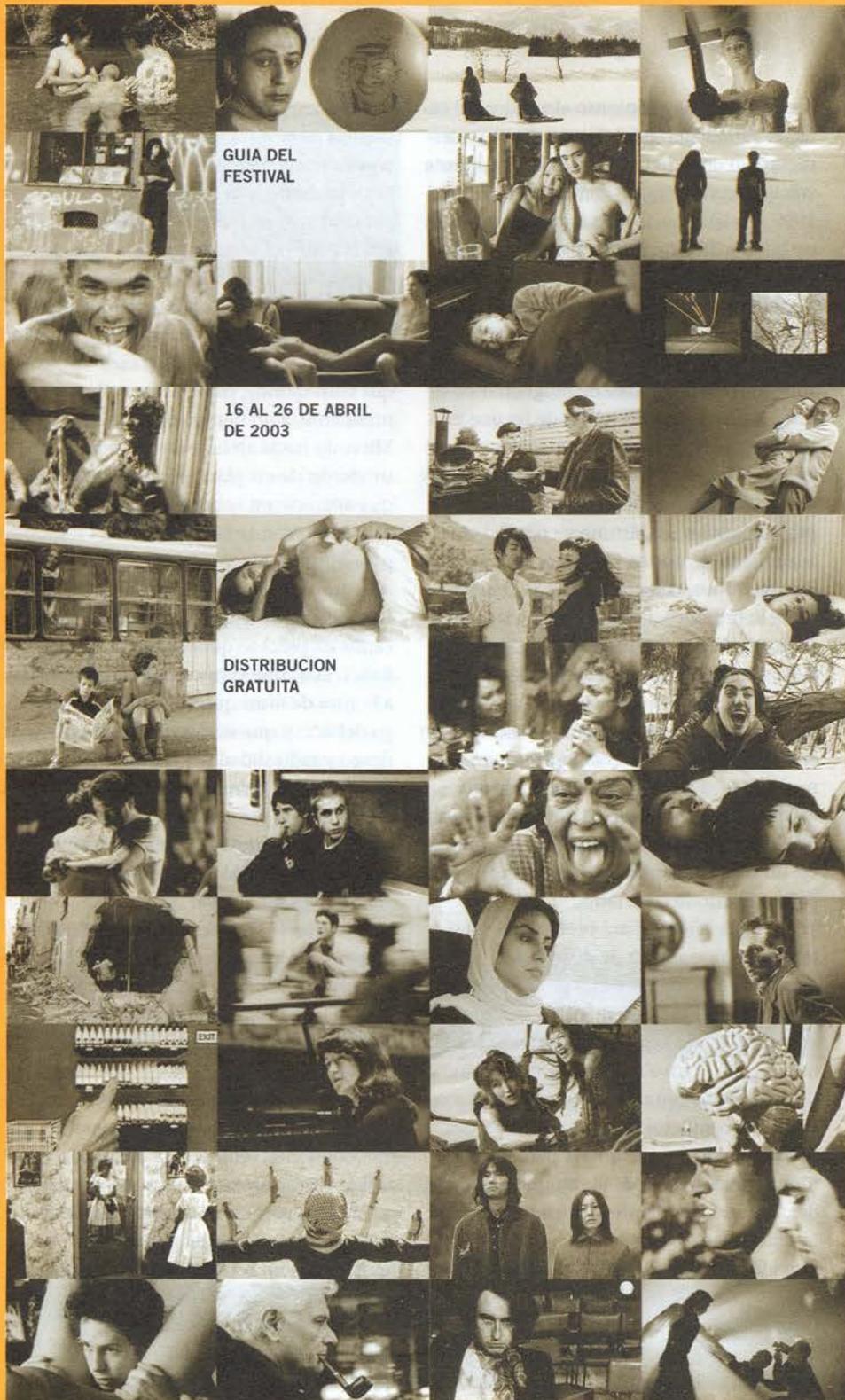
Es cierto que Russo nos dice que la película es la crónica de un sobreviviente solitario y el retrato de un horror de proporciones difícilmente imaginables, por lo que es una pena que aún no pueda imaginarla después de haber visto la película de Polanski. Porque justamente uno de los golpes que le hace a nuestra ignorancia es informarnos sobre la vida de un gueto, en este caso el gueto de Varsovia. El libro de Szpilman describe la “normalidad” siniestra de la vida de los judíos confinados, sus sacrificios y heroicidades, pero también sus traiciones, desigualdades, el relato de una cotidianidad que disimula a los habitantes que, de los 500 mil que habitan el intramuro, sólo quedarán veinte. Y esta normalidad siniestra la muestra Polanski con una crudeza y una selección de dolores que nos hace llorar, que me hizo llorar. A Russo no, él es grande, adulto, del gueto sabe todo, tanto como de Polanski. Russo critica el hecho de que el protagonista, Adrien Brody en el personaje de Szpil-

man, mantenga una gélida distancia ante los horrores que ve en la calle. El músico observa los crímenes por la ventana. Esto lo adscribe a un equivocado cuidado de Polanski por no parecer patético. Evidentemente Russo no ha tenido la experiencia de la impotencia y de la humillación. O quizá sí y la ha olvidado –experiencia difícil de olvidar–, nunca ha visto desde una ventana cómo criminales uniformados matan a un civil, escuchar el estruendo con alarido para luego correr la cortina. Yo sí lo he hecho, durante el Proceso, y la verdad que si algo jamás tuve fue una sensación de distante gelidez, sino un terrible miedo a que subieran y me llevaran, y la humillación de ser vencido por el mismo miedo.

No sé si la película de Polanski es la mejor película de Polanski ni sé si la actuación de Adrien Brody es la mejor actuación de Adrien Brody, pero sé que tengo que invitar a los lectores de *El Amante* a verla con el cuerpo puesto. ▣

EL AMANTE CINE

V Buenos Aires
Festival Internacional de
Cine Independiente



- 2 EDITORIAL
¿Qué es un festival de cine?
- 3 COMPETENCIA OFICIAL
Espiando a los ganadores
- 4 LO NUEVO DE LO NUEVO
Ortodoxos abstenerse
- 5 OTAR IOSELLIANI
El maestro que faltaba
- 6 JORGE CEDRON
La hora del Tigre
LOST CINEMA
Puras sorpresas
- 7 AUSTRALIA
Energía, histeria, ambigüedad
GRAN BRETAÑA
La línea oculta
- 8 CINE QUEER CHINO
Deja que entre el sol
FOCO BRASIL
Lulavisión
- 9 F.J. OSSANG
Europa ya no cree en historias
PETER METTLER
Trance & Trips
- 10 NOBUHIRO SUWA
Hiroshima mon amour
FRED KELEMEN
Rigurosa mente
- 11 CINE PALESTINO
Imágenes desde la urgencia
- 12 LAS VELOCIDADES DEL CINE
Corre, cine, corre
LA VUELTA DE LA REVUELTA
Video activo
- 13 PANORAMA
La vuelta al mundo en 90 films
- 14 HARUN FAROCKI
Sobre la incomodidad
PERSONAS Y PERSONAJES
Vidas + obras
- 15 DEL CREPUSCULO AL AMANECER
Noches totales
TARDE O TEMPRANO
Sonido y Furia
- 16 STAN BRAKHAGE
Ciudadano underground

STAFF

--

EDITORIAL

--

¿Qué es un festival de cine?

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

Marcelo Panozzo
Javier Porta Fouz

Colaboraron

Jorge García
Diego Brodersen
Diego Trerotola
Eduardo A. Russo
Juan Villegas

Diseño gráfico

Lucas D'Amore
Hernán de la Fuente

Corrección

Gabriela Ventureira
Malala Carones

Correspondencia a

Esmeralda 779 6° A (1007)
Buenos Aires, Argentina
Teléfonos (54 11) 4326-4471 / 4326-5090
Fax (54 11) 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. Tel 4867-4777

A esta altura, hay consenso alrededor del carácter variado, original, innovador, aun desmesurado del programa del Bafici. La quinta edición profundiza el camino iniciado en 1999 y avanza hacia nuevas propuestas y un catálogo más nutrido. A las secciones habituales se agregan otras que buscan abrir nuevos horizontes no sólo en cuanto a las películas a exhibirse, a los realizadores a descubrir, a las cinematografías a considerar, sino también a la forma de programar en sí. Este año hay cinco secciones de las que nos sentimos particularmente orgullosos porque acercan al público del festival propuestas que nunca hubiéramos podido materializar los programadores. La historia secreta del cine australiano de Adrian Martin es secreta para los argentinos, como es secreta la conexión entre lo británico, la vanguardia y las otras artes que descubre Simon Field, al igual que la ruptura que plantea más en el lenguaje que en el tema el nuevo cine gay chino según Tony Rayns. En cuanto a la velocidad en el cine, para nosotros es definitivamente nueva la idea de Bernard Bénoliel de que existe una cinefilia oblicua de la que pueda resultar una retrospectiva que tenga como eje un concepto antes que un director, un país, un período o un tema.

Yendo más cerca, y para probar que no se trata de una cuestión de distancia geográfica, está la sección *La vuelta de la revuelta*. Es muy difícil, si no se tiene una inserción adecuada en ese marco, encontrar la zona más representativa del frondoso panorama de videos que apuntan en nuestro país a retratar los conflictos sociales más urgentes. Alejandro Ricagno resultó la persona más idónea para la tarea de lograr que una parte del cine independiente argentino estuviera también en el Bafici.

Esta idea de abrir el festival, de expandir sus alcances, de establecer puentes y redes, se complementa con otras actividades de apariencia heterodoxa, como *El club de la película perdida*, donde varios cinéfilos duros ex-

pondrán sus tesoros ocultos ante una audiencia de pares. Y con las conferencias que sobre distintos temas y con propósitos didácticos pronunciarán el cineasta José Luis Guerin y los críticos Jonathan Rosenbaum, Kent Jones y Adrian Martin. La onda expansiva llega incluso hasta la esfera de las relaciones internacionales: el nuevo Secretario del Audiovisual de Brasil, Orlando Senna, expondrá la nueva política cinematográfica de ese país que corresponde, como lo ha definido su presidente, a un tiempo de cambios. Mirando hacia atrás, estas novedades no surgieron de un plan preestablecido, sino que aparecieron sobre la marcha, igual que el acuerdo con la European Film Promotion para difundir el cine de los nuevos directores europeos, o el proyecto del Buenos Aires Lab, destinado a apoyar films latinoamericanos en proceso que tengan el perfil del Bafici. Pero una vez concretadas y sumadas a la lista de films que encontramos a lo largo del año y que se inscriben en el perfil de riesgo y radicalidad del festival, nos llevan a concluir que hay un punto que no habíamos tomado en cuenta: que un festival de estas características obliga a plantearse una pregunta que suele no formularse por obvía: ¿qué es un festival de cine?

Una respuesta sencilla está lejos de nuestro alcance. Pero si alguna respuesta provisoria podemos adelantar a esta altura es la de que se trata de algo mucho más complejo que una colección de títulos. Pero además, la pregunta lleva a otra, a la casi metafísica inquietud por saber qué es el cine mismo. Lo que hemos aprendido es que programar un festival es intervenir en esa definición y que ambas cosas van de la mano. Modestamente, el Bafici plantea la necesidad de rediscutir las premisas vigentes e intenta hacerlo apoyado en un recurso decisivo: el placer del espectador. **QUINTIN**

(Director de El Amante y del Festival de Cine Independiente de Buenos Aires)

**Bafici V x 40 películas
(Guía arbitraria del festival)**

ELVIS: THAT'S THE WAY IT IS
Estados Unidos, 1970/2001, dirigida por Denis Sanders

SABADO 19, 24 HS.
Malba.cine

Si hay algo que demuestra que el Rey está vivo es este registro de un show en Las Vegas que es el documento definitivo sobre la importancia de la música y la personalidad de Elvis, un torbellino de sensualidad eléctrica.

COME DRINK WITH ME
Hong Kong, 1965, dirigida por King Hu

LUNES 21, 23.45 HS.
Hoyts 10

En versión completamente restaurada, una oportunidad única de apreciar en pantalla grande (y ancha) el clásico de clásicos de las artes marciales. Del maestro King Hu y con una heroína inolvidable... desde Hong Kong con acción.

COMPETENCIA OFICIAL – LARGOMETRAJES

Espiando a los ganadores



ARGENTINA I: ANA Y LOS OTROS



ARGENTINA II: LOS RUBIOS



ARGENTINA III: NADAR SOLO

Hay 16 películas en competencia. Tres argentinas, dos latinoamericanas, una norteamericana, cuatro europeas, cinco asiáticas, una africana. Hay cuatro películas que tuvieron una gran exposición en festivales: *Japón*, *Blissfully Yours*, *Madame Satã* y *Waiting for Happiness*.

Hay dos películas que compitieron en Venecia 2002 y Berlín 2003 respectivamente, pero no tuvieron demasiada suerte allí: *Velocità massima* y *Mang jing*. *Une part du ciel* y *Rana's Wedding* se presentaron por primera vez en secciones paralelas de Cannes 2002 (junto con *Blissfully Yours*, *Madame Satã* y *Waiting for Happiness*) pero circularon menos. Lo mismo ocurrió con *Le jours où je n'existe pas* que se presentó en Locarno, *Jealousy Is my Middle Name* que ganó en Pusán (junto con *The Rite... a Passion*) y en Rotterdam, donde también apareció *The Death of Klinghoffer*. *Mirror* es una película canadiense desconocida en Canadá. Las argentinas son estrenos mundiales. Seis films están dirigidos por mujeres.

Trazado el pedigrí geográfico, sexual y festivo de la competencia, es bueno decir algo de sus características. La tailandesa *Blissfully Yours* y la mauritana *Waiting for Happiness* son segundas películas de directores absolutamente maduros, a quienes no les queda grande el título de maestros. *Ja-*

pón, con su humor local y ambición tarkovskiana, representa una especie hasta ahora desconocida: el cine independiente mexicano, entendido en paralelo a cierta producción argentina, con presupuesto mínimo, filmación entre amigos y proyección internacional.

Madame Satã tiene el enorme mérito de politizar en un sentido serio el cine brasileño con audacia y solidez. *Velocità massima* es igualmente sólida pero totalmente ligera. Es el tipo de film de género (digamos, una comedia dramática de tuercas) que nadie quiere programar en los festivales por un prejuicio equivalente pero de sentido contrario al que impide estrenarse a los films graves. *The Death of Klinghoffer* es una ópera fílmica, otro género que no suele competir en ningún lado. Su directora es un raro descubrimiento: todo el mundo supone que es inglesa, pero nació aquí y vivió hasta los 18 años en el Río de la Plata (Penny Woolcock presenta en el Bafici otro largo, *The Principles of Lust*, que compitió en Rotterdam).

Jealousy Is my Middle Name representa la línea más sutil del nuevo cine coreano. *The Rite... a Passion* es una película de la India que no se parece a las películas indias y su director es un veterano crítico y documentalista. Del mismo modo, *Mirror* no se pare-

ce en nada a las películas canadienses y *Les jours où je n'existe pas* es también de una originalidad rabiosa. Mientras que la belga *Une part du ciel* tiene que ver con el cine de los hermanos Dardenne y es un raro ejemplo de un cine tan militante como riguroso. *Mang jing* forma parte de la bienvenida renovación del cine de China continental en los pasos de Jia Zhang-ke. Y la palestina *Rana's Wedding* es un ejemplo de que las tragedias políticas no anulan el espíritu de la comedia.

Tanto *Ana y los otros* como *Nadar solo* entran sin forzar en la categoría de otros films argentinos independientes. Filmados fuera de los parámetros industriales, describen momentos en la vida de jóvenes protagonistas de clase media. Entre la autobiografía y el afán por hacer cine, ambos destilan la personalidad y la nobleza esencial que el cine argentino de la nueva generación mostró en estos años. *Los rubios* radicaliza la apuesta: es un film de ensayo que ficcionaliza la filmación de un documental y, en el camino, habla en primera persona sobre los traumas personales y colectivos de la reciente historia argentina en un verdadero manifiesto cinematográfico.

Esa es la competencia del quinto festival. Según los programadores, la más original de la historia del Bafici.

VENDREDI SOIR

Francia, 2002, dirigida por Claire Denis

SABADO 19, 21.15 HS.

Hoyts 11

PISTOL OPERA

Japón, 2001, dirigida por Seijun Suzuki

MIERCOLES 23, 20.45 HS.

Hoyts 10

AN INJURY TO ONE

Estados Unidos, 2002, dirigida por Travis Wilkerson

DOMINGO 20, 22 HS.

Sala Lugones (se proyecta con *XV en Zaachila*)

Claire Denis estará en Buenos Aires presentando su último film, donde una historia mínima se transforma a través de los ojos de la realizadora en un viaje nocturno y apasionante. En otras palabras, un prodigio de la puesta en escena.

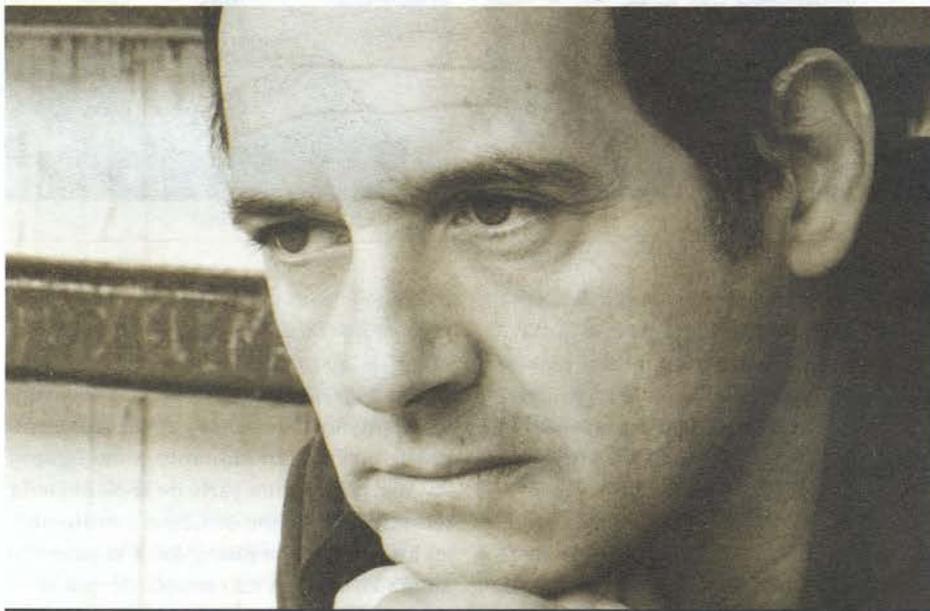
Las palabras no alcanzan para describir la belleza del último opus de Suzuki. Tomando referencias del cine de yakuza, el realizador rompe todas sus reglas y el resultado es un film iconoclasta que respira libertad en cada plano.

Un ¿documental? tan diferente como apasionante. La excusa es retratar los aspectos más relevantes de la vida del huelguista Frank Little, pero los resultados se parecen bastante a un manifiesto marxista para las nuevas generaciones.

LO NUEVO DE LO NUEVO

Ortodoxos abstenerse

La competencia del nuevo cine argentino se amplía en promedio de edad de los directores, diversidad de registro, independencia y riesgo.



JULIO CHAVEZ, DE *UN OSO ROJO A EXTRAÑO*

Esta sección es la más apropiada para polemizar acerca de lo que se entiende por cine independiente en la Argentina. Para algunos, independiente es casi todo, dado que sacando los films de las pocas grandes empresas productoras o, dicho de otra manera, excluyendo lo que viene de la televisión y/o se coproduce con España, el resto del cine argentino es de bajo costo, sus productoras son empresas pequeñas y los directores trabajan con libertad, lo que en principio califica dentro del concepto de independencia. Hay una acepción más restringida, que es la que a grandes rasgos orienta la selección del Bafici, en la que se buscan films personales, que ofrecen una mirada de autor, que no pretenden desbordar la taquilla, que no tienen figuras demasiado estelares en el reparto, que tienen costos muy bajos y que, en resumen, no encajan del todo bien en los parámetros

industriales. Hace dos años esta sección estaba compuesta mayoritariamente por ficciones en 35 mm (con la sola excepción del documental *Bonanza*, de Ulises Rosell). Desde la acentuación de la crisis económica y el cambio en la reglamentación del INCAA —que obliga a la precalificación de las películas que tienen la pretensión de ser estrenadas comercialmente—, es más bajo el número de obras que se terminan en formato filmico. Haciendo de la necesidad virtud, esto nos permitió incluir en esta sección documentales, medimetrajes y películas terminadas (al menos por ahora) en video (como *Ciudad de María*, la ganadora del año pasado). El resultado fue un enriquecimiento de la propuesta, de rechazo a ciertas ortodoxias más bien arcaicas. Este año, no sólo se profundiza ese camino por la vía de la variedad de formatos, sino también por una mezcla que va en

contra de dos prejuicios: el que identifica el cine joven con la edad cronológica y el que privilegia lo individual sobre lo colectivo en la producción cinematográfica. Así que, en la edición 2003, ha subido la edad promedio de los directores de *Lo nuevo de lo nuevo* y aparecen películas de realizadores que corresponden a generaciones no contemporáneas al Bafici, como César D'Angiolillo, Cristian Pauls, Sergio Belotti, Aldo Paparella y Willy Behnisch. Sus películas están en los márgenes de la cinematografía nacional, tienen una personalidad muy definida y en algunos casos, como *Hoteles* (una colección de episodios ligados por la franqueza sexual de su tratamiento) y *Cantata de las cosas solas* (un ensayo que ilustra la dificultad de penetrar en la esencia del cine y del mundo), son films anómalos en cualquier cinematografía y totalmente novedosos en la nuestra. A ellos se agrega un raro caso en estas latitudes, el de Sergio Wolf, un crítico que codirige su primer largo documental (con Lorena Muñoz) y se asoma con éxito al tango y la Historia con *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*.

De una novedad diferente hablan *Trelew* y *Flores de septiembre*, dos documentales cuyo tema son distintos episodios de los años 70. Estas películas, detrás de las cuales hay un equipo y no un autor individual, son particularmente esperanzadoras para el cine argentino. Muestran que el pasado se puede investigar exhaustivamente y mirar a la cara sin complejos ni eufemismos, lo que señala una madurez creciente en la producción de documentales que privilegian la precisión sin caer en la mirada anónima.

Por último, hay que consignar que en esta muestra que consideramos reveladora de las tendencias del cine independiente nacional, hay tres films que fueron premiados en festivales del exterior: *Potestad*, *Sudeste* y *Extraño* (que ganó en Rotterdam con una versión en video y que aquí se exhibirá por primera vez en 35 mm) mientras que el resto serán estrenos exclusivos del Bafici.

ENTER THE CLOWNS

China, 2001, dirigida por Cui Zi'en

VIERNES 25, 23.30 HS.
Hoyts 8

Un extremo del cine independiente. Registrada en video, áspera, inmediata, directa, propone un recorrido sin lujos por la diversidad sexual a partir de varias hilachas narrativas (y la primera provocará la huida de más de uno).

FALCONS

Islandia, 2002, dirigida por Fridrik Thor Fridriksson

JUEVES 24, 22 HS.
Cosmos

Crepuscular, con elementos melodramáticos acotados, halcones y una pareja protagonista que incluye a Keith Carradine, esta película islandesa ofrece paisajes abiertos y una noble tristeza que logra trascender la simplicidad del relato.

GERRY

Estados Unidos, 2002, dirigida por Gus Van Sant

MIÉRCOLES 16, 20.45 HS.
Hoyts 9

Dos personajes en busca de nada en el film más minimalista de Gus Van Sant (tal vez el más minimalista hecho jamás con un actor del mainstream como Matt Damon). Varios de los enormes planos generales fueron filmados en Argentina.

OTAR IOSELIANI

El maestro que faltaba

Nacido en 1934 y perteneciente a esa raza de directores difíciles de encuadrar por la fusión de diversos géneros que aparece en sus películas o por lo difuminado de los límites de sus trabajos, que oscilan permanentemente entre la ficción y el documental, el georgiano Otar Iosseliani es un realizador elusivo y personal. Exiliado voluntariamente en París desde 1982 por sus problemas con la rígida censura del régimen soviético, en su filmografía se puede apreciar, sobre todo a partir de esa fecha, la doble influencia de las tradiciones culturales y sociales de su país natal (sobre ese tema rodó

un film monumental de cuatro horas, *Seule, Géorgie*) y la peculiar visión de su ciudad de adopción y de toda la cultura europea. En estas dos últimas décadas Iosseliani desarrolla el núcleo central de su obra, una serie de films inclasificables, una suerte de vodeviles cargados de melancolía. Estructuradas casi siempre como una serie de historias paralelas que se entrecruzan y confluyen hacia el final, estas obras proponen una mirada casi documental sobre París que no se visualizaba desde los films de la Nouvelle Vague, aunque el realizador pone el acento en el collage de razas y

culturas en que se ha convertido la ciudad en los últimos tiempos. Con predilección por los planos largos, un montaje terso y fluido, una muy elaborada utilización de la banda de sonido y la música, y la presencia de un humor que reconoce los ecos de Tati, las películas de Iosseliani presentan una asombrosa continuidad estética, aun cuando la acción se traslade a África (*Y la luz se hizo*) o retorne a su Georgia natal (*La mujer ha salido para engañar a su marido*). Esta completa retrospectiva permitirá acercarse a la obra de un director notable y casi desconocido en nuestro país. **JG**

FILM COLLEGE

La escuela del cine

Miembro activo de FEISAL
Federación Iberoamericana de escuelas de imagen y sonido



DIRECCION DE CINE

Carrera de
Título oficial 3 años
Dirección . Guión . Producción . Edición



ARTEDIGITAL

(para Cine, TV e internet)
Carrera de
Título oficial 2 años
Animación 3D . Edición Digital . Efectos Especiales
Diseño Web Avanzado . Cine Digital



CRITICADECINE

Carrera de
Título oficial 2 años
Presencial o a Distancia
Crítica . Análisis de films . Teoría y Estética del cine
Técnica periodísticas . Historia del cine



KIEBRE, largometraje producido por la escuela,
Ganador del concurso de telefilms del INCAA.

www.escuelasuperior.com.ar
Av. Pueyrredón 1373 Tel.: 4823-1646 / 4829-2026

A-1244



KEN PARK

Estados Unidos, 2002, dirigida por L. Clark y E. Lachman

MIÉRCOLES 16, 22 HS.

Cosmos

Si en lugar de *Kids* fuera esta la primera película de la dupla Clark-Korine, sería un debut para llenar de elogios. La explícita, sexual, adolescente y adulta *Ken Park* no es un debut, pero marca un buen camino hacia el futuro.

HONEYBOY

Estados Unidos, 2002, dirigida por Scott L. Taradash

JUEVES 17, 13 HS.

Hoyts 8

Un blusero llamado David "Honeyboy" Edwards y su mundo y su vida del viejo Mississippi blues. Este documental permite conocer a uno de los músicos más secretos del género con un brillo visual y sonoro justo para esta causa.

LAN YU

Hong Kong, 2001, dirigida por Stanley Kwan

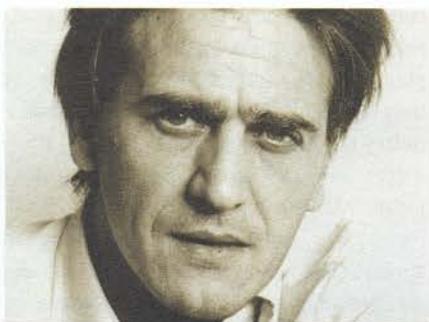
VIERNES 18, 18 HS.

Hoyts 10

Melodrama gay no exento de clasicismo, basado en un folletín que se conoció vía internet. *Lan Yu* –oportunidad para acercarse a Stanley Kwan– construye su emoción de a poco: de un principio seco a un aluvión de lágrimas sobre el final.

JORGE CEDRON

La hora del Tigre



CEDRON RETRATADO

El Bafici tendrá una muestra dedicada al argentino Jorge Cedrón, acompañada por un libro sobre su cine y su tiempo. Aquí, un adelanto.

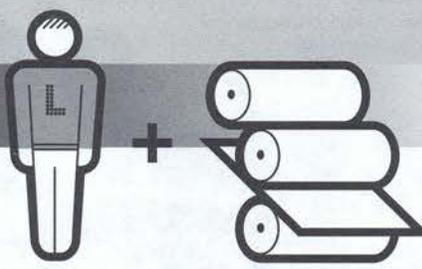
Jorge Cedrón llega al Festival con una retrospectiva dedicada a su cine, un puñado de obras tan importantes como poco vistas (*El habilitado*, *Operación Masacre*, *Por los senderos del Libertador*), y con un libro sobre su figura escrito por Fernando Martín Peña. Aquí, un adelanto de ese trabajo, verdadero retrato coral del cineasta y su tiempo. **Hugo Alvarez:** Cuando terminó la filmación de *Operación Masacre*, el Tigre (Cedrón) me dijo: "Hugo, tenemos que darle una mano a un 'pe-

rró', que va a hacer una película". Yo sabía que los "perros" eran los militantes del PRT, había andado medio cerca de los "perros". Y este "perro" era Raymundo Gleyzer, que estaba por hacer *Los traidores* (1972). Así que lo del Tigre me pareció un gesto hermoso. En aquel momento se daba un acercamiento, esa cosa de estrecharnos la mano frente al enemigo común. Después predominó más bien una situación de permanente rencilla, y algunas peleas hasta fueron muy violentas. Pero en ese momento preciso había un espíritu de colaboración que era hermoso. Y que no impedía que el Tigre hablara mierda de Raymundo, o que Raymundo hablara del Tigre, no mierda, sino con suficiencia. Raymundo tenía otro lenguaje, hablaba desde arriba para abajo. Pero ambos eran igualmente jugados, comprometidos. Así que Jorge combinó con Raymundo y nos citamos en un bar que está en Las Heras y Pueyrredón, el Blasón, creo. Allí me encontré con Raymundo. Yo no lo conocía. Me dijo: "Me contó Jorge que vos le diste una gran mano con los actores. Aquí es peor, porque por lo menos Jorge tenía unos mangos. Nosotros no tenemos nada". Había solamente 5.000 dólares que apenas alcanzaban para cubrir los costos. Yo volví a aportar gente (llevé gente de todos lados), entre ellos Mario Luciani, que pasó a ser el delegado de actores de la cooperativa que armamos para *Los traidores*, que se hizo y se distribuyó en condiciones muy similares a las de *Operación Masacre*.

LOST CINEMA

Puras sorpresas

Por cuestiones que directamente bordean lo legal (del lado de afuera), los títulos de las películas permanecen en secreto, casi casi en la clandestinidad. Los que sí aparecen en primer plano en la sección *Lost Cinema* del Bafici 03 (algo así como el *Club de las Películas Perdidas*) son los críticos y los directores que tomaron la decisión de convertirse en verdaderos traficantes de cine, y venirse a Buenos Aires con un video o un dvd en la valija, a fin de mostrar la obra en cuestión y discutirla debidamente. Este virtual club del cinéfilo, que funcionará en las salas del Hoyts con entrada libre y gratuita, tendrá como animadores a los directores John Gianvito (había estado en el Bafici 01 con *The Mad Songs of Fernanda Hussein* y ahora vuelve como jurado) y Michael Almereyza (*Hamlet 2000*), y los críticos Jonathan Rosenbaum, Adrian Martin, Mark Peranson, Kent Jones y David Oubiña. Es el propio Rosenbaum, padre de la criatura, el que la presenta así: "Parte importante de la historia del cine y de la cinefilia consiste en mostrar películas a los amigos, comentándolas y compartiendo ciertas preferencias". Para enseguida agregar: "Parte importante de esa historia sigue perdida por los caprichos de los mercaderes, los derechos contractuales, las modas y el azar". Recomendación de la casa: no pasar de largo de Lost Cinema, la versión último modelo de la "película sorpresa".



LATINGRAFICA

gente + tecnología

rocamora 4161
 tel. 4867.4777 / fax 4861.2200
 latinos@latingrafica.com.ar
 www.latingrafica.com.ar



LATINGRAFICA IMPRESOS OFFSET
 gente + tecnología

LES JOURS OÙ JE N'EXISTE PAS

Francia, 2002, dirigida por Jean-Charles Fitoussi

VIERNES 18, 20 HS.

Hoyts 10

LOS CREADORES DE LOS MUNDOS DE COMPRAS

Alemania, 2001, dirigida por Harun Farocki

DOMINGO 20, 21.30 HS.

Hoyts 7

NO BLOOD NO TEARS

Corea del Sur, 2002, dirigida por Ryu Seung-wan

LUNES 21, 24 HS.

Cosmos

Un hombre existe un día sí y un día no. Esa premisa –pariente de la también borgeana de *Hechizo del tiempo*– sirve para generar una mezcla de comedia y meditación metafísica que constituye una fascinante rareza.

Farocki hace este documental –un must– sin comentarios audibles. Se dedica a exponer los momentos de “creación” de shoppings, supermercados y tiendas varias. Y logra que esa peligrosa vacuidad quede desnuda y ridiculizada.

Una de piñas coreana, una de acción con protagonista mujer-taxista. Compleja estructura narrativa e impacto audiovisual ponen de manifiesto que nuestra vida como espectadores sería mucho mejor si estas películas se estrenaran.

HISTORIA SECRETA DEL CINE AUSTRALIANO

BRITANICOS, EXCENTRICOS Y VISIONARIOS

Energía, histeria, ambigüedad

La línea oculta

El australiano Adrian Martin, una de las voces más originales de la crítica cinematográfica de los últimos años, ha estado muy cerca del Bafici en las últimas ediciones, relación que este año se hace más sólida con un programa llamado *Una historia secreta del cine australiano (1970-2000)*, curado por el propio Martin en exclusiva para el Festival de Buenos Aires. A continuación, un fragmento del texto introductorio escrito por el crítico para el catálogo del Bafici: “Llamo a esta mi ‘historia secreta’ del cine australiano porque he reunido en ella deliberadamente películas extrañas, raras y únicas, que pocas personas fuera de Australia han visto alguna vez o incluso (en muchos casos) oído nombrar. A decir verdad, hay que admitir un dato un poco vergonzante: es posible que incluso la mayor parte de las personas en Australia –y esto incluye a los bienintencionados burócratas que reparten dinero para la promoción del cine nacional– no hayan visto u oído hablar acerca de la mayoría de estas películas. Y sin embargo son algunas de las obras que, para mí, hicieron que valiera la pena ser un crítico-cinéfilo que sigue luchando por crear y preservar una cultura cinematográfica en Australia. Espero –y sospecho– que tendrán alguna resonancia entre quienes actualmente sostienen la misma lucha en Argentina. Para un cinéfilo como yo, los enemigos son siempre el teatro y la literatura, y su domi-



DE PASEO POR LA LEJANA AUSTRALIA

nio maligno y vampirizador sobre la evolución del cine. Tal vez esto ocurra en muchos países, pero es particularmente notable en Australia, donde las novelas y las obras de teatro suelen asumir la forma de cuentos morales en los que personajes con psicologías convencionales encarnan ciertos valores ideológicos claros y bien definidos, y lo mismo cabe decir de gran parte de los éxitos oficiales del cine australiano. Pero yo prefiero acción, violencia, melodrama y comicidad de mal gusto en el cine australiano, donde el remolino de las contradicciones sociales se despliegue enérgica, histérica y ambiguamente. Por esta razón mi historia secreta conecta deliberadamente el cine de explotación comercial con la vanguardia más purista, a través de los integrantes menos políticamente correctos de un cine independiente enfurecido contra la sociedad”.

No se trata de un Top Ten de los mejores films británicos de todos los tiempos, pero esta selección dista de ser caprichosa. Hay una línea oculta (el espectador debe ir descubriendo sus bordes) que arranca con el dúo más exitoso del cine inglés después de los hermanos Korda: Michael Powell y Emeric Pressburger. *A Canterbury Tale* es una de sus películas menos vistas, un fracaso de público en el momento de su estreno, un film con altas dosis de lirismo que se exhibirá en su versión completa y restaurada de 124 minutos. Siguiendo por el rumbo correcto nos topamos con un completo desconocido: Richard Massingham, quizás el primer “autor” de films institucionales. Asistir a la proyección de un puñado de sus trabajos por encargo (todos ellos realizados allá por los 30 y 40) puede resultar no sólo divertido sino extrañamente revelador. A esta altura dos palabras comienzan a perfilarse claramente: si Massingham es un excéntrico, las imágenes de los Hermanos Quay conjuran exóticas visiones de un mundo paralelo. Los Quay han generado un grupo de seguidores importante alrededor del mundo –nuestro país incluido– pero esta será la primera vez que algunos de sus cortos y un largometraje –*Institute Benjamenta*– serán exhibidos en 35 mm. Del resto –dos reflexiones acerca del universo londinense y un Shakespeare pasado por Jarman– mejor no contar nada. Si el espectador encontró la punta, el resto del ovillo se desenvuelve solo. **DB**



INSTITUTO DE TECNOLOGÍA ORT N°2

NUEVAS CARRERAS

Realizador Integral de Cine y Televisión

◀ Convenios con: INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL Paris, France ▶

Productor Integral de Radio

TÍTULOS OFICIALES

2 ESTUDIOS DE RADIO Y SALA DE EDICIÓN CON 10 TERMINALES SIMULTÁNEAS - ESTUDIO DE TELEVISIÓN PROFESIONAL - LABORATORIO DE POSTPRODUCCIÓN 6 ESTACIONES DIGITALES MAC-DVCM - CÁMARAS DIGITALES DVCM - 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

O FANTASMA

Portugal, 2000, dirigida por João Pedro Rodrigues

DOMINGO 20, 20.45 HS.

Hoyts 9

Una Lisboa alejada de las imágenes turísticas es el escenario de esta historia de obsesiones. Un recolector de basura recorre las noches –con sexo gay explícito incluido– mientras intenta acercarse a su objeto de deseo.

UNKNOWN PLEASURES

China, 2002, dirigida por Jia Zhang-ke

JUEVES 24, 17.15 HS.

Hoyts 11

Otro retrato triste de lo que quedó para la juventud urbana sin horizontes de la China virando al capitalismo. Aquí los planos son más cerrados que en *Xiao Wu* y *Platform*, y la película gana en emoción gracias a ese acercamiento visual.

YEAR OF THE DEVIL

República Checa, 2002, dirigida por Petr Zelenka

SABADO 19, 17.15 HS.

Hoyts 10

Esta es una película sobre música folk, amistad, alcoholismo, combustión espontánea y otros trastornos. Haciendo desfachatado uso del registro *mockumentary*, Zelenka entrega una fábula dulce, melancólica y plena de gracia.

NUEVO CINE QUEER DE CHINA

Deja que entre el sol



LAN YU, EL CAPITAL APORTE DE STANLEY KWAN

De la mano del crítico Tony Rayns y desde el under gay de China, llega al Festival un puñado de films políticos por donde se los mire.

Tony Rayns es, por lejos, la persona que más sabe de cine asiático en occidente. Crítico y programador de secciones asiáticas en diversos festivales (su selección para Vancouver se ha convertido en un referente ineludible), Rayns es otro de los curadores invitados por Buenos Aires 2003. De todas las cinematografías orientales posibles, eligió hacer foco en China continental (en general), en su producción under (en particular) y en el nuevo cine queer (en detalle), dando lugar así a una sección que, según sus palabras, es “una celebración del coraje, la resistencia y la creatividad de la nueva subcultura queer china”.

Dice Rayns: “La sociedad urbana china sigue liderando la carrera con el gobierno por abrazar nuevas ideas, modas y estilos de vida. Las principales ciudades chinas están hoy en día entre las más dinámicas del mundo. Además,

hubo una explosión en el cine under. Y el under gay se volvió notablemente más visible y seguro de sí mismo: el pionero Festival Lésbico y Gay fue la cara más prominente de un movimiento que dio origen a una infinidad de bares, discos, saunas, páginas web y publicaciones gay”.

Así, en el Festival de Buenos Aires se podrán ver este año películas como *Enter the Clowns*, *Shanghai Panic*, *Welcome to Destination Shanghai* y *Lan Yu*, films que duplican su apuesta en términos políticos, en tanto, como asegura Tony Rayns, desde hace ya bastante tiempo es posible poner en circulación la idea de “invisibilidad” tanto para gays y lesbianas como para cineastas under. “Ambos grupos –concluye el crítico– eran oprimidos en algún grado, y ambos se exponían a una reacción oficial si intentaban sacar sus actividades al sol”.

FOCO BRASIL

Lulavisión

La llegada del cine brasileño hasta Buenos Aires ha sido, en los últimos años, por lo menos errática. Por un lado, la producción parece empezar y terminar en Walter Salles. Por el otro, después de la completa, diversa muestra de documentales que pudieron verse en el Bafici 01, se produjo un vacío muy sencillo de explicar: películas malas. Hoy, en cambio, el subibaja del cine brasileño está bien arriba, y el Bafici procura reproducir algo de ese runrún que se vivió en la última edición del Festival de Río de Janeiro, con la producción local como vedette.

Así es que llegan dos documentales fuera de serie: *Onibus 174* y *Edificio Master*. La primera, dirigida por José Padilha, es la larga y minuciosa reconstrucción de un episodio de la crónica policial: el secuestro de un ómnibus de pasajeros por parte de un chico de la calle. El secuestrador mantuvo al pasaje como rehén por varias horas, en una zona residencial de Río, y en la película se cruza el registro del hecho realizado por las cámaras de la televisión con una serie impresionante de testimonios, obteniendo como resultado una película que se acerca tanto al *thriller* como al mejor cine social, y desde ambos lados produce escalofríos. *Edificio Master* es la nueva película de Eduardo Coutinho, y da cuenta de la vida tal y como acontece en un edificio de Copacabana en el que viven cientos de personas en departamentos caja de zapatos. La cara más oscura de Río y la más luminosa quedan expuestas en estas dos películas extraordinarias. Otro documental, de título *Viva São João!*, revela el punto en el que la música y la fe se convierten en una misma cosa; Glauber Rocha regresa de la mano de su *Tierra en trance* y de *Rocha que voa*, de Eryk Rocha, y las ficciones último modelo no se quedan atrás en gracia e intensidad, empezando por la notable *Madame Satã* (en competencia) y siguiendo con *Cama de gato*, *Durval Discos*, *Houve uma vez dois verões* y *Uma vida em secreto*. **MP**

EL FULGOR

España, 2002, dirigida por Ramón Lluis Bande

JUEVES 17, 22.45 HS.
Hoyts 7

Un músico (Nacho Vegas) y un director de cine (Ramón Lluis Bande), asturianos los dos, fuerzan los límites del cine y de la canción de rock, empujando un austero (ocho planos fijos), casi religioso viaje al fondo del sonido.

MADAME SATÁ

Brasil, 2002, dirigida por Karim Ainoz

JUEVES 17, 10.15 HS.
Hoyts 10

El título alude a un travesti que vivió en Río de Janeiro a partir de los años 30 y que combinaba la violencia física con la ternura y la ambición artística. Además, una de las pocas películas brasileñas que habla del racismo.

CRAVAN VS CRAVAN

España, 2002, dirigida por Isaki Lacuesta

SABADO 19, 19.15 HS.
Hoyts 6

Oscar Wilde tenía un sobrino llamado Jack Cravan, que era boxeador, poeta, dadaísta, marinero y otras cuantas cosas más. Eso es lo que cuenta este documental que todo el tiempo da la sensación de estar mintiendo... a lo grande.

F. J. OSSANG

PETER METTLER

Europa ya no cree en historias oms Trance & Trips



EL MISMISIMO OSSANG

Probablemente, las películas de F. J. Ossang de esta retrospectiva –que incluye sus tres largometrajes hasta la fecha– descoloquen a todos aquellos que vayan a verlas con la esperanza de encontrar cine francés urbano hecho de reflexiones sobre la interioridad de los personajes. El cine de Ossang discurre en lugares de fantasía, en escenarios imaginativos y alejados del realismo –*Docteur Chance* (1997) transcurre y está filmada en Latinoamérica pero la realidad se fuga–, y sus películas constituyen apuestas por la experimentación en el cruce de la música y la escritura (actividades que realiza el señor Ossang más allá de dirigir cine) con un extraño y novedoso –o recuperador– sentido de la poesía visual y con un altísimo grado de riesgo.

Los films de Ossang tampoco colmarán las expectativas de quienes vayan a chocar con ellos con el propósito de abandonarse en un relato ordenado. No son claras relaciones causa-efecto las que comandan sus historias, ni hay una línea de acción establecida desde el principio. Es más, la cantidad disparatada de datos que se arrojan en su segundo largometraje, *Le trésor des îles chiennes* (1990), da por tierra cualquier idea de seguir con atención la “intriga”. Esa es una película de viajes alucinados por un lugar imposible. El cine de Ossang es un cine francés de aventuras experimental, una propuesta cuya sola enunciación parece un despropósito –entre camiones militares y escenografías que huyeron de *Bla-*

de Runner– por su rusticidad. Así es el cine de Ossang, con mucho de locura y mucho de logro y seducción; sus experimentos son la misma aventura. Para Ossang no es posible contar una historia. El mismo se pregunta: “¿Qué sentido tiene contar historias?, Europa ya no cree más en ellas”. Sus películas siguen otras cosas, siguen el poder de fascinación del cine, ese poder que Ossang encuentra en Eisenstein, en Welles, en su adorado Murnau. Esa excitación propia de viajar a lo desconocido, de establecer conexiones que ponen de cabeza al análisis narratológico.

Punkología, eso puede llegar a haber en Ossang, desde la actuación del recientemente fallecido Joe Strummer (líder de The Clash) en *Docteur Chance* hasta el godardismo presente en su dentada ópera prima *L'affaire des divisions Morituri* (1985), una de gladiadores punkies atiborrada de elementos genéricos que no cumplen sus funciones, porque aquí tampoco se ordenan para el lado de la claridad sino más bien de la explosión de imágenes a medio camino entre *Alphaville* y *Vivir su vida* –los cortes, la cartelería interruptora de JLG– y los cuatro acordes del punk.

Finalmente, unas instrucciones de uso para ver las de Ossang: estar dispuesto a que Murnau, Eisenstein y Godard sean transformados, trastocados por el rock, tener en claro que la mejor versión de *My Way* es la de los Sex Pistols. JPF



GAMBLING, GODS AND LSD ES MAS O MENOS ASI

El suizo-canadiense Peter Mettler tiene 44 años y sostiene que le gustaría pasar el resto de su vida haciendo eso que hace. ¿Qué hace Mettler? Según sus propias palabras (aplicadas al exitazo de su último film, *Gambling, Gods and LSD*, en el circuito de festivales internacionales): “Se trata de una especie de noticiero alternativo. Es decir: no son las noticias que normalmente ves por la tele. Estas noticias que me gusta filmar tienen que ver con cómo vive la gente, cuáles son sus aspiraciones, qué piensan, qué hacen”. Además de *Gambling...*, el Bafici presenta otras tres películas de Mettler (*Balifilm*, *The Top of His Head* y la hipnótica *Picture of Light*, lenta y magnética persecución de la Aurora Boreal), films-viaje en todos los sentidos posibles (incluido el psicotrópico, obviamente), verdaderos trips trascendentales. Tomátelos.

BECAS DE CINE

FUNDACION NOVUM

Carrera de: **DIRECCION DE CINE Y TV**

Otorga 3 becas completas y medias becas para incorporarse en el Ingreso de Marzo de 2003 a la Carrera de Dirección de Cine y TV. Informate llamando al 4300-1892/7230

Cochabamba 868 - Capital - Atención de lun. a vier. de 10 a 21 hs. - Tel.: 4307-6170/7297 4300-1892/7230

DRACULA: PAGES FROM A VIRGIN'S DIARY

Canadá, 2002, dirigida por Guy Maddin

MIÉRCOLES 23, 23.45 HS.

Hoyts 8

Guy Maddin filma el ballet *Dracula* de Mark Godden, desde la vampirizada Lucy. Reciclando y renovando el cine mudo, la danza filmada y el color, entre otras cosas, consigue una maravilla de belleza y levedad.

LE FILS

Bélgica, 2002, dirigida por Jean-Pierre y Luc Dardenne

SABADO 19, 16.15 HS.

Lorca

Olivier, carpintero de obra, es como un árbol solitario y herido, que cobija un dolor mudo sólo resuelto en actos, más allá de la palabra. Un prodigio de retención, donde los Dardenne empujan nuevamente los límites del realismo.

LESBIANAS DE BUENOS AIRES

Argentina, 2002, dirigida por Santiago García

SABADO 19, 21 HS.

Hoyts 8

Emotiva sin ser sentimental, con humor pero siempre militante, testimonial pero nunca solemne, cumple los desafíos que se propone. Hasta tiene una protagonista que recuerda a John Wayne, con planos fordianos incluidos.

NOBUHIRO SUWA

FRED KELEMEN

Hiroshima mon amour

Rigurosa mente



H/STORY, UNICO SUWA VISTO EN ARGENTINA

Con su obra de oscuridad y exigencia extremas, Fred Kelemen (1964) es un referente esotérico del cine actual. De una intransigencia que lo mantiene apartado de los circuitos convencionales, ha desplegado en la última década una producción espaciada y rigurosa, que delinea un mundo ficcional recurrente hasta la obsesión. Kelemen estudió pintura y música e hizo abundante teatro en la entonces Alemania Oriental antes de llegar al cine a comienzos de los 90. Rodando en distintos formatos –fílmico, video, digital–, experimentando con distintos soportes y tecnologías que son irreconciliables (como en *Fate*) o dan paso a una fluidez extraña, de imágenes suspendidas en el tiempo o el espacio (en *Kalyi* o *Nightfall*), Kelemen explora un mundo doloroso, nocturno y terminal, con estallidos de violencia extrema y arrebatos de ternura desesperada. Su cine es afecto a los largos planos, a una concepción casi coreográfica del movimiento, al descreimiento en el lenguaje verbal y a una indagación de la luz heredera de la tradición visionaria del cine alemán. Sus películas se despliegan en una Europa imaginaria, devastada y casi inhabitable, donde criaturas aisladas se dedican a alguna forma irrisoria de supervivencia. A veces –como en *Fate* o *Frost*– sus ficciones parecen instalarse en el presente. En otras, como *Kalyi* o *Nightfall*, la historia se despliega en un futuro tan infernal como cercano, en el próximo recodo del calendario.

Hay quien ha visto al cine de Kelemen cercano al de su mentor Béla Tarr (de quien fue colaborador). A otros les recuerda algunas tensiones dramáticas del Fassbinder más inflamable. Lo cierto es que si en algunos climas o momentos sus películas se acercan a estos u otros referentes, en su mayor parte alcanzan un insólito grado de originalidad, especialmente por la severidad de su tono y la mezcla frecuentemente virtuosa de realismo y estilización. **EAR**

Siempre es agradable presentar en sociedad a un realizador poco conocido, en particular cuando se trata de un cineasta de la talla y el potencial de Nobuhiro Suwa. Poco pudo avistarse hasta ahora de su talento –apenas una proyección en el pasado Festival de Mar del Plata de su último largometraje, de título *H/Story*–, por lo que resulta apropiado resumir aunque más no sea en breve espacio algunas de las características de su vida y de su obra.

Nacido en Hiroshima hace 43 años, la circunstancia geográfica de su llegada al mundo marcará a fuego sus historias: la imagen de un pueblo que intenta olvidar su pasado de destrucción sin lograr ocultar las cicatrices aparece recurrentemente en varias de sus películas, en particular en la ya citada *H/Story* –un film sobre el rodaje de otro film, la imaginaria remake del clásico francés *Hiroshima, mon amour*– y el cortometraje *A Letter from Hiroshima*, parte del colectivo *After the War*. Amante de los planos largos y un sentido

“documentalista” a la hora de disponer los elementos de la puesta en escena, Suwa es descendiente directo de los cineastas que cambiaron ciertos vectores de la historia del cine hace medio siglo.

Es justamente la referencia cinéfila, el volver al pasado de una u otra manera, otro de los notorios rasgos distintivos de su personalidad cinematográfica. Si la *Nouvelle Vague* es una fuente inagotable de inspiración –Resnais en el caso de *H/Story*, pero también aparece Godard en *2/Duo*, su ópera prima–, es otro el realizador que más influencias parece haber legado a Suwa: Michelangelo Antonioni. La alineación de la vida contemporánea en las grandes ciudades y la imposibilidad de mantener a flote las relaciones de pareja (y su interdependencia, claro está) son dos de los grandes temas –recurrentes, ineludibles– en el cine del director nipón.

En el tono tardío y reflexivo de sus películas es posible encontrar algunas verdades oscuras y dolorosas. **DB**

INSTITUTE BENJAMETA...
Gran Bretaña, 1995, dirigida por Stephen y Timothy Quay

MARTES 22, 20.15 HS.
Hoyts 12

Los hermanos Quay dejan de lado la animación con objetos, pero no abandonan su universo retorcido y alucinado, sino que lo transforman en una pesadilla plateada, sigilosa y sedada donde el misterio se instala para siempre.

JOUR DE FÊTE
Francia, 1947-1949, dirigida por Jacques Tati

LUNES 21, 22.45 HS.
HOYTS 12

La ópera prima de Tati se proyecta por primera vez en Argentina con sus secuencias en colores. Aquí Tati es un cartero que pedalea para enfrentar a la modernización y para probar que el cine también puede ser una fiesta.

THOMAS PYNCHON... Suiza / Alemania, 2001, dirigida por Donatello y Fosco Dubini

JUEVES 24, 20 HS.
Malba.cine

Un documental sobre el escritor más invisible de Estados Unidos, quien no se dejaba fotografiar ni aparecía en público. O bien, un testimonio esperanzador de la posibilidad de combinar el cine con el impacto visual de internet.

CINE PALESTINO

Imágenes desde la urgencia

Es probable que una de las sorpresas de esta edición del festival sea la presencia de la muestra de cine palestino. Cinematografía, como muchas otras del mundo, absolutamente desconocida en nuestro país, ha alcanzado en los últimos tiempos, principalmente a través de los trabajos de Elia Suleiman (un cineasta mayor, reconocido en diversos festivales, de quien se verán dos films, *Crónica de una desaparición* e *Intervención divina*, en los que con una mirada melancólica, no exenta de ironía y de un humor agrídulce, da cuenta

del sufrimiento y las frustraciones de su pueblo). También la condición de la mujer es presentada con lucidez en *Rana's Wedding*, que se proyectará en la Sección Competitiva Oficial y, desde luego, no faltan los testimonios militantes que denuncian las vejaciones a las que son sometidos los pobladores en las zonas ocupadas (*After Jenin, Gaza Strip, Aux frontières* y *Local Angel...*). En suma, la posibilidad de descubrir una cinematografía que seguramente dará mucho que hablar en los próximos años. **JG**



LUCIDEZ CONTRA EL SUFRIMIENTO...

universidad del cine
www.ucine.edu.ar

nuevas carreras

maestría en cine documental
fecha de inicio mayo de 2003

carrera de cine de animación
fecha de inicio mayo de 2003

maestría en diseño de imagen corporativa
fecha de inicio mayo de 2003

H/STORY

Japón, 200, dirigida por Nobuhiro Suwa

MIÉRCOLES 23, 22.45 HS.
HOYTS 11

Película renovadora sobre el cine dentro del cine que comienza como una remake de *Hiroshima Mom Amour* y deriva al género documental como forma de diálogo con la ficción, con la memoria y con la excelsa Béatrice Dalle.

SPRINGTIME IN A SMALL TOWN

China, 2002, dirigida por Tian Zhuangzhuang

MIÉRCOLES 16, 20.00 HS.
Lorca

Elegante melodrama, remake de un éxito del cine chino de fines de los cuarenta, no demasiado original en su propuesta temática, pero en el que el clasicismo de la narración y la precisión y rigor de la puesta en escena brillan con luz propia.

ANA Y LOS OTROS

Argentina, 2003, dirigida por Celina Murga

LUNES 21, 23 HS.
Hoyts 9

Uno de los más interesantes debuts dentro del cine argentino de los últimos tiempos, demuestra que la ligereza narrativa no tiene por qué ser sinónimo de superficialidad, con una actriz superlativa interpretando a su entrañable heroína.

LAS VELOCIDADES DEL CINE

Corre, cine, corre



LA CORRIDA SEGUN WONG KAR-WAI

¿Qué tipo de sección puede, en un mismo festival de cine, mostrar *Chungking Express* (Wong Kar-wai), *India* (Roberto Rossellini), *Jour de fête* (Jacques Tati), *La Chute de la maison Usher* (Jean Epstein), *Sauve qui peut (la vie)* (Jean-Luc Godard), *Strangers on a Train* (Alfred Hitchcock) y *Zabriskie Point* (Michelelango Antonioni), entre otras joyas ab-solutas? Desde el Festival de Belfort y de la mano de Bernard Benoliel llega (¡por suerte!) al Bafici *Las velocidades del cine*, sección que cruza en diagonal (y a toda marcha) décadas, directores y estilos.

A continuación, y a modo de manual de instrucciones, un fragmento escrito por el propio curador de la muestra para el catálogo del Bafici: "Velocidad, velocidades, velocidades en el cine. E incluso velocidades del cine, es decir, parafraseando a Godard, todas las velocidades que existen y todas las que puedan

existir. Hasta qué punto el cine logró ser el encuentro de las velocidades en plural, lentas y rápidas, o cómo la cuestión de las velocidades a su vez informa sobre la naturaleza o la definición misma del cine en tanto arte específico. De hecho el cine está, en esencia y desde su nacimiento, ligado a la velocidad: la velocidad de la película en la cámara y más tarde en el proyector, la serie de imágenes detenidas en una cinta perforada y animadas por su velocidad al pasar frente al obturador, hasta crear la ilusión de un movimiento que se recompone. Desde sus orígenes y prácticamente hasta el fin del cine mudo, las películas no se proyectan a la misma velocidad en pantalla: 16 imágenes por segundo, 18, 20, 21 ó 22. Y cuando esta primera velocidad se normalice en 24 imágenes por segundo, es decir, cuando la revolución del sonido y la industria hayan regulado y controlado la velocidad como agentes de la circulación, no por ello el cine habrá terminado con el vértigo del acelerado y del ralenti, es decir, con los medios de su arte (...) Programar ralentis y acelerados en todos sus estados es recordar lo que puede hacer el cine cuando escapa de la monotonía de un desarrollo sin sorpresas; es la incitación que se hace a la tentación de experimentar; es correr el hermoso riesgo, en el desvío de una proyección, de entrever lo que Léo Ferré llamaba 'la sonrisa de la velocidad'. La sonrisa de la velocidad, ese podría ser el título de una película de Jean Epstein..."

LA VUELTA DE LA REVUELTA

Video activo



EL POST 19/12/01 HECHO CINE

Nuestro viejo colaborador Alejandro Ricagno se pasó al menos el último año estudiando el fenómeno del videoactivismo en la Argentina (a veces mal llamado "cine piquetero"), lo que lo convirtió en un especialista del futuro. De la enorme cantidad de material, seleccionó, en acuerdo con el colectivo Indymedia Argentina, varios films que vienen agrupados en tres programas de una hora (algunas funciones tendrán debate posterior). Por pedido expreso de sus realizadores (que no firman las obras individualmente) las funciones son gratuitas. Entre el material a ver en el Bafici se encuentran trabajos sobre la represión del 19 y 20 de diciembre de 2001, y los episodios del Puente Pueyrredón y el Padelai. No hay duda: aunque transformado en sus premisas y modalidades, el cine militante que tuvo su apogeo entre nosotros en los sesenta y setenta ha vuelto con todo.

"Actualmente Cinema Scope es la mejor revista de cine editada en idioma inglés" – Jonathan Rosenbaum



EXPANDIENDO EL MARCO DEL CINE INTERNACIONAL



Por información y fragmentos de artículos visite www.cinema-scope.com. O escriba a info@cinema-scope.com

UNE PART DU CIEL

Bélgica, 2002, dirigida por Bénédicte Liénard

JUEVES 24, 20.45 HS.

Hoys 10

THE MAN WITHOUT A PAST

Finlandia, 2002, dirigida por Aki Kaurismäki

JUEVES 17, 20.30 HS.

Malba.cine

ONIBUS 174

Brasil, 2002, dirigida por Felipe Lacerda y José Padilha

JUEVES 24, 19.45 HS.

Hoys 12

Notable debut de una directora, en este caso narrando las historias paralelas de una muchacha que trabaja en una fábrica y otra que está recluida en prisión. Una película austera que fusiona con sabiduría la sensibilidad y la dureza.

Otra original historia agri dulce del gran director finés, esta vez centrada en un hombre que, tras sufrir un accidente, pierde la memoria y debe construir una nueva vida partiendo de pautas de conducta hasta entonces desconocidas.

Basado en un hecho real (el secuestro de un ómnibus con toma de rehenes por parte de un chico de la calle) y rodado con el ritmo de un thriller, este documental es un testimonio de inusual crudeza que ratifica la vitalidad del género en Brasil.

PANORAMA

La vuelta al mundo en 90 films



SPIDER, O EL CRONENBERG ULTIMO MODELO

El *Panorama del Cine Mundial* del Bafici 03 le hace verdadero honor a su nombre y presenta cerca de 90 películas, lo que en este momento preciso (confección del dossier que irá dentro de *El Amante* de abril) es un problema: ¿cómo se repasan ochenta y pico de películas en media página, eh? Es un problema muy menor, sí, sobre todo si se tiene en cuenta que ante la pobreza de la cartelera cinematográfica nacional, la llegada de semejante cargamento de films podría ser considerada di-

rectamente un milagro. Tratando de abarcar mucho y de apretar todavía más, aquí va un panorama informativo en tres grupos.

—Por un lado tenemos a los grandes nombres, esos que no pueden faltar, quienes por peso propio y por el brillo de sus obras se transformaron en los protagonistas del mapa cinéfilo 02/03. Kitano llega con *Dolls*, Aki Kaurismäki con la preciosa *El hombre sin pasado*, Frederick Wiseman revela la segunda parte de *Domestic Violence*, vuelve Hugo Santiago con *Le*

loup de la côte ouest, Gus Van Sant sorprende otra vez con la despojada *Gerry*, los hermanos Dardenne demuestran con *Le fils* que merecen un lugar entre los maestros del cine, y lo mismo sucede con *Oasis* y Lee Chang-dong, Cronenberg nos entrega su *Spider*, está *Pistol Opera* de Seijun Suzuki, y de Sokurov se verá *Taurus*. ¿Qué más se puede pedir?

—Los maestros del mañana ya se pueden ver hoy (sólo hay que saber mirar), y así lo demuestran las películas de Guy Maddin (*Dracula: Pages from a Virgin's Diary*), Gustav Deutsch (*Film ist.*), Michael Almereyda (*Happy Here and Now*), Apichatpong Weerasethakul (*Mysterious Object at Noon*, bonus track para la proyección de *Blissfully Yours* en la competencia), Abderrahmane Sissako (*La vie sur Terre*, otro bonus más), Jia Zhang-ke (*Unknown Pleasures*), Hong Sang-soo (*Turning Gate*), Petr Zelenka (*Year of the Devil*) o Claire Denis, directora del film de apertura del festival, el deslumbrante *Vendredi soir*.

—Finalmente, las apuestas, que más tarde serán contraseñas y que mañana serán clásicos. Desde este rincón nos jugamos (ponemos las manos en el fuego) por: la nueva entrega de los *Digital Short Films*, *An Injury to One*, *Aro Tolbukhin - En la mente de un asesino*, *Das Verlangen*, *Elsewhere*, *Flower & Garnet*, *Igby Goes Down*, *La vie nouvelle*, *Polígono Sur*, *Springtime in a Small Town*, *XV en Zaachila*, *Klassenfahrt*, *Les Naufragés de la D17* y *Nói albinói*. Nada más... pero (eso sí) nada menos.

A CANTERBURY TALE Gran Bretaña, 1944, dirigida por Michael Powell y Emeric Pressburger

VIERNES 18, 20.15 HS.
Hoyts 12

Alejada de las fantasías de gran esplendor visual y tono casi surreal que le dieron fama a la dupla, esta película de tono lírico e intimista y características corales, rodada en blanco y negro, es tan original y difícil de clasificar como aquellas obras.

WAITING FOR HAPPINESS Mauritania/Francia, 2002, dirigida por Abderrahmane Sissako

JUEVES 24, 23.15 HS.
Hoyts 10

Una pintura de la vida en una pequeña aldea africana donde imágenes de apabullante belleza descubren la tragedia profunda de un continente y un mundo, entrelazando la tecnología con la soledad y el paisaje con la injusticia.

TURNING GATE Corea del Sur, 2002, dirigida por Hong Sang-soo

JUEVES 24, 23.30 HS.
Hoyts 9

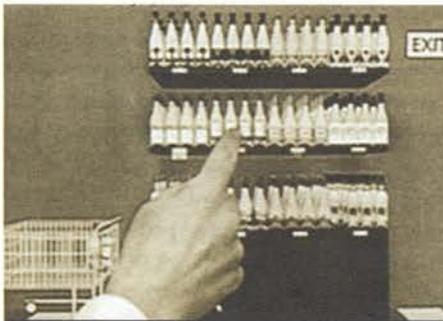
La cuarta película de Hong San-soo permite hablar de él como el gran maestro del presente del cine coreano. Una película perfecta que logra describir cómo funcionan de verdad los individuos frente al sexo y la sociedad.

HARUN FAROCKI

PERSONAS Y PERSONAJES

Sobre la incomodidad

Vidas + obras



FAROCKI PLANTA SEÑALES

Estos son unos pequeños apuntes sobre una muestra no completa de la obra de Harun Farocki, y escritos por alguien que solamente vio una muestra de esa muestra. Lo que destilan las imágenes de Farocki es una rigurosidad inconformista. El cine de Farocki se funda en la protesta: *El fuego inextinguible* (1969) es un film de batalla, de combate contra la guerra de Vietnam, el napalm y el uso del napalm. Ese cortometraje puede tomarse como ejemplo de un procedimiento Farocki, que se repite también en *Trabajadores saliendo de la fábrica* (1995). Hay un tema identificable, un punto de partida para la investigación, una promesa de exhaustividad, que da la sensa-

ción de lo que podría obtenerse si los films de Farocki duraran más (ninguno de los presentados en este festival supera los 100 minutos y la mayoría de ellos se queda en menos de una hora). Pero la duración reducida es esencial para el nivel de concentración y juego intelectual que propone el realizador. Sus films son exploraciones de temas mínimos—la imagen fundadora del cine, la de los trabajadores saliendo de la fábrica, por ejemplo— que permiten establecer modelos de análisis (se puede aplicar esa mirada a diferentes tópicos trabajados por el cine en su historia). O bien son navegaciones; por ejemplo, por las implicancias de la razón instrumental que creó los tinieblas de Auschwitz (*Imágenes del mundo y epitafios de guerra*, 1988). Lo que allí se propone es un punto de partida no en tanto modelo de análisis sino como principio de trabajo sobre un problema. En ese film, Farocki deja—como en la menos explícita *Los creadores de los mundos de compras* (2001)— un escozor en el espectador, quien pertenece a la realidad de la que provienen esas imágenes de mundos e infiernos creados. Farocki, en estos casos, muestra la generación de ciertos infiernos y nos deja, sutilmente, con la obligación de enfrentarnos con el problema. **JPF**



EL MISMISMO DERRIDA

Nueva sección en el Bafici que, desde el título mismo, intenta demostrar que es tan interesante la vida y/o obra del más ignoto anónimo como las virtudes y/o defectos de la más célebre de las personalidades. Por ese motivo conviven aquí el travesti y el hijo conflictuado de *All About My Father* con Derrida, la familia de adictos marginales de *Love and Diane* con el polémico arte de Gabriel Orozco, el descubrimiento del poeta y boxeador Cravan con la ubicua figura de Noam Chomsky. ¿La Biblia junto al calefón? Es probable, pero con idéntico rigor a la hora de bucear en sus pormenores e individualidades. Y de paso... ¿quién diablos es Bobby Roos?

**NEW
FILM**
VIDEO CLUB
CINE ARTE

**CINE
CLASICO
Y DE
AUTOR**

O'HIGGINS 2172 ■ CAPITAL FEDERAL
TEL.: 4784-0820
LUNES A VIERNES: 10 A 22
SABADO, DOMINGO Y FERIADOS: 11 A 22

Videoclub El Gatopardo

Todas las películas que está buscando las encontrará en Videoclub Gatopardo

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

Venta y alquiler

OASIS
Corea del Sur, 2002, dirigida por Lee Chang-dong

MARTES 22, 19.45 HS.
Hoyts 11

La relación entre un débil mental y una cuádruple es la excusa para una película enorme, a contramano de la tibieza del cine actual, que lleva el melodrama social hasta sus cumbres más elevadas en emoción y franqueza.

ISMAEL VIÑAS
Argentina, 2003, dirigida por Diana Hunter

SABADO 26, 20.45 HS.
Hoyts 7

Realizado por una directora ciega, este documental de gran atractivo visual, rescata de un relativo olvido a una de las figuras más importantes del pasado político argentino. El otro Viñas resulta una sorpesa y una lección.

BLISSFULLY YOURS
Tailandia, 2002, dirigida por Apichatpong Weerasethakul

JUEVES 24, 14 HS.
Hoyts 10

Un omni cinematográfico de ambición estética absoluta. La película combina como pocas la originalidad con la belleza y la complejidad, y urgencia de su tema con la calma de su realización. Un genio del cine, probablemente.

DEL CREPUSCULO AL AMANECER

TARDE O TEMPRANO

LOS PROGRAMADORES ELIGEN

Noches totales



MINUTO KILLER HOG EN EL AIRE

Contenido neto: películas argentinas de difícil clasificación; aprendizajes cinematográficos que se vuelven lecciones; obras imperfectas y atrevidas, en tránsito hacia algún lugar; films que no merecen la palabra "bizarro" (porque está gastada y es obvia) pero que tampoco la desmerecen (porque a fin de cuentas designa a unas excursiones cinematográficas hacia algún límite). Son películas que se verán los viernes del Bafici en verdaderas trasnoches (de 24 a 7, con posibilidad de desayunar y todo), y sus títulos son: *Girl (Boy)*, *As the Gaucho Brothers*, *Attack of the Killer Hog*, *Marc la sucia rata* y *Sidra*. Pasemos la noche juntos.

Sonido y furia

Sección que procura darle una vuelta de tuerca al lugar común del "cine de trasnoche", este año se divide en *Sonido* y en *Furia*, para designar a una serie de excursiones musicales y a dos gemas de acción asiática. A *Furia* pertenecen *No Blood No Tears*, film coreano dirigido por Ryu Seung-wan (*Die Bad*), encantadora *buddy movie* protagonizada por dos chicas de armas tomar, y *Come Drink With Me*, rescate emotivo de un clásico modelo 66 de la factoría de cine de superacción de los hermanos Run Run y Runme Shaw. En el apartado *Sonido* se verán *24 Hour Party People*, la mejor película de Michael Winterbottom, postales desde el hervidero musical de Manchester; *Elvis: That's the Way It Is*, registro de los shows de 1970 que marcaron el principio del fin de El Rey; *Record Player*, retrato de Christian Marclay, o el dj que hace con sus discos eso que los Sonic Youth logran con sus guitarras; *Jimmy Scott: If You Only Knew*, o la increíble historia del hombre con la voz más increíble de la música popular; otra biografía, la de David *Honeyboy* Edwards; un registro en vivo de los inauditos *avant rockers* de Reynolds y, finalmente, *El fulgor*, la mejor película jamás filmada sobre una (única) canción. **MP**

Metejones x 10

Había que elegir en 30 segundos sin repetir y sin soplar los films más queridos del Bafici. Aquí los resultados, lógicamente provisionales.

FLAVIA DE LA FUENTE

- Picture of Light
- Le Trésor des Îles Chiennes
- A Tender Place
- Ce vieux rêve qui bouge
- Ether
- La vie sur Terre
- Les Naufragés de la D17
- The Tracker
- The Turning Gate
- All About My Father

LUCIANO MONTEAGUDO

- Blissfully Yours
- Une part du ciel
- Waiting for Happiness
- Cantata de las cosas solas
- Le fils
- Jour de fête
- Imágenes de prisión
- Lundi matin
- Ten
- M/Other

MARCELO PANOZZO

- 24 Hour Party People
- Ana y los otros
- Blissfully Yours
- Dracula: Pages from a Virgin's Diary
- Film ist. 1-6 y 7-12
- Le fils
- El fulgor
- Los rubios
- Vendredi soir
- Waiting for Happiness

QUINTIN

- An Injury to One
- Blissfully Yours
- Dracula: Pages from a Virgin's Diary
- Flores de septiembre
- Forget Baghdad
- Ismael Viñas
- La vie sur Terre
- Oasis
- Spider
- The Turning Gate

PROMOUNO FILMS

Convoca a autores para presentar sus guiones para cine, en español o inglés

El proyecto seleccionado será producido en el 2003

Adjuntar: síntesis argumental, datos personales, condiciones para opción de compra

Callao 164 10° (1022) Bs. As. Argentina
gestionuno@promouno.com.ar
At. Alexia (info) Tel. 4374 4005

FLORES DE SEPTIEMBRE Argentina, 2003,
dirigida por Osorio, Testa, Wainszelbaum

MARTES 22, 18.45 HS.
Hoyts 7

FORGET BAGHDAD
Alemania/Suiza, 2002, dirigida por Samir

LUNES 21, 17 HS.
Hoyts 11

SPIDER
Francia/Canadá, 2002, dirigida por David Cronenberg

SABADO 26, 24 HS.
Malba.cine

La represión en el Carlos Pellegini durante la dictadura (y antes) es el ámbito en miniatura donde queda expuesta como nunca la sociedad argentina. Al mismo tiempo, un relato humano de una densidad y una calidez nuevas.

Un documental que toma un tema complejísimo (la historia de Israel vista por cuatro intelectuales comunistas emigrados de Irak en 1950) y lo desmenuza hasta convertirlo en la más certera ilustración de las calamidades contemporáneas.

Un policial donde el asesino, la víctima y el detective están encerrados en la mente de un psicótico. La película es un ejercicio de contundencia cinematográfica superlativa y un *tour de force* que transcurre al borde del vacío.

STAN BRAKHAGE

Ciudadano underground

No va a ser la primera vez que a partir de la desaparición de un creador, muchas personas puedan descubrir el valor de una obra inexplorada. En este caso, se justifica porque en Argentina es tan desconocida la filmografía como la importancia del recientemente fallecido director estadounidense Stan Brakhage. Esto sucede porque sus películas underground son casi imposibles de ver en nuestro país, aunque Brakhage es un cineasta muy prolífico, con más de 300 films realizados en casi cincuenta años de actividad. Considerado desde fines de los 50 como uno de los más originales creadores audiovisuales, su consagración fue en 1962 cuando fue galardonado con el Independent Film Award que otorgaba *Film Culture*, la revista dirigida por Jonas Mekas que privilegiaba la discusión y difusión del cine under. Haber recibido este reconocimiento no le impidió enfrentarse al *establishment* del under, como los miembros de la



VERDADERA-MENTE VANGUARDISTA.

Film-Makers' Cooperative, una distribuidora alternativa también dirigida por Mekas. A través de una experimentación visual basada en un exhibicionismo inédito, Brakhage creó en los 50 un estilo personal y extravagante a partir de ediciones sofisticadas de películas caseras. Algunas de ellas se centraban en temas sexuales y en partos. Esta última va-

riante está muy bien representada en el homenaje del Bafici por *Window Water Baby Moving* (1959), un registro del nacimiento del primer hijo de Brakhage. Entre el resto del material que se exhibirá se encuentra su obra maestra, *Dog Star Man* (1966), donde él mismo escala una montaña nevada para hachar un árbol. El Registro Nacional de Cine de la Librería del Congreso de EE.UU. coloca a esta película junto a *El ciudadano*, *La guerra de las galaxias* y la filmación del asesinato de Kennedy, entre las más importantes realizaciones del país. Además de la selección de 7 de sus películas dirigidas entre 1955 y 2002, el homenaje se completa con el documental de Jim Shedden sobre su obra y personalidad abrumadora. Brakhage murió el 9 de marzo pasado. Su última película se llama *Ascension* y no me extrañaría que en ella adelantara su futuro fatal, algo muy normal en un verdadero artista de vanguardia como él. **DT**

¡SI!

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

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

QUIERO UNA SUSCRIPCIÓN ANUAL (12 NÚMEROS) Y UN LIBRO GRATIS

TIPO DE SUSCRIPCIÓN

- ARGENTINA: \$ 90 O DOS PAGOS DE \$ 45
- MERCOSUR: US\$ 90 + GASTOS DE ENVÍO INCLUIDOS
- RESTO DE AMÉRICA: US\$ 110 + GASTOS DE ENVÍO INCLUIDOS
- RESTO DEL MUNDO: US\$ 130 + GASTOS DE ENVÍO 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

NÚMERO

PISO

DPTO.

COD. POSTAL

TELÉFONO

CALLE LATERAL 1

CALLE LATERAL 2

LOCALIDAD

PROVINCIA

PAÍS

CINE EUROPEO DE AUTOR

No es usual que haya acuerdo cuando intentan definirse los límites entre el film experimental, el film documental y el film de ensayo, tropezando más de lo debido con presuntos conceptos totalizadores como "cine no-narrativo", o al decir de los teóricos norteamericanos, el "non fiction", que suele traer consigo un trasfondo peyorativo o de estigmatización para todo aquel film que no cumpla con los tres actos, o con el conflicto y su resolución, o con los personajes como entidades que se transforman, como contraseña para ser considerado como cine.

Así, parece mayor la unanimidad para diferenciar esos usos del lenguaje del cine de los que definen al film de ficción. La debilidad de esas fronteras es puesta en discusión por estos cuatro films, que cuestionan esas certidumbres y multiplican los meandros de las incertidumbres, al tratarse de cuatro películas de cuatro de los grandes autores del cine europeo contemporáneo. **Sergio Wolf**

Las funciones son los lunes, a las 21 hs., en la sala Batato Barea del Centro Cultural Rojas, Corrientes 2038.

Lunes 7: *Tren de sombras* (España/Francia, 1996. 89') Copia en video.

Dirección y guión: José Luis Guerín. Intérpretes: Julienne Gaultier, Ibon Orvain, Anne Celine Auché y Céline Laurent.

Ubicado cerca de la frontera entre España y Francia, el Chateau Le Thuit alberga una historia oculta que el tiempo parece haber sepultado y que resiste en una película casera rodada casi setenta años antes por su dueño, Gerard Fleury. Del realizador de *Innisfree* y *En construcción*.

Lunes 14: *Dolce* (Rusia/Japón, 2000, 61')

Dirección: Alexander Sokurov. Guión: Alexander Sokurov y Toshio Shimao, sobre una historia de Shimao. Intérpretes: Miho y Maya Shimao.

La historia del escritor Shimao implica para Sokurov -como en *Elegía de un viaje*- más que la reconstrucción de una vida a través de quienes lo sobrevivieron, una meditación sobre la espiritualidad, el arte y una de sus obsesiones personales: la cultura japonesa. Del director de *Madre e hijo* y *Voces espirituales*.

Lunes 21: *¿Qué sucedió realmente detrás de las imágenes?* (Alemania, 1986. 83') Copia en 16 mm.

Dirección y narración: Werner Nekes.

En un vaivén que busca disolver en pedazos la historia oficial del cine para reconstruir el devenir de las imágenes y el movimiento como zonas diferenciadas del lenguaje cinematográfico, Nekes tensa las fronteras entre el film experimental y el film documental. Del director de *Uliises*. Presentado por Goethe Institut Buenos Aires.

Lunes 28: *Late Night Talks with Mother* (República Checa, 2001. 70') DV Cam. Video. Con subtítulos en inglés.

Dirección, guión, fotografía y música: Jan Nemeč. Intérpretes: Karel Roden, Zuzana Stivínová (voz).

Con un sentido del humor como premisa vital, y del cine como un juego como premisa estética, el cineasta Jan Nemeč reflexiona sobre su vínculo con la madre y desanda problemas políticos, interdicciones, viajes y su propio lugar como artista. Del autor de *Diamantes de la noche* y *Oratorio por Praga*.

WORKSHOPS

Del digital al 35mm.

Entre el 21 y el 26 de abril, se desarrollará un seminario sobre nuevas tecnologías en el marco del Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires. Los días 24 y 25 se realizarán dos workshops con dos directores y sus respectivos directores de fotografía, con los que reconstruirán los procesos que permitieron que sus films, rodados en video digital, lograran ampliarse a 35 mm., estrenándose comercialmente en ese soporte.

Jueves 24, de 10 a 14 hs.

Sala Batato Barea.

Workshop: *El cumple* de Gustavo Postiglione.

Viernes 25, de 10 a 14 hs.

Workshop: *Caja Negra* de Luis Ortega.

SEMINARIOS

Del video al cine digital.

En el Abasto Shopping.

Lunes 21: Introducción a la tecnología di-

gital y la incidencia en la producción y el lenguaje.

A cargo de César Gervasi, Rodolfo Hermida y Martín Sicardi.

Martes 22: Tecnología de cine, el video y la grabación digital comparada.

A cargo de Casolino (Kodak Argentina), Ricardo de Angelis (Director de Fotografía, Apple) y Jorge Ricaldoni (Sony).

Miércoles 23: Post producción y procesos de transferencias tape to film + Producción con tecnología digital de Hi definition

A cargo de Marisa Murguier (Videocolor) Alejandro Clancy y Cinegótica (la ex montaña).

Todos los seminarios y workshops enunciados son gratuitos, con inscripción previa en la Oficina de Producción, 2º entpiso del Centro Cultural, Av. Corrientes 2038, de lunes a viernes de 11 a 19 hs. Las vacantes son limitadas.

ROSA VON PRAUNHEIM

La Fundación Cineteca Vida realiza un ciclo dedicado a este polémico director alemán.

Se proyectará una película en clave expresionista sobre la historia real de la bailarina Anita Berber, un documental sobre los colaboradores del cineasta R. W. Fassbinder y la autobiografía de Charlotte von Mahlsdorf, una transexual que atravesó la historia de Alemania desde los años del ascenso del nazismo hasta la caída del muro. Las funciones son los sábados a las 20:30 hs. en Un Gallo para Esculapio, Uriarte 1795 (esq. Costa Rica).

Sábado 12 de abril

Anita Berber, la danza del vicio (1987), de Rosa Von Praunheim, con Ina Blum, Mikael Honesseau, Lotti Huber, Eva-Maria Kurz, Hannelene Limpach.

Sábado 19 de abril

Las felices víctimas de Rainer Werner F. (2000) de Rosa Von Praunheim, con Harry Baer, Michael Ballhaus, Peter Berling, Francine Brücher, Ingrid Caven, Sybille Danzer.

Sábado 26 de abril

Yo soy mi propia mujer (1992) de Rosa Von Praunheim, con Charlotte von Mahlsdorf, Jens Taschner, Ichgola Androgyn, Robert Dietl, Beate Jung, Sylvia Seelow.

Este año el festival cambió de nombres y de rumbo, pero aún así no pudo evitar repetir errores, mañas y falencias. Hubo una competencia oficial algo más sólida, premios injustificables, una ausencia notable en el casillero de las retrospectivas y varias secciones erráticas, de las que se pudieron rescatar apenas un puñado de títulos de cierta utilidad a la hora de tomarle el pulso al cine de hoy. **por DIEGO TREROTOLA**

FESTIVAL DE **MAR DEL PLATA 2003**

El fondo del mar

FOTOS SEBASTIAN FREIRE



A esta altura, quienes fuimos a todos los festivales de Mar del Plata desde la reinauguración en 1996 experimentamos una suerte de *déjà vu*. La ciudad fue bastante remodelada, la fecha de realización fue reemplazada hace tres años y, principalmente, cambiaron autoridades del INCAA, responsables artísticos del festival, programadores y hasta algunas salas de exhibición. Sin embargo, este año, el *déjà vu* tuvo una impronta más intensa expresada en la presencia reiterada de figuras como Graciela Borges y Víctor Laplace, que son como un cast fijo de los festivales. Otro *déjà vu* se produce al enfrentarnos a las notas sobre el festival del diario marplatense *La Capital*, especialmente aquellas escritas por Oscar Peyrú, periodista de estilo y moral tan retrógrados que convierten a sus crónicas o argumentaciones en la apoteosis de la tontería o en apuntes desopilantes por su insignificante ridiculez. También puede ser que los bises extraños, característicos de este festival, hayan intensificado la sensación interna de *déjà vu*; por ejemplo, el caso del periodista Ricardo Randazzo, quien participaba en dos jurados (SIGNIS y ACCA), o el de la película *Spun*, que estaba incluida inexplicablemente en dos secciones distintas. Entre lo destacable hay que señalar que no se cayeron las películas programadas y la mayoría se dieron en los horarios pautados desde el primer día. Además, no hubo grandes problemas con las proyecciones, considerando que gran parte de las salas que exhiben películas no están en condiciones óptimas para esta tarea. Otro acierto fue que la llegada a Mar del Plata nos sorprendió con que el catálogo y la grilla de funciones estaban listos, detalles más que inusuales, acostumbrados a tenerlos luego de empezado el festival. Conviene aclarar que la calidad del catálogo no era muy buena, por ejemplo le faltaban muchas fotos, pero a diferencia de otros años, había al menos información de todas las películas. Otra vez, el principal problema del festival tuvo que ver con la comunicación entre los participantes. Un error que se repite año tras año, el *déjà vu* más tedioso, es que como no se define un lugar central como *meeting point*, se pierde la posibilidad de establecer fácilmente encuentros entre participantes nacionales e internacionales.

Además, en este festival, la lista de invitados se difundió recién al tercer día. Fue poca la información que circulaba sobre eventos paralelos y fue mucha la parte de la prensa nunca invitada a algunos eventos y fiestas oficiales. Por otro lado, en la oficina de prensa reinaba el desconcierto y no se preocuparon demasiado por establecer contacto entre los periodistas y los invitados para las entrevistas. En síntesis, uno podía saber donde se daban las películas, pero no mucho más que eso.

Pero no tenemos que perder de vista que el cine está antes que todo. O, mejor dicho, el cine está antes, durante y después. En líneas generales, las retrospectivas tratan de repensar el pasado cinematográfico, el presente está constituido por un panorama selectivo del ahora del cine internacional, y el futuro a través de una competencia conformada por películas inéditas que deberían señalar un mañana promisorio. Aunque este fue uno de los festivales de Mar del Plata que menos películas presentó, alrededor de 120, se garantizaron estas direcciones para posicionarse frente a la historia del cine.

PRESENTE SIMPLE. La mayoría de las secciones del festival se dedican a proyectar películas del cine actual con distintos criterios. La sección *Punto de vista* funciona como un recorrido selectivo por lo mejor de otros recientes festivales internacionales e intenta trazar un mapa de la situación. Se destacaron en ella la luminosa incursión en el universo de Manchester de *24 Hour Party People*, como también *Paradox Lake*, *Examen* y *The Rules of Attraction*, las últimas tres comentadas en las próximas páginas de este dossier. La producción francesa *Irreversible*, donde el director argentino Gaspar Noé sigue su viaje violento al universo de la oscuridad de *Solo contra todos*, fue una película valiosa solo para mí y que otros redactores de *El amante* defenestraron sistemáticamente. Como la película se anuncia como próximo estreno, la polémica se desarrollará en otro número.

Sin embargo, *Punto de vista* estuvo llena de películas notoriamente mediocres (*The Magdalene Sisters*, *Il più bel giorno della mia vita* y *Beneath the Clouds*), y de grandes decepciones como *Dirty Pretty Things*, de Stephen ▶



De izquierda a derecha: el jurado en fotos; la bella Emily Watson; Ventura Pons, presidente del jurado oficial; Raúl De la Torre, Graciela Borges y Cia.; Chicho Serrador y el afiche de *¿Quién puede matar a un niño?*

Frears, y *The Good Thief*, donde Neil Jordan intenta una remake de *Bob le flambeur*, de Jean-Pierre Melville. Ambas películas se encuentran entre las peores realizaciones de estos dos directores que, generalmente, muestran cierto nivel de idoneidad. En ese contexto, la española *Smoking Room* sobresalía lo justo para ser apreciada como "interesante" gracias a su ingenio argumental sostenido sin muchas ideas audiovisuales y terminaba sorprendiendo por ser una rareza dentro de la producción de su país. La sección *La mujer y el cine* siguió su camino de ascenso en la búsqueda de calidad y amplitud de criterios. Por lo menos, así lo demostró la inclusión de películas tan distintas como las ficciones originales y alucinadas *Morvern Callar* y *Aparato volador a baja altura*, la intensidad dramática y expresiva con certificado *Dogma Te quiero para siempre* y, con menos nivel, el riguroso documental *Mi nombre fue Sabina Spielrein*. Finalmente, la "Sección Oficial fuera de Concurso" se justificó gracias a la gran belleza de *Embriagado de amor*, ese romántico ciclón inspiradísimo de P.T. Anderson. Eso compensó el displacer que significó la inclusión en esta sección de *Bowling for Columbine*, el documental de Michael Moore (ver polémica en este número) y *Ciudad de Dios*, del brasileño Meirelles, que abrió el festival. Ambas películas son productos manipulados pérfidamente para producir cierto efecto de magnificencia y, en realidad, no son más que películas infladas forzosamente a través de los recursos más obvios. Que *Ciudad de Dios* fuera la película de apertura me sacó las ganas de explorar la sección *América Latina*. Sólo vi la mexicana *Cuento de hadas para dormir cocodrilos* y, por suerte, esa gran película fue lo suficientemente esperanzadora para hacerme creer que en Latinoamé-

rica también hay un cine del presente, muy diferente a *Ciudad de Dios*.

PASADO IMPERFECTO. La posición del festival con el cine del pasado fue la más inconsistente porque este año no hubo secciones retrospectivas.

El homenaje a Nicolas Roeg, a través de sus tres películas más vistas, no fue muy acertado. Si bien *El hombre que cayó a la tierra* y *Venecia Rojo Shocking* son obras singulares y meritorias, la última de ellas se exhibió en la copia de la Filmoteca Buenos Aires, que no está en condiciones ideales. *Bad Timing*, la otra de Roeg, demostró ser un relato fechado e insoportable.

La visión del crítico Daniel López fue la más acertada en relación con el pasado gracias a su redescubrimiento de *La familia reunida esperando la llegada de Hallewyn* y *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas*, películas que permitieron el contacto con el hasta ahora ignoto director Miguel Bejo. El otro acierto fue la recuperación del director Narciso Ibáñez Serrador, que se realizó en la sección *Cerca de lo oscuro*, con la proyección de dos películas excelentes, *La residencia* (1969) y *¿Quién puede matar a un niño?* (1976), junto al mediometraje *El televisor* donde homenajea a su padre, el actor Narciso Ibáñez Menta.

Dejo de lado el homenaje al brasileño Nelson Pereira dos Santos porque no soy un seguidor de su obra y no vi ninguna de sus películas en el Festival de Mar del Plata. Sin embargo, considero que merecía una retrospectiva extensa, especialmente por lo difícil que resulta ver su obra en Argentina.

FUERA DE TIEMPO. Tras haber sido perdido desde la edición de 1999, la recuperación en este festival de un ciclo especialmente cura-

do para las traspuestas fue un acierto de la gestión del nuevo director artístico Miguel Pereyra. Por suerte, el ciclo se convirtió en una experiencia similar a la que describen J. Hoberman y Jonathan Rosenbaum en su libro *Midnight Movies*, dedicado al estudio de ese movimiento de la década del setenta, donde las películas de medianoche eran un espacio de tensión y resistencia cultural que mezclaba reposiciones con lo más novedoso. Los mejores exponentes de traspuesta fueron *House of 1000 corpses* (2002), donde Rob Zombie debutó con su desafortunado *monster film* en clave gore; y *La residencia* (1969), de Chicho Serrador, película sutil y de gran belleza que se puede ver como un camino original y alternativo al mecánico terror adolescente actual. De todas formas, más allá de la calidad de la selección, en todas las proyecciones de traspuesta el público compartía una actitud eléctrica frente a las películas y la sala se cargaba de una energía festiva y ruidosa; todo lo contrario a la sobriedad y ese susurro como de biblioteca que predomina en las funciones de la competencia en el Auditorium. En definitiva, las traspuestas fueron como una experiencia retro, una vuelta revitalizadora a la adolescencia; eran como funciones de matinés descolocadas, pequeños remolinos del festival.

PROFESION DEL FUTURO. Todos los años, la competencia de Mar del Plata fue un lugar de desconcierto, en el peor sentido de la palabra. Y, si las películas inéditas que compiten señalan un futuro y los premios del festival deberían servir como plataforma de lanzamiento para las propuestas presentadas, el festival de Mar del Plata siempre fue una frustración en ese sentido, porque las películas ganadoras rara vez se estrenaron en Argentina y las pocas veces que lo hicieron terminaron en un fracaso bastante notorio. Este año, de las catorce películas a las que me enfrenté, hubo algunas de gran nivel: la genial *Le loup de la côte ouest* de Hugo Santiago, el inteligente y sutilmente innovador drama romántico coreano *Wanne & Junah* de Kim Young-gyun, y *The Nature of Nicholas*, ópera prima del canadiense Jeffrey Erbach, que tiene una parsimoniosa precisión en la puesta en escena y combina elementos del cine de terror de manera sorprendente para crear el artificioso y perverso mundo alucinado de un niño. Aclaro que la calidad que reconocí en esta película no fue compartida por la mayoría de la prensa y el público.

Sin embargo, esa calidad no fue la norma y en sus antípodas estaban la iraní *Low Heights*, la alemana *Über Nacht*, la mexicana *Amarte duele*, la finlandesa *Blue Corner* y la danesa *Facing the Truth*, aunque confieso que mi criterio de valoración está mutilado porque en los tres últimos casos no soporté



The Nature of Nicholas, uno de los films de la competencia



Tres films de la competencia, de izquierda a derecha: *Wanne & Junnah*, *Le loup de la Côte Ouest* y *Valentín*. Una de la sección punto de vista: *Spun*



toda la duración de la película. *Facing the Truth* fue la única que tuvo cierta relevancia y hasta llegó a ganar varios premios, inclusive el premio mayor de Fipresci (ver nota en la próxima página), pero no reconocí en ella más méritos que el hecho de ser una película elemental, cercana al típico drama de TV basado en un hecho real. Mi gran decepción de la competencia fue *All the Real Girls*, segunda película del director David Green, quien hace dos festivales había sorprendido con su ópera prima *George Washington* y prometía convertirse en un talentoso realizador.

En la elección de las películas nacionales para la competencia radicó la decisión más firme del festival, ya que se privilegió el cine argentino profesional. Eso estaba claro, tanto en la elección del debutante director de cine Damián Szifron, que venía de probar su idoneidad con la exitosa serie de la televisión *Los simuladores* (ver entrevista y nota en EA 128), como del director Alejandro Agresti quien había inaugurado un festival de 1998 con *El viento se llevó lo que*. Ambas películas presentan un universo sólido que deja clara la capacidad de cada realizador. Sin embargo, *El fondo del mar* y *Valentín* se instalan y concluyen desde concepciones opuestas del profesionalismo. La

de Szifron se inicia a través del género, forma tradicional de profesionalizarse como director de cine, y termina alejada de ese punto de partida; el thriller inicial se evapora para dar paso a un epílogo que hace más densa la atmósfera de extrañeza que la película propone. Además, Szifron realiza una burla feroz de sus personajes profesionales, con una secuencia antológica con chistes de arquitectos y un retrato genial de un terapeuta chanta. Más allá de las virtudes y defectos de sus películas, en la filmografía de Agresti había una tendencia a explorar en direcciones diversas, a una creatividad agitada, que a veces desbordaba para el lado de los tomates pero que pudo garantizar una gran película (*El acto en cuestión*) y, por lo menos, varias buenas secuencias, usualmente aisladas de un contexto fallido, como sucede en sus últimas películas. Sin embargo, *Valentín* está concebida de principio a fin de manera uniforme. El primer encuadre y la primera confesión en off del nene protagonista ya definen ese tono, un relato de una prolijidad sostenida. Ese chico quiere ser astronauta y hace los esfuerzos más estafalarios para tratar de cumplir su sueño. Toda la película gira en torno a eso, aunque al final, el niño decide ser escritor y abandona su alocada empresa espacial. Al igual que las elecciones de

Agresti, el protagonista opta por lo profesionalmente posible con garantías de prestigio y continuidad. Agresti decidió hacer una película muy simple, lineal y accesible y consiguió un acuerdo con Miramax que incluye los derechos de distribución, hecho que le garantizará, por lo menos, una buena salida en Argentina. Es verdad que el festival eligió congraciarse sólo con el lado profesional del cine argentino, pero al menos dio dos versiones distintas sobre esta postura frente al cine.

La sensación de *déjà vu* volvió con todo cuando se anunciaron los premios, una vez más fueron bastante inesperados y encontraron pocos puntos de acuerdo entre el público y la crítica. Sin embargo, el escándalo de *Valentín* tapó el desánimo de los premios. Lo que pasó es que como el festival tiene la categoría A, las películas que se presentan para competir no tienen que haber participado en otros festivales y la FIAPF, asociación que regula los festivales de cine, debe autorizar su inclusión. El problema fue que *Valentín* había concursado en otra competencia, algo que se le pasó a los organizadores de Mar del Plata. A pesar del pedido de la FIAPF de sacar la película de competencia, las autoridades del festival decidieron mantenerla. Ahora la FIAPF decidirá en mayo si el Festival de Mar del Plata continúa siendo categoría A o desciende a una condición más modesta, que permitiría elegir con más libertad las películas que participen. Por eso, creo que si lo reclasifican puede que no sea perjudicial: este error profesional de los responsables puede derivar en un beneficio, porque bajar las pretensiones de prestigio internacional y tocar un poco el fondo puede ser una buena manera de salir a flote, como sucede con los personajes de la película de Szifron. ■

Es lo que hay...

Hablar del "Omburés" es ocioso. En competencia había desde operaciones comerciales para teens (*Amarte duele*, film de una pobreza cinematográfica pareja a su desmedido afán de lucro) hasta cosas como *All the Real Girls* (*Dawson's Creek* filmada por Terrence Malick). Otra americana era *Bug*, una extensión a 90 minutos de un capítulo de *Los Simpson* (ese donde se cuentan 32 historias cortas sobre Springfield), pero con menos gracia. Hubo algunas películas que defraudaron (*Blue Corner*, de Mäti Ijas) y algo que superó todo estúpido: *Low Hights*, la película iraní de acción y suspenso que mezcla en su tono *Duro de matar* y *Esperando la carroza*; hay tiroteos, embarazos, chicos retrasados, parto, masacre y avión en picada todo al mismo tiempo. Aseguro que nunca vi algo más extraño en un festival. Mala pero asombrosa. Lo mejor fue el film de Hugo Santiago *Le loup de la Côte Ouest*, que además de tener una buena historia demostraba ganas y placer por hacer cine, algo que escaseó en la muestra. La



Separaciones se llevó premios polemiquísimos

otra que transmitía ese placer, esas ganas de hacer cine, y una mirada ilimitada a la hora de plantear el cuadro y su pertinencia fue el film de Damián Szifron *El fondo del mar*. Bo-canada de aire fresco en la muestra. La canadiense *Past Perfect* era interesante en su exploración de una pareja adulta en crisis, aunque un poco lenta y algo trivial. Finalmente, la película que ganó el premio de FIPRESCI, la danesa *Facing the Truth* de Nils

Malmros, era una película más que atractiva y precisa, aunque, utilizando la precisa definición de Jorge García, un poco antigualla. *Valentín* fue en realidad un escandaleta que ni siquiera da prensa a un festival que la necesita. Obtuvo finalmente un premio del jurado, que no vamos a discutir aun cuando creemos que no merecía ningún premio (lo mismo pasó con la brasileña *Separaciones*, que se llevó el de mejor película y el de mejor actor, provocando un fallido *stand-up act* por parte de su director-actor-guionista-relacionista público). Lo de la película de Agresti fue bastante vergonzoso, como lo fue ver desesperado al director del festival explicando al director de la FIAPF en plena sala de prensa que sí podía participar. *Valentín* era la perla de este bivalvo que es Mar del Plata, y no podía quedar afuera. Habrá que ver si no fue una victoria pírrica que termine dañando la credibilidad de una muestra que está a mitad de camino entre lo inocuo y el desinterés.

Leonardo M. D'Esposito

El juicio de la crítica

Por primera vez integré un jurado de FIPRESCI en un festival de cine, y debo decir que la experiencia, más allá de las películas, fue sumamente halagadora e interesante. Grégory Valens de la revista *Positif* y Carlos Brandão de *Gazeta do Povo* fueron mis compañeros de ruta: simpáticos, afales, carismáticos ambos. Tuvimos que discutir sobre las 16 obras de competencia para que *Facing the Truth* de Nils Malmros (mejor film en concurso) y *El fondo del mar* de Damián Szifron (mejor película de América Latina) obtuvieran los premios principales. La decisión final fue dividida y sólo la elección de la película danesa fue unánime, postergando a *El lobo de la costa oeste* de Hugo Santiago, *Bug* de Phil Hay y Matt Manfredi y *Volverás* de Antonio Chavarrías. No había mucho más para elegir. La llegada de Brandão a Mar del Plata no fue la mejor: debido a problemas de organización, él y su esposa Myrna fueron destinados a otro hotel. Empezamos mal, me dije, pero el problema pudo solucionarse a los pocos días.



Jurado Fipresci: Castagna, Valens, Brandão

La noche del jueves, antes de la ceremonia inaugural, conocí a mis colegas. Brandão, un pibe brasileño de 68 años cumplidos durante el festival, sonreía cada dos minutos, se hablara o no de cine. Fanático del tango y de algunas películas argentinas —en las que no coincidimos—, contó que fue jugador de fútbol en los 50 y que estuvo en La Habana unos meses antes de la Revolución en la que Fidel y el Che derrocaron a Batista. Increíble.

Valens, por su parte, representa la historia de *Positif*: se opone violentamente a todo (o casi todo) lo que *Cahiers du cinéma* ("el papel higiénico más caro de Francia") propone como dogma cinematográfico desde hace cincuenta años. Más allá de Godard —según Valens, *El desprecio* es su mejor película—, la animadversión contra *Cahiers* se dirige principalmente a Rohmer y sus directores sucedáneos, como Pascal Bonitzer, a quien llama irónicamente "Nonitzer".

Un tema de discusión permanente fue *Ciudad de Dios*, amada por Valens y odiada por Brandão.

Entre reuniones laborales en cuanto miembros del jurado, algunos ágapes con excelente vino, una pobre sección competitiva, el repudio encarnizado a *Irreversible* de Gaspar Noé, la cena de FIPRESCI con integrantes de la delegación argentina y otros menesteres, los diez días del festival transcurrieron placidamente y sin demasiados inconvenientes. O sí: la calidad de las películas, pero ese es otro tema. Gustavo J. Castagna

Una de cal, dos de arena

La alegría de estar en una playa frente al mar, la voluntad de denunciar que en Mar del Plata se aplauden cosas que se abuchearían en el canal Hallmark y el casi bizarro tratamiento recibido por la prensa son los temas de este picadito (o picadillo) del festival.

LA PLAYA. La referencia es obvia pero inevitable: después de ver *Balnearios*, la película de Llinás, cada vez que voy a la playa me siento una de sus protagonistas. Ir a la playa una tardcecita, después de tanto cine, es más que amable aunque sea una mera convención. Sólo sentarse bajo el sol de cara al mar es alentador. Parece que uno rejuvenece, como en una película de Rohmer, o se siente más energizado, como en una de Olmedo. De más está decir que me encantan la playa, el mar, el ruido de las olas rompiendo, el olor a sal. Un festival de cine frente al mar es algo glorioso. Cine, playa, amigos, ¿algo más? **Marcela Gamberini**

PARTE DE LA RELIGION. Ya casi un lugar común en muchos estudios sociológicos y culturales, las funciones de cine son comparadas con las ceremonias religiosas. Si eso tuviese algo de verdad, un festival sería algo así como un retiro espiritual, una suerte de congregación de feligreses que viven en estado de éxtasis dogmático. Pero las imágenes que adoran no siempre son del todo santas. Tal vez por eso, para que las películas no se vayan por el mal camino, muchos festivales como este tienen un premio otorgado por SIGNIS, la asociación católica antes conocida como OCIC. Este año, esta oficialización católica se reforzó a partir de la realización de una misa del festival y de la visita de Monseñor Laguna, que apareció por Mar del Plata con interés de ver alguna película argentina. Sin embargo, los efectos evangelizadores del festival no dieron mucho resultado. Al menos, no para gran parte de la gente, porque la película más aplaudida, de entre las más de cuarenta funciones a las que asistí, fue *The Magdalene Sisters* (2002), un drama mediocre que, como estaba dirigido por el actor escocés Peter Mullan, tenía como esperable mérito (y creo que el único) el de estar dignamente actuado. Basada en un hecho real, la película no es más que una suerte de visión hereje y facilista sobre la crueldad de unas monjas durante la década del sesenta. *The*



The Magdalene Sisters, divinidad y herejía

Magdalene Sisters se convirtió en una adorada divinidad para los feligreses marplatenses. Aclaro que esta película no sólo fue bien recibida en Mar del Plata, sino que ganó importantes premios en los festivales de Venecia y Toronto. ¿Por qué los espectadores van a un festival a aplaudir febrilmente estas películas que pueden ver todas las semanas en su televisor? Esas mismas personas, ¿aplaudirán exultadas cada vez que termina una producción original de Hallmark? ¿O los espectadores argentinos celebraron el vigor de mostrar el trasfondo corrupto y mercantilista de la Iglesia Católica? Si es eso lo que resultó exitoso, los productores locales deberían estar pensando en hacer una versión del caso Grassi. Más que un sermón, el público y algunos jurados necesitan un curso de buen gusto cinematográfico. **Diego Trerotola**

PRENSA. Una de las cosas que funcionaron mal en el festival fue Prensa. No solamente porque algunos de los responsables no mostraban voluntad o capacidad para resolver

cosas, sino simplemente porque la sala de prensa era una improvisación, y esto excede a quienes ejercieran como coordinadores o jefes del área. Los primeros días no había computadoras; cuando las instalaron, algunas no tenían internet (que se ha vuelto imprescindible); luego, no pocos voluntarios usaban las máquinas para chatear o jugar. Esto respecto de las herramientas de trabajo. La información llegaba de manera caótica, y era complicado armar una agenda diaria. Otra cosa bizarra era la manera de conseguir entradas: se pedían en un mostrador día a día desde las 9 de la mañana... hora de la primera proyección de prensa. Así, quienes íbamos a esas funciones difícilmente conseguíamos localidades para los films más pedidos. Después se solucionó de hecho, cuando el entusiasmo de los primeros días (muy primeros) decayó. El problema reside en que al INCAA sólo le importa que los periodistas y las cámaras estén el día de la apertura. Eso hace del festival más cáscara que sustancia. **Leonardo M. D'Espósito**

Cinco estrellitas

En el número anterior, *El Amante* adelantó acertadamente un recorrido por el festival a través de diez películas. De las otras decenas de films que vimos, y que no se estrenarán pronto acá, encontramos estas pocas que merecen ser destacadas.



APARATO VOLADOR A BAJA ALTURA

Aparelho voador a baixa altitude, Portugal / Suecia, 2000, dirigida por Solveig Nordlund

Extraño y sugestivo film dirigido por la asistente del legendario realizador portugués Manoel de Oliveira, el más anciano de los directores vivos, que integró la sección La Mujer y el Cine, *Aparato volador a baja altura* nos sumerge desde el inicio en un mundo de ciencia ficción asfixiante, metálico y gélido. Esta adaptación de *Low-Flying Aircraft* de J. G. Ballard remite a los ambientes y personajes de *Crash* y *La isla de cemento*, donde la calidez está ausente y las criaturas sobrevivientes de un universo claustrofóbico jamás sonríen. En ese mundo mortuorio en el que se ha implantado un riguroso control de la natalidad, una mujer embarazada por séptima vez decide oponerse al orden establecido.

En los ochenta minutos de la película, exactos y concisos, Nordlund recurre a unos pocos personajes (como sucede en los textos de Ballard) y a un paisaje desolador, repleto de edificios y oficinas austeras, para transmitir un discurso que condice con el mundo del autor. La puesta en escena, cerebral y ritualística, y los escasos diálogos que dicen los personajes se destacan en la loable adaptación llevada a cabo por la directora sueca. La película no es más que eso, pero ya es bastante: sin llegar a la grandeza de la extraordinaria *Crash* auscultada por Cronenberg, *Aparato volador a baja altura* nos dice, nuevamente, que el futuro está muy cerca. Gustavo J. Castagna



PARADOX LAKE

Estados Unidos / Polonia, 2001, dirigida por Przemyslaw Reut

Esta película descentrada es tal vez la más extraña proyectada durante el festival. Protagonizada principalmente por autistas y no actores y filmada con una cámara digital portátil, la película mezcla técnicas del videoarte, el documental y la ficción. Si bien se sumerge en el mundo de los autistas, todo se desarrolla sin ninguna mirada indulgente ni científica. En realidad, la película rumbea con firmeza por distintos caminos, se desanda, se repite, grita, tartamudea con el fin de navegar, como bien dice el título, en las aguas de la paradoja. Y lo logra de una manera cinematográfica. En líneas generales, *Paradox Lake* comienza como un film educativo para luego estabilizarse en un

relato semidocumental sobre un campamento de verano y desembocar finalmente en una versión alucinada de *El proyecto Blair Witch*. Este despliegue fragmentado se da a partir de una sólida atmósfera de extrañeza creada a partir de un estilo visual intermitente, que incorpora desde fragmentos videográficos casi abstractos hasta registros de gran inmediatez, pasando por secuencias didácticas con imágenes generadas por computadora. Entre otras cosas, la película es también una reflexión sobre los problemas de la educación o, lo que es casi lo mismo, un cuento infantil que se complica hasta transformarse en una película de terror. Diego Trerotola



UN PERRO LLAMADO DOLOR

España, 2001, dirigida por Luis Eduardo Aute

Anacrónica por donde se la mire, su encanto radica justamente en eso. La película es una suerte de retorno a los orígenes de la animación fílmica. La ópera prima del cantautor, escritor y dibujante Aute es una empresa delirante como lo fue en su momento *Little Nemo* (1911), de Winsor McKay, pieza fundante del dibujo animado cinematográfico. Ambas tienen muchos puntos en común, empezando por la increíble coincidencia de que fueron realizadas a partir de la misma cantidad de dibujos hechos a mano: 4.000. Además, los dibujos a lápiz en blanco y negro de Aute, como los de McKay, conducen a un tránsito por viñetas que privilegian la deformidad y la imaginación, antes que una lógica estrictamente argumen-

tal, para explorar un universo sustancialmente onírico. Aute convierte en personajes centrales a artistas plásticos, aunque también desfilan cineastas, actores y escritores, de los que reelabora desde elementos biográficos hasta imágenes de sus obras. El mejor segmento es el protagonizado por versiones animadas de Salvador Dalí, Gala, Luis Buñuel y Federico García Lorca, donde por momentos se ensaya una remake de *El perro andaluz*. Los distintos segmentos colocan en situaciones delirantes a otros cadáveres eminentes y exquisitos como Groucho Marx, Picasso, Buster Keaton, Kahlo, Goya, Orson Welles, Velázquez y Duchamp. Lo dicho al principio, Aute es el rey de los anacronistas. DT



TE QUIERO PARA SIEMPRE

Elsker dig for evigt, Dinamarca, 2002, dirigida por Susanne Bier

Resulta interesante esta producción dinamarquesa, enmarcada por las coordenadas del Dogma y dirigida por una mujer. Un accidente automovilístico es el detonante de la tragedia de una pareja a punto de casarse que ve derrumbarse su futuro en un instante. Todo aquello de lo que estaban seguros se hunde y ya nada volverá a ser lo que era. La enfermedad, la desconexión, la soledad, la angustia, el miedo, las imposibilidades físicas caen sobre la pareja y ponen en duda las emociones y los sentimientos. Contada de esta manera parece más una producción Hallmark que una película dinamarquesa hecha con las reglas del Dogma, pero no es así. *Te quiero para siempre* es un

film narrativamente sólido, que se sostiene sin golpes bajos, contado con un registro cercano al realismo más crudo, y resulta efectivo, poderoso y conmovedor. El Dogma está presente: la cámara en mano que trabaja sobre la inmediatez, tanto en los personajes como en las situaciones, el creciente ritmo narrativo que le da una fluidez inusual al relato y, sobre todo, la búsqueda de la verdad a toda costa. En este film el conocimiento de la verdad es un proceso doloroso que hace que los personajes encuentren en sí mismos las típicas miserias que aquejan a los hombres. Una buena película, interesante desde lo temático y desde lo formal. Marcela Gamberini



THE RULES OF ATTRACTION

Estados Unidos, 2001, dirigida por Roger Avary

Tras compartir el Oscar al guión original por *Tiempos violentos*, Roger Avary se convirtió en un apéndice de Tarantino. De todas formas, en su ópera prima *Killing Zoe* (1997) y en su telefilm *Mr. Stitch* (1999), Avary demostró que, si bien coincide en una cinefilia descentrada y una mirada inusitada sobre la cultura pop, sus películas tienen un logrado nivel de angustia que está ausente en el universo Tarantino. En esta adaptación de la novela de Bret Easton Ellis, Avary tiene una visión de la década del 80 más compleja que *Psicópata americano*. En principio, la relación con la música es mucho más creativa e intensa, con momentos memorables como la escena del suicidio, tan genial como doloro-

sa, al son de *Without You* de Harry Nilsson, o el final abrupto con *Stop!* de Erasure. Avary acumula buenas ideas de puesta en escena sustentadas por un manejo seguro de los recursos audiovisuales y por momentos recuerda a Brian De Palma. Por ejemplo, el uso de la pantalla dividida, la proyección a la inversa y un bloque acelerado en digital son instantes mágicos y deslumbrantes. Sin embargo, *The Rules of Attraction* no es un film acabado y se recuerda como algo más que una suma de buenos momentos. Avary está en camino de ser el adaptador oficial de Easton Ellis, porque su próximo proyecto se basa en otra de sus novelas (*Glamorama*). Si afina un poco el pulso puede lograr una gran película. DT

La condesa descalza

En el número anterior le dedicamos una nota a Adam Sandler gracias a *Embriagado de amor*. Ahora nos damos el gusto con Emily Watson, quien pasó por Mar del Plata para presentar la gran película de P. T. Anderson. **por DIEGO TREROTOLA**

Cuando entré al hotel para participar en la rueda de prensa, Emily Watson estaba terminando una entrevista con varios periodistas. Había sido reportada por más de 20 personas y la esperaba nuestra rueda, que constaba de seis colegas. A pesar de la maratón de entrevistas, Watson estaba animada y mantenía una actitud calma y afable. Su característico aspecto frágil hacía incomprendible cómo podía resistir con esa frescura tantas horas frente a la prensa. Cuando se levantó de la silla para la sesión de fotos descubrí que estaba descalza. Este pequeño detalle excéntrico me fascinó. La entrevista empezó y un periodista preguntó si había leído el guión antes de aceptar el papel en *Embriagado de amor*. Watson respondió que no, que lo aceptó antes de que el guión estuviera escrito porque le interesaba trabajar con P. T. Anderson. Ahí le hice mi primera pregunta: ¿Sabía que Adam Sandler sería el actor protagónico al aceptar hacer la película? Ella contestó: "Sí, lo sabía y me interesó mucho trabajar con Sandler porque veníamos de *backgrounds* muy diferentes; creía que esa mezcla era interesante. El era un brillante actor de comedia y yo una actriz británica seria". Cuando dijo la última frase, la entrecomilló con su tono de voz y comenzó a reír, como ironizando sobre su propia identidad actoral. Eso me pareció insólito. Antes de ingresar al cine, Emily Watson había forjado cierta imagen de "actriz británica seria" a partir de su carrera teatral, principalmente al formar parte de la Royal Shakespeare Company. Su seriedad se reforzó con su excelente debut en cine en *Contra viento y marea* (1996), de Lars von Trier, donde interpretó a la martirizada esposa que le permitió ganar nueve premios internacionales y ser nominada al Oscar y al Globo de Oro, nominaciones que se repitieron con su rol en *Hilary y Jackie* (1998). Si eso no bastaba para convertirla en actriz seria, también trabajó con Robert Altman, Tim Robbins y, si se piensa que estuvo tantos años manteniendo



do un cierto nivel artístico, la broma sobre su estatus profesional, que destruyó de un plumazo su seriedad, me pareció un gesto tan superlativo y genial como inesperado. Luego un periodista le preguntó por sus trabajos en el teatro y ella respondió: "Es una sensación fantástica estar hablándole en vivo a una audiencia". Tras esta frase, tuve la certeza de un descubrimiento: Emily Watson dio la entrevista a través de un personaje que construyó para repetir esa "sensación fantástica" de hablar a una audiencia como en el teatro. Y ese personaje, como lo demostró, podía burlarse de la Emily Watson actriz. ¡Maravilloso! Ahí todo me pareció coherente: el imponente tapado rojo que usaba no era su propia ropa, era el fastuoso vestuario de su personaje salido de una obra lujosa de Broadway, como la versión de *Tío Vanía* donde actuó hasta hace poco tiempo. ¿Pero qué personaje estaba interpretando? Los pies descalzos podían hacer pensar en Cenicienta, pero luego descubrí una respuesta más válida. El descubrimiento fue gracias al libro sobre actrices de cine llamado *Diablesas y diosas* (14 *perver-*

sas para 14 autores). Más exactamente, la clave me la dio el artículo sobre el escándalo social que produjo la desnudez de las mujeres a través del tiempo. En su revisión de la historia de la exposición del cuerpo femenino, el autor del artículo, curiosamente llamado Emili Olcina I Aya, destaca lo siguiente: "En el más licencioso siglo XVIII europeo, una de las modalidades de 'favor supremo' concedido por una mujer a un hombre consistía, según la condesa D'Aulnoy, en enseñarle sus pies descalzos". Sí, señores, creanme: para las entrevistas de Mar del Plata, Watson interpretó a una condesa dieciochesca, afín al linaje de su belleza, y nos ofreció el favor supremo de los fetichizados pies desnudos. Ella encontró en el simple gesto de estar descalza un gran recurso mínimo y sutil para sorprender, que es coherente con sus personajes de cine contruidos con gestos ínfimos, delicados y deslumbrantes. Quedó clara la capacidad creativa propia de Emily Watson, más allá de quién la dirija. Sin duda, una actriz de talento enorme, tan enorme que desborda de la pantalla y del escenario. ■

Abecedario iraní

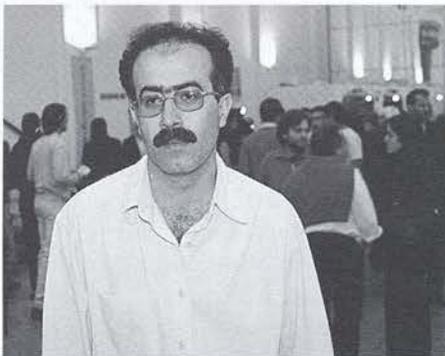
Refaie demostró en su debut, *Examen*, que puede ser uno de los pilares del futuro cine iraní. Se explayó en abundancia, pero el traductor era sospechosamente conciso.

Lo que sigue es lo que el traductor nos permitió saber. **por DIEGO TREROTOLA**

Examen es una película coral, o el colmo de las películas corales. A través de una muchedumbre de mujeres que esperan para rendir el examen de ingreso universitario, se retratan en tiempo real distintos conflictos que surgen durante esa situación de expectación. La gran destreza de puesta en escena, para plantear y resolver las mínimas unidades conflictivas, convierte a ese tiempo muerto de la espera en una celebración de la creación cinematográfica. Además, como responsable del guión, la dirección, la producción, el vestuario y el montaje, Nasser Refaie tiene el mérito de debutar con una película casi unipersonal. En el Festival de Mar del Plata, *Examen* funcionó como contracara de *Low Heights*, el desafortunado boceto de thriller iraní que se presentó en la competencia oficial.

¿Examen pertenece a una tradición del cine iraní protagonizado por mujeres, como *El círculo*?

Que los productos de allá sean parecidos es muy común porque los problemas nos pasan a todos. En la película muestro la relación entre cultura y modernización, entre pasado y presente. Nosotros tenemos un conflicto entre la cultura anterior, que viene desde el corazón y el cerebro, y la modernización. El problema es que hay poco tiempo para conciliar ambas cosas, como les pasa a los países que se están modernizando. La modernización es la tecnología, es un nuevo tipo de pensamiento, y las relaciones entre los seres humanos ya no dependen de la cultura propia sino del mundo donde viven. Ahora la comunicación es muy fuerte, una persona acá puede saber qué pasa al otro lado del mundo. La mujer de mi país está ocupando su lugar, siente la libertad que debe tener una mujer como en todo el mundo, y necesita, pide y exige la misma libertad. Las mujeres quieren salir de su propia piel e ir hacia el futuro, pero todavía tienen cosas que las



frenan y no las dejan movilizarse.

¿Cómo se relaciona la nueva generación de realizadores iraníes con los directores ya establecidos como Kiarostami?

Kiarostami fue uno de los que dieron los primeros pasos para cambiar el cine iraní. A través de él aprendimos un abecedario del cine, que no era parecido a ningún otro, ni a ningún otro mundo: era cabalmente cine iraní. Aunque puede parecerse un poco al neorrealismo italiano, la mirada es iraní. A partir de entonces nos dimos cuenta de que con ese abecedario podíamos hablar mejor. Las películas de niños que ustedes vieron no están en ese abecedario. En esas películas las cosas de la vida son muy fáciles de resolver, pero si las miramos más a fondo no lo son tanto y hay que dar muchas vueltas para lograrlo. Quise hacer una película realista en ese sentido de complejidad. Mi película habla de personas que viven en la ciudad.

¿Qué películas forman ese abecedario del cine iraní?

La naturaleza sin vida (1974) de Sohrab Shahid Sales, que comenzó a trabajar al mismo tiempo que Kiarostami y ya murió. Es como una película de iniciación: cuando alguien quiere hacer cine, la ve antes de empezar. Allí no se usaban actores conocidos. Tras una o dos películas en Irán, Sales filmó en Alemania pero ninguna fue como esa. También forman parte del abecedario las primeras obras de Kiarostami, como *Viajero*

(1974) y *El coro* (1982), que no tenían actores conocidos y no fueron hechas para ser grandes películas de la historia del cine, sino para que cada espectador sienta algo cuando la ve. Todas fueron películas de chicos que estaban muy cerca de la verdad, eran realistas, se acercaban tanto al documental que se confundían con él. Cuando Kiarostami empezó, nadie lo conocía, la gente no veía sus películas y los críticos no escribían sobre él, pero siguió dirigiendo. Sin embargo, todos vuelven a *La naturaleza sin vida*, que fue como la chispa de la película iraní. Estoy contento de no seguir directamente esta línea sino de conservar algo de esas películas y agregar mi mirada y hacer algo nuevo. No solamente yo, sino todos los directores están haciendo lo mismo, como Samira Majmalbaf.

¿Qué es lo nuevo que plantea *Examen*?

No quise mostrar algo nuevo, quise mostrar los mismos problemas de otra manera, romper las costumbres de los espectadores. Todas las películas tienen un héroe y una historia con comienzo, desarrollo y final. Mi película no tiene nada de eso y también tiene todo. Hice muchas historias chiquitas que tienen todo lo que tiene una historia grande y las junté una al lado de la otra. Pienso que cuando el público ve algo que rompe sus costumbres, le dan más ganas de ver la película.

¿Cómo ve su ópera prima en el contexto del cine iraní y cómo fue recibida?

Siento de corazón que es una película original, que no sigue ninguna línea del cine iraní, ni a ninguna persona. Y en relación con las otras películas, bueno, me gusta más la mía (*risas*). Hubo pocas personas que la criticaron porque aún no se estrenó. Lo que piense la gente es algo que yo también me pregunto. Estoy haciendo los trámites para estrenarla. *El círculo* no se pudo estrenar en Irán. Mi película fue vista por las autoridades y permitieron el estreno, pero hasta que no se estrene verdaderamente, no tengo garantías de que se pueda exhibir. ■

Sacando a pasear al Perro

Invitado por el Cineclub Municipal Hugo del Carril para acompañar su retrospectiva, Raúl Perrone, cineasta de legendario sedentarismo, se trasladó en auto y echó raíces en la ciudad de Córdoba por un lapso de tres días de cinematográfica intensidad. **por MIGUEL PEIROTTI**

Estoy sentado haciendo zapping en mi pequeña salita donde me interno a ver videos. Estoy viendo un auto que llega y tres personas que vienen adentro. Es la entrada a Córdoba. Recién ahí me doy cuenta de que uno de los que estaban en el auto soy yo. No podía creer que había viajado tantas horas para ir a Córdoba y creo que este va a ser el único documento que no me deja mentir.

Y después llegué al Cineclub Municipal Hugo del Carril, donde me esperaba Miguel Peirotti, que es el tipo al que puteé durante todo el viaje y al que el último día, cuando me fui, no dejé de agradecer que me hubiera convencido de ir.

Realmente viví una experiencia única. Fueron tres días de ver mis películas y charlar con 40 personas de otras ciudades, que hicieron mucho esfuerzo para estar ahí. Ojalá tengan el mismo recuerdo de mí que el que yo tengo de ellos, y ojalá hagan muchas películas. Sé que voy a volver a Córdoba a hacer una película. Raúl Perrone

¡Perrone, por fin, Perrone! Ajeno a su agenda de trabajo, Raúl Perrone se dejó tentar por el llamado cordobés. Y vino. Vino con todo: más de diez películas, entre largos, cortos y documentales sobre su obra. El Cineclub Municipal Hugo del Carril lo ha invitado a Córdoba para acompañar la antología *Perros de la calle*, y compartir un encuentro con estudiantes, llamado *A bocajarro* por su legería temeridad verborreica.

El orgullo hinche a la gente del Cineclub. Se entiende: en esta nueva dimensión de pureza artística estereotipada a la que llaman cine independiente, que no es otra cosa que el punto final de una forma de entender el cine que excluye otras alternativas para su concreción, es tan importante Robert Redford, prócer de la independencia norteamericana, como Raúl Perrone, sumo sacerdote del *si lo sabe filme*, a quien se cita habitualmente no sólo por la extraordinaria impureza visual de sus películas –credencial de su irrestricto uso de los formatos– sino también por la credibilidad de su increíble radicalismo. Un obseso que busca a rajatabla neutralizar todo elemento que ponga en peligro su honestidad y acabar con la idea de esclavitud industrial. O sea: un referente. El Cineclub lo necesitó por tres días con sus tres noches. Todo, todo el tiempo. Esta es la crónica de cómo Raúl Perrone creyó que gozaría de unas vacaciones bucólicas *alla* Jean Renoir, para terminar padeciendo tormentos como los de Chevy Chase en aquellas películas de vacaciones en familia.

MIÉRCOLES 12

5:05 PM. El Cineclub Municipal Hugo del Carril abre su cucha al Perro. Perrone dice –dicen sus ojeas– que el viaje en auto ha sido demoledor. Su llegada a Córdoba es menos un signo de nomadismo efímero que una prueba de resignación ante el fracaso de

su negativa a errar por el interior del país.

6 PM. Un lomito sin mayonesa es despedazado por una persona que no tuvo almuerzo, víctima de un *jet lag* rutero que le impide mandarse algo a bodega al mediodía. Las ojeas, sabemos ahora, no sólo eran de sueño. Al día siguiente lo esperan tres entrevistas radiales más otra con un matutino local. Pobre Perro, esto recién comienza.

6:30 PM. La repetidora de Rock & Pop en Córdoba abre el juego entrevistando a Perrone durante casi media hora, desafiando los espasmódicos tiempos de radio en favor del aprovechamiento de tan ilustre visitante.

8 PM. *Graciadió* está por verse. Bautismo de fuego. La sala mayor El Ciudadano se colma de a poco con huestes perras.

9 PM. *Graciadió* está en marcha. Perrone comparte un vino, sentado a la mesa de un bar frente al cineclub. Hay nerviosismo. La espera del veredicto final del público tarda. ¡Terror! ¡Suspense! El Hugo del Carril parece un festival competitivo.

10 PM. *Graciadió* ha finalizado. ¡Perrone pasa la prueba! Tras algunos saludos, El Perro sube a la biblioteca Los 39 escalones dispuesto a ser el blanco de preguntas que pueden ser descarga de metralla. Empieza *A bocajarro*, la serie de encuentros. El Perro responde y pregunta.

12 PM. El staff del Cineclub Municipal acompaña a Perrone & Co. (Nicolás, su amigo y asistente, y Claudio, su amigo y chofer) a un bar donde sirven tapas. La cena de traspase da comienzo. Las tapas tardan ¡una hora y cuarto! en llegar. Perrone busca la cámara oculta.

2:30 AM. El Perro se va a dormir al apartamento. Sin resto físico, como apunado a distancia por las sierras cordobesas. Pocas horas de sueño, demasiado ajeteo. Encima el cineclub organiza para mañana un *scouting*



secreto por los alrededores de San Vicente, con la excusa de ensayar un poco de turismo. Es una trampa. El cineclub quiere que Perrone filme en Córdoba.

JUEVES 13

10 AM. Concord Apart Hotel. Suena el teléfono desde el cineclub. *Zzzzzzzzzzz...* Suena el teléfono otra vez: *zzzzzzzzzz...* Perro que ronca no muere. Amanecer de un día agitado.

11:30 AM. Perrone llega al cineclub con bolsas *king size* bajo los ojos, como riñoneras elevadas por la gravedad cero. Un muerto vivo. Antes de que sea demasiado tarde, el café cede lugar al milagro. Antes de que alguien le pase un espejo por su boca, Perrone habla. ¡El Perro vive! Se cancela el llamado al médico forense.

12 AM. Sin que sobrevuele el sentimiento de culpa por tanto castigo, el cineclub, sádico anfitrión, hace caso omiso de la fatiga del pobre Perrone y gestiona una entrevista telefónica como para comenzar livianita la mañana. Omar Hefling, conductor de la FM de la Universidad Tecnológica, lo entretiene durante más de 15 minutos.

1:30 PM. La hora Dogui: alimento para Perro. Almuerzo más relajado. La agenda de hoy es menos exigente. Próxima estación:

San Vicente.

2:30 PM. *Zzzzzzzzzzz*iesta...

4:30 PM. Perrone emprende su excursión a San Vicente, barrio apodado "la República" por su tamaño, su personalidad a prueba de municipalidades y su virtual independencia del resto de la ciudad. El Cineclub Municipal sostiene que San Vicente es parecido a los barrios del Gran Buenos Aires, como Ituzaingó. Perrone debe conocerlo. Todos al auto.

6 PM. Perrone regresa de San Vicente con el ánimo de su curiosidad transfigurado en el éxtasis de quien descubre un lugar que le resulta afín. La imagen de los chicos que se tiran al río desde un vado conmueve a Perrone. Muerde el anzuelo. En secreto, el staff del cineclub, chin-chín, brinda.

6:30 PM. FM La Rocka recibe al Perro con el acostumbrado desaliño de su conductor vespertino, el Turco Aquere, simpática cruza entre Mario Pergolini y Cheech & Chong, humeante dúo de humoristas surgido de la contracultura estadounidense.

8 PM. Estreno en Córdoba de *Zapada, una comedia beat*. La película con Diego Capusotto y Campi causa risa y reflexión. Materia aprobada.

9:45 PM. Aplausos para *Zapada*.

10 PM. Segunda edición de *A bocajarro*. Perro-

ne sortea los más de 39 escalones que lo conducen a una revancha con los estudiantes que la noche anterior ilustraron el encuentro con preguntas sobre su *modus operandi*. Hubo alguna que otra bravata del tipo *¿Creés en el destino?* (equivalente al bolichero *¿De qué signo sos?*), pero pasa en los mejores cines.

12 PM. Nuevo acoso estudiantil. Los muchachos *perronistas* no quieren dejar pasar el debut de su ídolo en Córdoba. Todo termina muy tarde (o muy temprano, según se lo vea): cinco y media de la mañana. Perro que ladra no duerme.

VIERNES 14

12 AM. Perrone llega al Cineclub con una resaca para el Oscar. El reclamo de los jóvenes cordobeses demanda mucha atención. No se conforma con un par de copas. Sigue la paliza.

4 PM. Los comensales marchan al hotel tras las bocanadas alimenticias. La siesta ya es un rito. *¿Córdoba = Santiago del Estero?*

8:30 PM. Otro estreno para Córdoba: *Peluca y Marisita* es aplaudida como lo mejor de Perrone, según encuesta entre los asistentes. *¿Cambio de registro? ¿Evolución? ¿Maduración? ¡Shhhhhh!*... si nos escucha el Perro nos muerde bien mordidos.

10:15 PM. Tercer encuentro cercano con un tipo de Ituzaingó. *A bocajarro* inicia su fase final a pura fuerza centrífuga: no hay nada más por decir, el ambiente es otro, es cálido, parece un fogón bajo techo; ahora son todos amigos. Hay sueño, el Perro no da más. La visión de *Peluca y Marisita*, por suerte, funciona como la caballería que llega a último momento y agrega ingredientes para el diálogo.

12 PM. Una periodista de una página web local encara al Perro para su última nota cordobesa. El Perro, ya un zombie, da la nota. Pobre. Si lo viera George Romero...

SABADO 15

9 AM. Raúl Perrone, Nicolás y Claudio se suben al auto, aturdidos por la desproporción entre horas de sueño y horas de obligaciones. Ahora se dirigen hacia el Arco de Córdoba, que los deja pasar entre sus piernas con la certeza de que los chicos ya son unos de los nuestros.

9:01 AM. The end. ■

El C.I.C en Canal (á)

Historias y anécdotas
de nuestro cine
contadas por
sus protagonistas

Idea y Producción general
Marcelo Trotta - Viviani Imar

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

encuentrosdecine@cinecic.com.ar

Todos los
Jueves 20.00 hs.
y Domingos 14.00 hs.

www.cinecic.com.ar

El Quijote cinéfilo

Fue un programador creativo y apasionado, un coleccionista tenaz y un hombre convencido de que las películas hay que mostrarlas como sea. Octavio Fabiano murió a comienzos de marzo y dejó a los amantes del cine (a todos) un poco más solos, un poco más desprotegidos. Aquí, el recuerdo-homenaje de tres redactores de esta revista.

HOY VINO POCA GENTE. Murió el gordo Octavio Fabiano, mi primer jefe de redacción de una revista de cine e infatigable cineclubista, proyectorista y tipo apasionado por su trabajo. Barba vikinga, pulóver a cuadros, dedos manchados de nitrato, Fabiano recorrió salas-tugurios mostrando sus películas en 16 mm y algunas en 35 durante la primera mitad de los 80 y parte de la siguiente década.

Fueron diez años de amistad profesional y nueve números de *Cine en la Cultura Argentina y Latinoamericana*, rimbombante nombre de la revista que Fabiano dirigía, casi siempre desde la cabina-redacción del Cine Arte. Allí lo conocí, proyectando por vigésima quinta vez *La ley de la calle* de Coppola para pocos espectadores. Paralelamente, abría con constancia y decisión salas, cineclubes, lugares donde se exhibían películas por la calle Urquiza o en Bartolomé Mitre al 1200, o esporádicamente en el setentista ex Auditorio Kraft. También se encargaba de las trasnoches del resucitado Bela Lugosi Club en las grandotas instalaciones del Arte que, como la mayoría de los espacios que Fabiano tuvo a su cargo, terminaron mostrando films y videos porno. Todo lo hacía a pulmón y sin importarle, a veces, la calidad de las copias. En ese sentido, los sesenta minutos de duración de *El vuelo de la flecha* de Samuel Fuller marcan su más extrema obsesión: las películas había que mostrarlas sí o sí.

Cine en la Cultura se publicó a los saltos; e incluso esos nueve números en los que participé se editaron a lo largo de cuatro años. Sin dinero para pagar las notas, prometiendo cosas que no podía cumplir y exhibiendo films clásicos o más recientes, el gordo Fabiano vivió (¿habrá nacido?) dentro de una cabina de cine. Allí se sentía feliz, arreglando copias e insultando a las instituciones oficiales que no cuidaban la memoria cinematográfica. Su bronca más feroz la dirigía contra la Cinemateca Argentina.

En alguna de las salas que dirigió, un día salió de la cabina de proyección e hizo un rápido resumen de la taquilla diaria: "Hoy vinieron pocos, mañana vamos a andar mejor".

Gustavo J. Castagna

EL LANGLOIS GAUCHO. Recién iniciada la década del 90, descubrí el Club de Cine del subsuelo de la galería de la calle Sarmiento. Tenía 16 años y comenzaba una exploración de los lugares donde proyectaban ciclos retrospectivos de cine. La primera vez que entré al Club de Cine vi dos películas con Humphrey Bogart, *Tener o no tener* y *The Oklahoma Kid*; la segunda vez vi *Rebeca, una mujer inolvidable*. Muy pronto, el Club de Cine, que en esa época tenía dos salas, se convirtió en mi lugar preferido para revisar películas. La programación era increíble. Uno podía ver, a veces casi todo en el mismo día, una película de los Monty Python, una de Bergman, una muda de John Ford, una clase B de Corman, una *slapstick* de Pierre Etaix, un policial de Daniel Tinayre, un corto de Wenders, noticiarios, seriales, dibujos animados, series de TV o fragmentos de películas de las que se desconocía el origen. Era el colmo del eclecticismo, lo opuesto a la idea prolija de programación de los canales de TV o a la curaduría de la mayoría de las cinematecas. Me pregunté quién tenía un criterio tan amplio para programar. La respuesta fue Octavio Fabiano, un gordo de barba con un vozarrón y un gesto tan intenso como afable. Cinéfilo, coleccionista de películas, proyectorista profesional, Fabiano era el principal responsable del Club de Cine y el mentor de su genial sello.

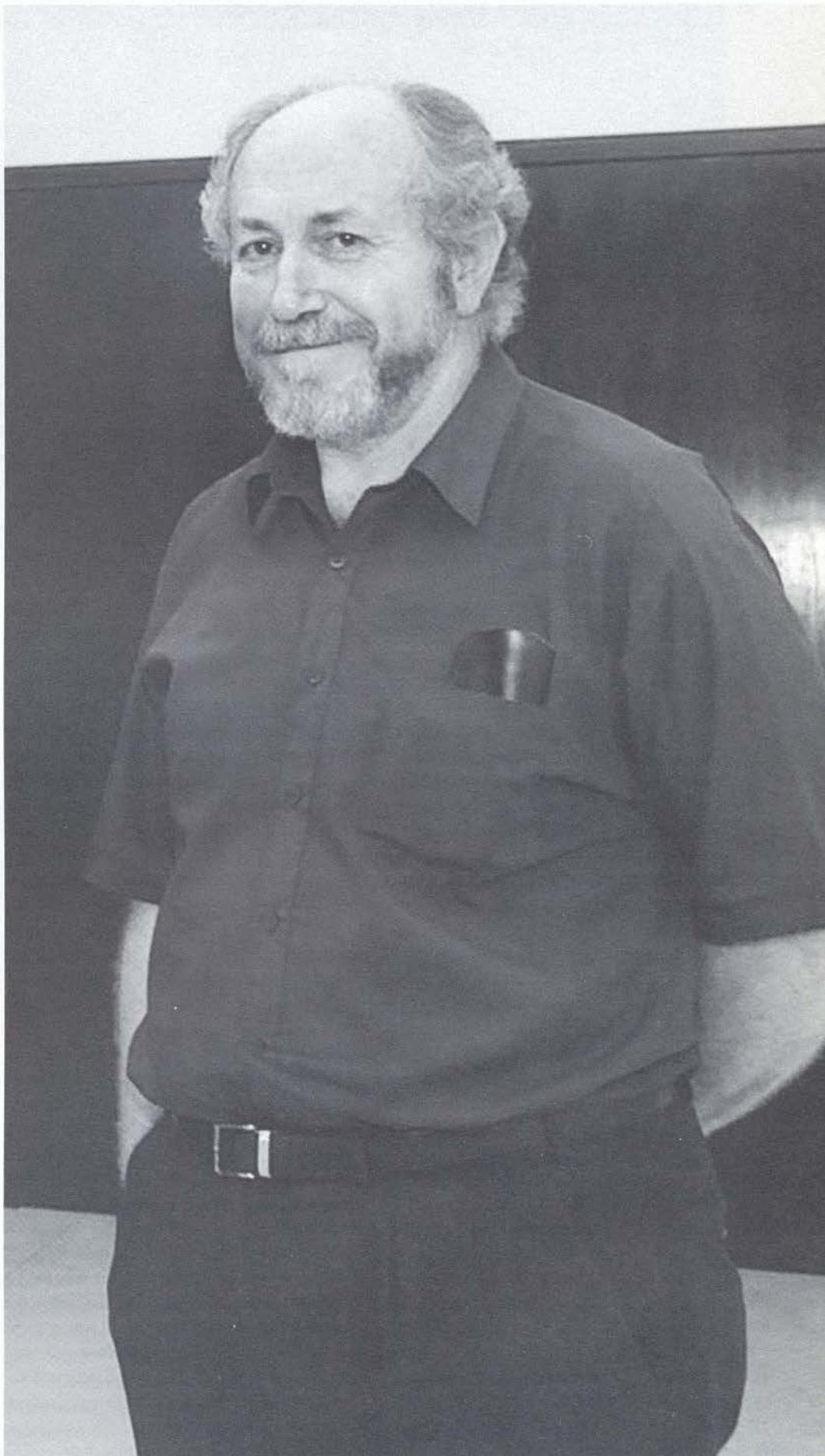
Gracias a ese cineclub, dentro y fuera de la sala, viendo películas, leyendo o discutiendo mientras esperaba la próxima función, aprendí más que en la universidad, como le sucede al personaje del cuento de Cortázar *Lugar llamado Kindberg*. Y mi experiencia de ir al Club de Cine era similar a lo que suce-

de en *La banda*, otra sutileza cortazariana donde un hombre va al cine y se encuentra con lo insólito e inesperado. Fabiano tenía esa misma capacidad de generar sorpresa. No había mes que su programación no me señalara nuevos rumbos, búsquedas distintas, películas desconocidas, ideas cinematográficas originales. Fabiano era un programador creativo, que no seguía modas ni canonizaciones periodísticas o académicas. Era la libertad misma. Y eso era aun más noble si se considera que Fabiano, eso lo supe a lo largo de años de discusiones, tenía gustos más bien estrictos y, por ejemplo, prefería el western y el cine norteamericano por sobre el resto del cine. Pero gracias a su inteligencia y amplitud, Fabiano no era dogmático y creía que el cine era un lugar de confrontación, de diálogo entre ideas propias y ajenas, de lo bueno, lo malo y lo feo. Y esta concepción no tenía nada que ver con un criterio comercial para atraer a todo el mundo; de hecho sus emprendimientos, que tras el cierre del Club de Cine peregrinaron por otros lares, no fueron nunca comercialmente exitosos.

Cuando entré al Club de Cine no sabía quién era Henri Langlois, creador de la Cinemateca Francesa, ni la importancia que él tuvo como inspirador para la generación de *Cahiers du cinéma*, y por eso no pude ver a Fabiano como la versión local de aquel sabio mítico de la sofisticada Francia cinéfila. En ese momento, tampoco sabía que un cineclub podía ser un laboratorio de ideas brillantes y que un programador o coleccionista podía ser tanto o más valioso y auténtico que un crítico o un director de cine. Ni tampoco sabía que yo iba a ser crítico de cine. Todo eso, y montones de cosas más, lo aprendí o lo descubrí ahí, en el Club de Cine, gracias a que Fabiano estaba en la cabina de proyección, como Buster Keaton en *Sherlock, Jr.*, y yo en la sala compartía sus sueños proyectados en la pantalla. **Diego Trerotola**

(CINE) QUA NON. En la vida de las personas existen relaciones que se prolongan a lo largo de los años y que están sustentadas en una sola afinidad. Es el caso de la mía con Octavio Fabiano, a quien conocí hace más de tres décadas y traté regularmente (menos en los últimos tiempos) durante ese lapso; nunca fuimos amigos pero nuestra pasión por el cine –posiblemente lo único que teníamos en común– hizo confluír circunstancialmente nuestras vidas. Cuando lo conocí en los comienzos de la década del setenta era (creo, la memoria suele jugar malas pasadas) proyectorista en el desaparecido Cine Arte, una suerte de continuador tardío del Lorraine que funcionaba en la galería que une Corrientes con Diagonal Norte, a media cuadra del Obelisco. Siempre estuve inmerso en diversos proyectos (incluida la edición de una revista de cine –*Cine en la Cultura*– en los años ochenta), pero en nuestra memoria permanecerá, antes que nada, por su labor como coleccionista y restaurador de films y, sobre todo, por su pertinaz y obsesivo trabajo como programador y proyectorista (siempre tuve la sensación de que eso le gustaba más que ver películas) de insólitos y eclécticos ciclos (y no me olvidó de las tareas adicionales de boleterero y cortador de entradas, ya que Octavio llegó a desempeñar los cuatro oficios como una suerte de *one-man show* de la cinefilia, que incluso se sentaba un rato en la sala a ver el film que estaba proyectando). Lugares legendarios, como el sótano de la calle Urquiza de cuyo nombre no puedo acordarme, o la sala del Teatro del Centro (el sitio donde trabajó durante más tiempo, antes de anclar en el desaparecido cine Maxi y el Atlas Recoleta), fueron los ámbitos que albergaron su casi maníaca obsesión (acentuada con el auge de las proyecciones en video) de exhibir las películas en su soporte fílmico original. En esas salas se pudieron ver –como botón de muestra– una ópera china en idioma original sin subtítulos, un ciclo de 17 películas de Fritz Lang que hubiera envidiado la Cinemateca Francesa y las obras que Pierre Chenal y Carlos H. Christensen rodaron en Chile. La muerte le llegó prematuramente a Octavio Fabiano, cuando parecía consolidado en la programación de los interesantes ciclos del MALBA, pero en la memoria de los cinéfilos perdurará su figura rechoncha (alguna vez, en estas mismas páginas, lo definí como un Quijote con aspecto de Sancho Panza) siempre al servicio del arte que amaba incondicionalmente.

Jorge García





X SERGIO WOLF

Grupo de familia: los anillos del capitán Bejo

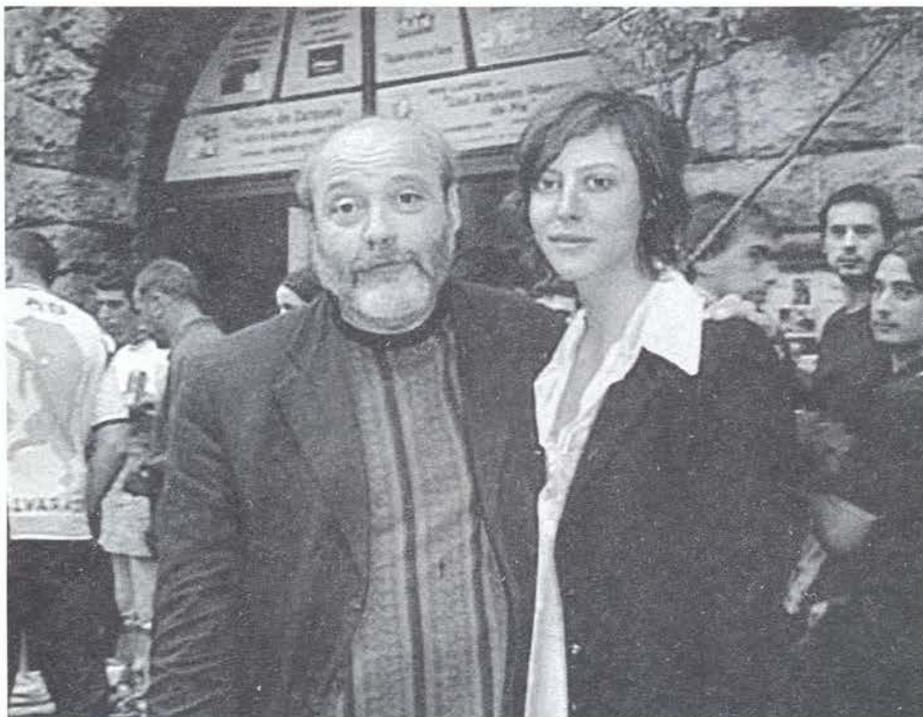
La última edición del festival marplatense presentó dos films de Miguel Bejo, dos películas argentinas nunca vistas hasta ahora en Argentina. Sobre ellas y sobre el cine de ese país escribió nuestro columnista.

Tantos años destinados a mirar, estudiar, pensar, escribir, hablar, discutir y filmar alrededor, delante, detrás o al costado del cine argentino quizá me inmunizaron con alguna clase de anticuerpo que me absuelve de otros contagios. O quizá sea al revés, y lo que me inculcó el cine argentino sea un bacilo estético, cuya vicaria victoria viral consiste en impedir que pueda identificar una buena película hasta el fin de mis días. Esa extraviada forma de civismo, de inmolado deber nacional y automutilación del gusto me acompaña desde hace mucho, y siempre que sospecho haber hallado una punta que desate la madeja, todo vuelve a enredarse. Días atrás creí dar con algo parecido a una respuesta que mascullé unas horas, vaporosamente. Pasó mientras veía *La familia unida espera la llegada de Hallewyn*, la opera prima que Miguel Bejo hizo en 1971, y que tuvo su *première* nativa durante el Festival de Mar del Plata, gracias al trabajo, el cuidado y la pesquisa de Daniel López. (La palabra *pesquisa* es extraordinaria, porque convoca el espíritu del *film noir*, que es la exacta medida de la búsqueda de películas en esta Argentina de archivos devastados, ejemplificable con el increíble desguace de los Laboratorios Alex, con los contenedores llenos de decenas de negativos y de desgano para discar un teléfono y que quienes se ocupan de esta tarea los rescaten). Esa exhibición se convirtió en un evento único, y en una ocasión para pensar y pensar y pensar. Al otro día, viendo *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas*, su segunda película, tampoco vista aquí hasta ahora, único caso que conozca de un film realizado clandestinamente en 1978/1979, esa interrogación tomó forma concreta: ¿qué habría pasado si el

grupo del "underground", nuestro New American Cinema envuelto en papel Nouvelle Vague, hubiera tenido continuidad? Pero como pasa con toda pregunta sin respuesta, terminó por traccionar otras preguntas, que se sucedieron como un rifle a repetición: aquel grupo, ¿no hubiera llegado a soplar tan intensamente hasta producir un vendaval análogo al que arrasó con lo que era el cine argentino a finales de los noventa? ¿Cuánto tiempo habiéramos ganado de no mediar estos treinta años donde, con excepciones, proliferaron óperas primas huérfanas y voluntarismos suicidas, procacidad estética y bienintencionismo, industrialidad *amateur* y multiplicación de ágrafos entusiastas ensoberbecidos por dineros de un estado dispendioso? Esas películas de fines de los 60 marcaron un recambio y un nuevo territorio respecto de los "generacionales" que irrumpieron en la década anterior. ¿Cómo sería el arco de correlaciones con los de los 90? Si exceptuó el hecho de que ellos mayormente venían de la publicidad u otros márgenes del cine, y los del "nuevo/joven/recién llegado cine argentino" surgieron desde escuelas de cine, los modos de producción se parecen: films en general, o en una primera etapa, producidos sin el Instituto Nacional de Cine; técnicos que van cambiando de rol de película en película; cierto sentido de grupo, más allá de los desniveles de edad entre ellos; libertad sin red en el uso del lenguaje cinematográfico, intentando dinamitar todo vestigio de esclerosis. Al finalizar la proyección de *La familia...*, Bejo utilizó la misma palabra que le oí decir una vez a Cozarinsky respecto de su ... (*puntos suspensivos*), no casualmente del mismo año que ésta. Bejo no se

refirió a su película como una película sino como "una barbaridad". ¿Cuáles eran los barbarismos?

El efecto de ver casi consecutivamente *La familia...* y *Beto Nervio...* fue el de volver a pensar en los cines argentinos —a esta altura, si algo tengo en claro es que no hay uno solo— como si fueran los anillos de Saturno, que parecen brillantes u opacos según el lugar desde donde son observados, y que simulan ser apenas un par de aros gigantes cuando en condiciones óptimas resultan ser cientos de miles de tamaños dispares. Al mismo tiempo, Saturno simboliza el pasado y la evaluación retrospectiva, es el planeta que representa las orfandades y herencias y el culto por la memoria, exactamente todo lo que había despertado en mí la visión de las películas de Bejo: una zona ausente que hacía rebotar la luz de otra manera, marcando nuevos círculos concéntricos y diagramas, nuevas constelaciones. Mientras caminaba al salir del cine, sumergido en un túnel del tiempo que no fue el mío pero del que necesitaba apropiarme para entender, pensé que los films de Bejo dialogaban muy bien con ... (*puntos suspensivos*) y *The Players vs. Angeles caídos*, de Fisherman. *La familia...* embate contra el costumbrismo populista, parodiando discursos y bombos, aquí sacudidos sin proletarización sonora, en clave de película de vampiros, atosigándose de sexo incestuoso hasta superar precedentes y consecuentes vernáculos del tema, y cerrando con un asado alegórico del que no quedan ni los restos, como si prefigurara la carnicería que pocos años después iba a despanzurrar a una generación. El imaginario de época se despliega con sarcasmo, sin ahorrar alusiones a la célebre clínica



Miguel Bejo y Anna Mouglalis en Mar del Plata

de Fontana, y con un distanciamiento sostenido en una voluntad de no encubrir el artificio del cine, sino de potenciar su visibilidad. Artificio visible, porque el modo de intervención era a través del cine y *La familia...* fue el primer "efecto práctico" de lo que resolvieron varios integrantes de ese grupo –Alberto Fischerman, Rafael Filippelli, Jorge Valencia, Cacho Giordano, Carlos Sorín, Luis Zanger, Dodi Scheuer, entre otros– al volver de esa experiencia radical que reconstruyó con extraordinaria precisión Beatriz Sarlo en *La máquina cultural*, y que tituló como "La noche de las cámaras despiertas". Quizá sea esa autoconsciente y hasta gozosa falta de claridad ideológica lo que convierte a *La familia...* en el resultado de una sensación más física que intelectual, intestinal más que programática, de un hartazgo que se resuelve en encierro, en identificar un afuera, un nosotros y un ellos, de quienes se enclaustran a resistir frente a otros que vienen a invadir, y que aparece en *...*(puntos suspensivos) y en *The Players...*, pero también en *Invasión*, como acotó certeramente Bejo, en una charla posterior. La figura del encierro parece una elección exacta para confrontar con la otra

vanguardia, la del cine político militante –Cine Liberación, Grupo Cine de la Base– que optaba por salir a observar la realidad, a descubrir lo que el cine del "compromiso oficial" –*Quebracho*, *La Patagonia rebelde*– no mostraba y reintegrarles esas historias y personajes a los que entendían eran sus protagonistas e interlocutores, a través de exhibiciones sindicales clandestinas de esclarecimiento. Frente a la rigidez moral del Grupo Cine Liberación, el "underground" proponía violentar los códigos, todos los que se pudiera, de un solo golpe y simultáneamente. Bejo recuerda que Solanas discutía *La familia...* con él, diciéndole que frente a las escenas de sexo el obrero se iba a sentir molesto... Frente a la esperanza de cambio del cine militante, el "underground" sólo pudo oponer, enmascarado bajo un gesto patricio y casi aristócrata, un pesimismo incrédulo, una profecía de la derrota. Bejo me cuenta que volviendo del horror de Ezeiza, él pensaba en las similitudes con el final de *La familia...* Esa desazón se convierte en una mueca con *Beto Nervio...*, que potencia la desesperación, porque ya no se trata de personajes que se refugian en el encierro, sino que es el en-

cuadre el que comprime las acciones y los lugares, como si el desafío de hacer un film fuera del sistema en 1978 –por otra parte, no había otra opción que ese sistema– tuviera su correlato en otro desafío: el de contar una historia narrada íntegramente a través de planos cerrados que dieran cuenta de su tema y de la clandestinidad de su modo de producción al mismo tiempo.

Si *La familia...* era una película sobre el tiempo (el plano secuencia), *Beto Nervio...* es una película sobre la velocidad (el montaje), como si su puesta en escena explicitara que lo que ya no había era tiempo. De algún modo, y pese a las diferencias que parecen distanciarlas, *Los traidores* parece aceptar ese escepticismo, trabajando sobre el encierro y la parodia, como si llegara con resignación a los postulados de *La familia...*, pero después de un recorrido inverso, o desde la otra orilla. En *Beto Nervio...* ya no se trata de resistir en un encierro autoconvocado (como en *La familia...*, casi por completo rodada en un estudio de publicidad) sino de la resistencia en la desbandada, de la resistencia en fuga. Ese detective llamado Beto investiga en vano un crimen, hasta comprender que su destino es el encierro, que no hay más juego, que las historietas no pueden dar la medida de lo que pasa en una Argentina apodada Subterra, una versión alegorizada de la mítica Aquilea de Santiago en *Invasión*. Las torturas y los anteojos negros de una nueva clase que llegaba para quedarse, se integran fluidamente con esa pasión por la novela negra que fue contraseña generacional en muchos cineastas y escritores de los 70: la derrota del detective en busca de una verdad que queda sumergida alude a otra derrota y otra verdad que quedarán oscurecidas. Vuelvo a la palabra que me ronda: "barbaridad". Quizás sea cierto, conjeturo y conjugo. Quizás el "underground" nativo sí sea un cine bárbaro, y eso prolonga su onda expansiva, como el brazo inmoderado y libérrimo que emerge del agua pidiendo que le presten atención, como el hijo díscolo y enfurecido que se va de la casa de los padres –la casa donde habitan los cines argentinos–, pega un portazo y les grita que se queden con sus mequindades. Treinta años después, quizás el insulto se convirtió en luz. **A**

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

Videoteca no convencional desde 1986

PICCADILLY
CINERAMA
VIDEOS-DVD

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

Novedades
Ultraviolencia
Eurorocas
Argentinas
Nouvelle Vague
Por
Orientales
Musicales
Picarrescas
Expresionismo
Trash
Indorrecitas

La danza (salvaje) de los millones

La última del amigo de la casa (bah, de la mitad de la casa) Adam Sandler, lamentablemente, tiene que ser comentada en esta sección y no en la de estrenos en celuloide en salas de cine. Pero venceremos.

LA HERENCIA DEL SEÑOR DEEDS, *Mr. Deeds*, EE.UU., 2002, dirigida por Steven Brill, con Adam Sandler, Winona Ryder, John Turturro y Steve Buscemi. (LK-Tel) Seamos herejes: esta remake de un clásico de Frank Capra es mejor que el original. Capra era un pesimista forzado a la felicidad por puro cariño a su público. Adam Sandler es feliz por naturaleza. En esa diferencia sustancial se basa el juego constante al que invita esta comedia, que es un paso más en la creación de un estilo propio, reconocible. La comedia sandleriana es una combinación –no una mezcla– de la tradición clásica, de Preston Sturges a Billy Wilder, con la ruptura que la aparición o aceptación de las formas del dibujo animado hoy permiten. El trayecto es Slapstick, Looney Tunes, Frank Tashlin, Jerry Lewis, *Saturday Night Live* (programa de televisión del que Sandler integró el

elenco estable), Sandler como protagonista cinematográfico. Para más precisiones, el artículo de Santiago García en el número anterior es iluminador.

Respecto de *La herencia del señor Deeds*, lo asombroso es cómo el efecto salvaje –que es marca registrada del estilo del Sandler comediante– se integra con un relato clásico. Sin embargo, la posibilidad de que el universo se dé vuelta en cualquier momento y dé lugar al absurdo es lo que no sólo plantea un mundo nuevo, sino también pone al espectador a la espera del gag y ante la promesa –siempre cumplida– de la explosión de la risa. Eso es, por ejemplo, el personaje de mayordomo español de John Turturro (llamado Emilio López), que combina apariciones a lo Bugs Bunny con una extraña perversión por los pies, pero nunca deja de ser humano y conmo-

vedor. O la eterna Winona Ryder, aquí con un equilibrio entre las emociones puras y el disparate que supera su performance en *Mi madre es una sirena*. Hay escenas maravillosas (el paseo con John McEnroe, el partido de tenis, las apariciones de Steve Buscemi, la reunión de accionistas, la pelea mortal entre Conchita Farrell y Winona Ryder) que llevan el sello Sandler y son una invitación al placer de la comedia. Pero no se trata de un film tonto, sino de una visión inteligente y creativa. La clave es la simpatía de los personajes: Sandler logra que su buen-chico-con-algo-de-psicópata nos conquiste y conmueva porque no se queda en su sola rareza. Una pena que no se pueda ver en los cines y que quede sólo para el gozo discreto en video. Pero bueno, es como pasarla bien con un amigo de la casa. **Leonardo M. D'Espósito**



Winona Ryder, libre, con el creador de mundos de comedia Adam Sandler



AHORA EN VIDEO

LA TIERRA DEL SOL, *Sunshine State*, EE.UU., 2002, dirigida por John Sayles, con Angela Bassett, Timothy Hutton, Mary Steenburgen, Edie Falco. (LK-Tel)
Sayles sigue siendo un gran guionista. La puesta en escena de sus películas está dictada por los personajes, por la captura de sus deseos y de sus frustraciones a partir de lo más sutil. Si sus películas no son espectaculares, logran ser espectáculos de las miradas desconocidas. *La tierra del sol* tiene como punto de partida la lucha desigual entre los habitantes de un pequeño pueblo de la Florida y los inescrupulosos constructores de un complejo habitacional. La maldad de los segundos no tiene subrayados, y el film es una historia coral que mezcla desde la frustración de un par de mujeres hasta las diferencias raciales y económicas, o el rol del Estado entre las corporaciones y los ciudadanos. No es la mejor película de Sayles porque se extiende más de la cuenta en algunas subtramas, pero el resultado final es un mundo similar al nuestro que agradecemos no visitar. **LMD'E**

DE LA CALLE, México, 2001, dirigida por Gerardo Tort, con Luis Fernando Peña, Maya Zapata, Armando Hernández. (AVH)
Película miserabilista de manual. Todo mal. Jóvenes marginales intentando sobrevivir en la jungla de cemento, vendiendo mercadería en las calles, drogándose, intentando alcanzar ese sueño que no fue diseñado para ellos. Protagonista con posibilidades de redención en busca de su padre, nunca visto, abandono. Novia madre, imagen especular de su propia madre, la abuela del infante. Policías malos, muy malos. Robo, nada menos que al más malo de los policías. Violencia y más violencia. El padre del protagonista finalmente aparece para violar a su propio hijo. En realidad, son dos las violaciones, en montaje alterno (Griffith, ¡volvél!). La redención está al alcance de la mano, en el parque de diversiones, en la posibilidad del viaje (ese viaje que nunca ocurre porque el protagonista quiere conocer antes a su padre, el violador). Ella quiere ver el mar, pero nunca lo verá, porque este mundo es un infierno para los marginales. El director lo dice mil veces, en cada uno de los planos, la banda de sonido también. Mala lectura del Buñuel de *Los olvidados*, mala lectura de *Pizza, birra, faso*. Paren la mano, muchachos. **Diego Brodersen**

DEUDA DE SANGRE, *Blood Work*, dirigida por Clint Eastwood. (AVH)
Uno de esos guiones disparatados (escrito por Brian Helgeland, el director de *Revancha* y *Corazón de caballero*) le da otra oportunidad al viejo Clint para que haga –y la hace nomás– una de esas películas de género que fluyen perfectamente y que no provocan discusiones en *El Amante*. Jeff Daniels sigue siendo un actor increíble. Comentario a favor en *EA* N° 127.

DRAGON ROJO, *Red Dragon*, dirigida por Brett Ratner. (AVH)
Una precuela de esa marca llamada Hannibal. La mayoría de la redacción ni la vio. Entre los que sí lo hicieron, hay acuerdo en que es mejor que la porquería que hizo Ridley Scott, pero eso pasa con casi cualquier película. Pequeño comentario en contra en *EA* N° 127.

EL SMOKING, *The Tuxedo*, dirigida por Kevin Donovan. (AVH)
Ya no es ninguna sorpresa para nadie que Jackie Chan en Hollywood es una sombra de lo que era en Oriente. Algunos optaron por no ver más sus películas hasta que el especialista Brodersen se lo indicó. Comentario en contra pero acompañado de nota sobre nuestro querido Jackie, como para pedirle que vuelva a su mejor forma o, de lo contrario, se retire. Todo en *EA* N° 128.

HABLE CON ELLA, dirigida por Pedro Almodóvar. (Gativideo)
Para muchos en la revista, la vuelta del mejor Almodóvar luego del estruendoso traspíe de *Todo sobre mi madre* (aunque Diego Trerotola, en soledad, crea que esa es una gran película). Para otros, que son algo así como cuatro, la prueba de que la carrera de Almodóvar perdió mucho interés. Comentario a favor en *EA* N° 127. Como ocurre con las películas de Woody Allen, los contreras no tuvieron ímpetu para escribir.

LA MUJER DE MI VIDA, *Hatouna Mehuheret*, dirigida por Dover Kosashvili. (Primer Plano Video)
Esta amarga comedia (¿o drama?) étnica –al parecer, comparable con *Mi gran casa-*



Clint Eastwood en *Deuda de sangre*

miento griego– ranquea alto en ser detestada por la mitad de la redacción, mientras algunos la ignoran y otros la defienden. Comentario furiosamente en contra en *EA* N° 127. Y luego un comentario a favor de la película y en contra de la primera crítica en la sección “Llego tarde”, inaugurada en ese número, el 128.

INVIERNO CALIENTE, (*101 Reykjavik*), dirigida por Baltasar Kormákur. (Transeuropa)
En *EA* N° 127 sacamos el comentario a favor, y la película se estrenó mucho después. Varios de nosotros la vimos hace casi dos años en el Festival de Buenos Aires, en donde fue un gran éxito. Después se estrenó y le fue más o menos. Casi ninguno de nosotros la volvió a ver, pero nos acordamos de que Victoria Abril, disputada por un *slacker* autóctono y su madre en Islandia, está hermosa como siempre.

NOCHES BLANCAS, *Insomnia*, dirigida por Christopher Nolan. (Transeuropa)
Este largometraje, del director de *Memento* –otra película polémica–, es una remake de un interesante film noruego presentado en una competencia del Festival de Mar del Plata hace ya varios años. Pacino está muy bien vestido y padece insomnio cerca del Polo Norte y su largo día, mientras busca y pierde a un asesino interpretado por Robin Williams. A Pacino lo ayuda Hilary Swank. Varios oscarizados juntos y director *cool* no hacen una buena película, se dijo en *EA* N° 125. Pero a varios que escriben en esta revista la película les gusta, y alguno incluso considera que Nolan es un gran director de cine (ver las votaciones de las mejores del año).

CLASICOS

ENCRUCIJADA DE ODIOS, *Crossfire*, EE.UU., 1947, dirigida por Edward Dmytryk, con Robert Mitchum, Robert Young, Robert Ryan. (Epoca)

Edward Dmytryk estuvo incluido en la famosa lista de los 10 de Hollywood y pasó un año en prisión como víctima del macartismo, pero, a diferencia de lo ocurrido con otros directores en una situación similar (Elia Kazan, Robert Rossen), su carrera sufrió un progresivo y pronunciado declive luego de que se convirtió en un delator de sus compañeros de ruta. Nacido en 1908 e hijo de inmigrantes ucranianos, pasó una infancia dura antes de ingresar en la Paramount a los 15 años como cadete y, más tarde, ejerciendo varias tareas como asistente. A lo largo de la década del 30 trabajó como montajista y realizó un solitario y desconocido film (*The Hawk*) en 1935, pero su carrera regular como director comenzó en 1939, aunque sólo a mediados de la década del 40 alcanzó cierta notoriedad entre la crítica. El año 1947 fue clave en su carrera ya que, como se dijo antes, sufrió la prisión y, luego de cumplir la condena, se vio obligado a exiliarse en Inglaterra, donde realizó tres films valorados por la crítica europea. En 1951 regresó a Estados Unidos e, inesperadamente, denunció a varios de sus antiguos camaradas, lo que le permitió reinsertarse en Hollywood. A partir de

1954, su obra entró en un pronunciado declive, progresivamente se convirtió en un realizador de films impersonales y carentes de interés, con la única excepción de *El hombre de las pistolas de oro* (1959), un insólito western en el que se sugería una relación homosexual entre dos pistoleros. *Crossfire*, adaptación de una novela de Richard Brooks, es un claro ejemplo de *film noir* de connotaciones sociales, en la que el asesinato de un judío (en la novela de Brooks era un gay) muestra la vertiente antisemita existente en vastos sectores de la sociedad norteamericana. La utilización de una iluminación de claros tintes expresionistas acentúa el tono claustrofóbico y opresivo de un relato en el que Robert Ryan ofrece un impactante debut interpretando a un personaje profundamente reaccionario y racista. **Jorge García**

OTRA VEZ ADIOS. *Goodbye Again / Aimez vous Brahms?*, EE.UU. / Francia, 1961, dirigida por Anatole Litvak, con Ingrid Bergman, Yves Montand, Anthony Perkins. (Epoca)

En alguna página de su imprescindible *Morir de cine*, José Luis Garcí lamentaba, con razón, que Andrew Sarris no dedicara un solo párrafo a Anatole Litvak en su libro sobre el cine norteamericano. Nacido en Rusia en 1902 e hijo de un banquero judío,

Litvak aparte de sus estudios de filosofía, desde muy joven estuvo conectado con el mundo del teatro, y en 1923 empezó a dedicarse al cine. Partió luego hacia Alemania y allí comenzó su carrera como director en 1930 pero, debido a su condición de judío, en 1932 emigró hacia Francia, donde rodó un par de películas que llamaron la atención de la crítica (*L'Equipage*, *Mayerling*). En 1937 marchó hacia Estados Unidos, donde desarrolló durante más de tres décadas el núcleo principal de una obra ecléctica, atractiva y despereja que cubrió los más diversos géneros, incluso una serie de documentales antinazis rodados en los años de la Segunda Guerra. Director en general menospreciado por la crítica, que casi siempre lo trató como un artesano impersonal y rutinario, dejó sin embargo varias obras con un nivel de inspiración que lo colocan claramente por encima de esa calificación. Un buen ejemplo de lo señalado es esta adaptación de una exitosa novela de Françoise Sagan, un relato bastante convencional que narra la doble relación de una mujer madura con un joven mucho menor que ella y un distinguido playboy. Litvak lima cuidadosamente las aristas más folletinescas de la historia para convertirla en un elegante melodrama de un terso y depurado clasicismo narrativo y refinado estilo visual, en el que la utilización de los decorados y los espejos juega un papel preponderante. Con una espléndida y otoñal Ingrid Bergman como eje permanente de la puesta en escena, el film es una desencantada reflexión sobre el paso del tiempo y la pérdida de las ilusiones, y muestra con claridad la justicia de la aseveración de Garcí antes mencionada. **JG**

EL MERCADER DE LA MUERTE, *Theatre of Blood*, Gran Bretaña, 1973., dirigida por Douglas Hickox, con Vincent Price, Diana Rigg, Ian Hendry, Harry Andrews, Coral Browne, Robert Coote, Robert Morley. (Epoca)

Está comprobado: los críticos de cine son gente irritativa. Pero la tradición indica que los críticos teatrales son una especie mucho más pernicioso, cuyas malevolencias los hacen merecedores de las más refinadas de las venganzas artísticas. Eso es justo lo que emprende, cuando todos lo creen muerto, el gran actor shakespear-



Encrucijada de odios: antisemitismo activo



OTRAS EDICIONES

no Edward Lionheart (Vincent Price) contra el círculo de críticos que le negó el reconocimiento al Mejor Actor. Para colmo, estos parásitos lo han considerado mediocre y provinciano. Lionheart pareció deprimirse a muerte y desapareció en el Támesis. Pocos lo lloran, pero no saben que en realidad el artista está dispuesto a probar su excelencia apelando al costado escarlata de la escena isabelina, acompañado de su hija y discípula Edwina (Diana Rigg). Para mayor placer, la revancha contra el Círculo de Críticos será realizada apelando a puestas en escena extraídas de la obra del bardo.

En la línea de *El abominable Dr. Phibes*, aunque cambiando el delirio *art déco* por los excesos teatrales capitaneados por un Price que encara con el mayor jolgorio su maratón de muertes, *El mercader de la muerte* agudiza el ingenio en su catálogo de imaginativas ejecuciones, mientras Hickox compete mediante su movidiza cámara con la teatralidad de sus hiperquinéticos actores. Para ejecutar sus sentencias, Lionheart se rodea, además, de una insólita pandilla de secuaces con los que monta algo así como pequeñas obritas mor(t)ales, cada cual más jugosa, como esa en la que obliga al untuoso crítico encarnado por Robert Morley a que se coma sus insufribles perritos falderos. Delicias del *grand guignol*, no muy sano, por cierto, pero indudablemente feliz y de rigurosa fidelidad a los detalles más chorreantes de sangre del viejo Shakespeare, provista por el inteligente guión de Anthony Greville-Bell. Aunque por momentos salpique, difícil no ser cómplice de este demente y formidable Edward Lionheart.

Eduardo A. Russo

■ *La agonía y el éxtasis* (1964), de Carol Reed, un film que narra las dificultosas relaciones entre el Papa Julio II y Miguel Angel Buonarrotti durante el período en el que pintó el techo de la Capilla Sixtina, pertenece a la última etapa del director, y es un suntuoso y superficial relato de época que brinda no pocas bazas a quienes sostienen que Reed fue siempre un conspicuo exponente del cine de calidad inglés. (Epoca)

■ *Mares de la China* (1935), del poco estudiado Tay Garnett, reúne nuevamente —luego de su exitoso encuentro en *Red Dust*, 1932, de Victor Fleming— a Clark Gable y la prematuramente desaparecida Jean Harlow en un relato que fusiona la acción con el romance y en el que se destaca el natural desenfado de la actriz. (Epoca)

■ *Mame* (1958), del olvidado Morton da Costa, es la adaptación de un éxito de Broadway que luego se convirtió en comedia musical al servicio de Lucille Ball. Aquí el *tour de force* interpretativo de Rosalind Russell está claramente por encima de la pesadez y falta de ritmo de una puesta en escena que no logra disimular sus orígenes teatrales. (Epoca)

■ *El último hombre en la Tierra* (1964), de Sidney Salkow —adaptación de la clásica novela *Soy leyenda* de Richard Matheson, un relato que fusiona con sabiduría la ciencia ficción con el terror— no está, por cierto, a la altura del original y sólo por momentos logra el clima adecuado. Es antes que nada, un producto para el lucimiento de Vincent Price. (Epoca)

■ *Grita, monstruo, grita* (1970), de Gordon Hessler, reúne juntos nada menos que a Price, Christopher Lee y Peter Cushing en un relato centrado en un científico demente



El inimitable Vincent Price

que experimenta con seres humanos convirtiéndolos en sujetos sin emoción alguna. Varios tópicos del género y algunas escenas más o menos escalofriantes. (Epoca)

■ *La caja ovalada* (1969) es otra película de Gordon Hessler, también con Price —en este caso sólo acompañado por Lee— en la que personifica a un aristócrata atormentado por su desfigurado hermano, que busca venganza por haber sido enterrado vivo. Una buena historia, desaprovechada por un artesano rutinario. (Epoca)

■ *La mujer de 15 metros* (1958), de Nathan Juran, es un delirante relato de ciencia ficción de clase B (hay una remake de 1993, con Daryl Hannah como protagonista), en el que una ama de casa con una vida gris y apagada comienza a crecer indefinidamente luego de un encuentro con un extraterrestre. Un verdadero ejemplo de cine *kitsch*. (Epoca)

■ *Mr. Moto llega a tiempo* (1939), de Norman Foster, es, dicen, la mejor película de la serie del bizarro detective encarnado por Peter Lorre, enfrentando en este caso a un grupo de saboteadores que se reúnen en el Canal de Suez para planear un atentado. (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



X JORGE GARCIA

JUEVES 10

LANCELOT DEL LAGO, *Lancelot du Lac* (1974, Robert Bresson). Europa, Europa, 15.45 hs.
METROLAND (1997, Philip Saville). Space, 22 hs.

VIERNES 11

EL TALENTOSO SEÑOR RIPLEY, *The Talented Mr. Ripley* (1999, Anthony Minghella). Cinemax Este, 22.15 hs.
ESTADO DE GRACIA, *State of Grace* (1990, Phil Joanou). Film & Arts, 24 hs.
EL MAESTRO DE LAS ILUSIONES, *Lord of Illusions* (1995, Clive Barker), con Scott Bakula y Famke Janssen. Space, 22 hs.

Especialista en un cine recargadamente gore y de un marcado efectismo, Clive Barker realiza aquí un interesante cambio de paso en un film que narra la investigación de un detective experto en casos parapsicológicos que se ve envuelto en extraños sucesos a partir del asesinato de un mago. Un atractivo thriller con elementos sobrenaturales, de estilizado tratamiento visual, que ofrece el plus adicional de la presencia en pantalla de la siempre perturbadora Famke Janssen.

SABADO 12

EL PRESTAMISTA, *The Pawnbroker* (1965, Sidney Lumet). Film & Arts, 17 hs.
ALMUERZO DESNUDO, *Naked Lunch* (1991, David Cronenberg). Space, 22 hs.

DOMINGO 13

LA ESPERANZA Y LA GLORIA, *Hope and Glory* (1987, John Boorman). Cinemax Este, 22 hs.
NAUFRAGO, *Cast Away* (2000, Robert Zemeckis). Cinecanal 2, 22 hs.
JUANA LA LOCA (2001, Vicente Aranda), con Pilar López de Ayala y Daniele Liotti. Movie City, 13.40 hs.
Locura de amor (1948, Juan de Orduña) es un clásico de la cinematografía española, un film de un desaforado romanticismo, en el que Aurora Bautista realizaba una notable creación en el papel de la infortunada infanta devenida reina. El film del veterano y prolífico Vicente Aranda es una pálida remake de aquella obra, en la que la suntuosidad de los vestuarios y los decorados no compensan la falta de fuerza del relato y donde la esforzada interpretación de Pilar

López de Ayala no logra hacer olvidar a la de su gran antecesora.

LUNES 14

¿DONDE ESTAS HERMANO?, *O Brother, Where Are Thou?* (2000, Joel Coen). Cinecanal, 22 hs.
LA EJECUCION, *The Hit* (1984, Stephen Frears). Europa, Europa, 20.15 hs.
NIDO DE RATAS, *On the Waterfront* (1954, Elia Kazan), con Marlon Brando y Eva Marie Saint. Cinemax Este, 12.15 hs.

Lo mejor del cine de Kazan hay que buscarlo en su notable capacidad para la dirección de actores y en el *crescendo* dramático que consigue en determinadas escenas. Este film –basado en un guión de Budd Schulberg, como Kazan, un *black-listed* arrepentido– se desarrolla en el submundo de los sindicatos portuarios copados por grupos mafiosos y sí, por un lado, tiene momentos de auténtica intensidad, por el otro, no deja de ser una desembozada justificación de la delación, algo que tanto el director como el guionista supieron utilizar en los tristes años del macartismo.

MARTES 15

LA MUJER DEL FERROVIARIO, *Bolwieser* (1978, Rainer Werner Fassbinder). Europa, Europa, 22 hs.
CONTRA VIENTO Y MAREA, *Breaking the Waves* (1996, Lars von Trier). I-Sat, 23 hs.
CRÓNICA DE UN JOVEN POBRE, *Romanzo di un giovane povero* (1998, Ettore Scola), con Alberto Sordi y Rolando Ravello. Space, 0.15 hs.

Director que logró cierta fama a partir de varias películas notoriamente sobrevaloradas que no están, por cierto, entre lo mejor de su obra, Ettore Scola incursiona aquí en el terreno de la crónica intimista con mejores resultados. El film narra la relación fortuita que se entabla entre un viejo jubilado tiranizado por su mujer (notable Alberto Sordi, en un infrecuente registro) y un joven universitario que no consigue encontrar trabajo. Por debajo de su anécdota argumental, el film es una desolada y amarga mirada sobre la vida cotidiana de sectores de la clase media baja.

MIÉRCOLES 16

AGNES BROWNE (1999, Anjelica Huston). Cinecanal 2, 16.55 hs.

¿A QUIEN AMA GILBERT GRAPE?, *What's Eating Gilbert Grape* (1993, Lasse Hallström). The Film Zone, 20 hs.

JUEVES 17

SIRENA DEL MISSISSIPPI, *La sirène du Mississippi* (1968, François Truffaut). Cinecanal 2, 10.35 hs.
EL ABOMINABLE DOCTOR PHIBES, *The Abominable Dr. Phibes* (1971, Robert Fuest). Retro, 22 hs.
REY LEAR, *King Lear* (1987, Jean-Luc Godard), con Burgess Meredith y Molly Ringwald. Cinecanal, 10.20 hs.

Jean-Luc Godard, uno de los escasos auténticos renovadores del lenguaje cinematográfico a lo largo de la historia del cine, fue perdiendo algo de su inventiva y humor (aun con interludios deslumbrantes, como *Histoire(s) du cinéma*) con el paso de los años. Por otra parte, sólo él podía rodar una versión de la clásica tragedia shakespeariana en la que participaran Molly Ringwald, Woody Allen y Norman Mailer, entre otros. Una auténtica curiosidad, otra de las desencantadas reflexiones del director sobre la imposibilidad de realizar films y –también hay que decirlo– una de sus películas más aburridas y desangeladas.

VIERNES 18

ESCAPE EN TREN, *Runaway Train* (1985, Andrei Konchalovski). Space, 17.45 hs.
TU RIDI (1998, Paolo y Vittorio Taviani). Cinemax Oeste, 18.30 hs.

SABADO 19

TRAS EL ESPEJO, *The Dark Mirror* (1945, Robert Siodmak). Film & Arts, 17 hs.
REFUGIO PARA EL AMOR, *The Sheltering Sky* (1990, Bernardo Bertolucci). Europa, Europa, 23.15 hs.
LOS IDIOTAS, *Idioterne* (1998, Lars von Trier), con Bodil Jørgensen y Jens Albinus. I-Sat, 19.15 hs.
Por una parte, Lars von Trier ha conseguido labrarse la fama de realizador casi genial a partir de films ostensiblemente sobredimensionados por la crítica (*Contra viento y marea*, *Bailarina en la oscuridad*). Por otra, el Dogma 95 –movimiento del que el director es fundador– no ofrece, más allá de las declaraciones rimbombantes, demasiadas novedades desde el punto de vista formal. La fusión de ambos en un film centra-

Terence Davies: la memoria musical

Cuando se hace referencia al cine británico suelen presentarse como rasgos distintivos de su historia una vertiente realista –en muchas ocasiones, casi naturalista– en la descripción de caracteres y situaciones, que tuvo sus exponentes más notorios en la llamada escuela documental y en el Free Cinema y sus continuadores; una tendencia a la producción de *qualité* que tanto irritaba a los críticos cahieristas (Truffaut llegó a decir que “cine” e “inglés” eran términos contrapuestos); y una corriente cuya característica dominante es la mirada costumbrista de tono irónico sobre aspectos de la vida social y cultural del país. Paradójicamente, los directores británicos más originales y singulares (Michael Powell, el más grande de todos; Terence Fisher, cuya adscripción genérica al cine de terror no lograba ocultar su intransigente romanticismo, y también quien hoy nos ocupa, Terence Davies) no responden a ninguna de esas pautas.

Nacido en un hogar de clase media baja en Liverpool, donde la figura dominante del padre fue decisiva, desde niño Davies se sintió muy influenciado por las canciones populares que escuchaba por la radio, así como por las películas que veía con regularidad y frecuencia, elementos que, junto al influjo del entorno familiar, fueron determinantes en el desarrollo de su actividad como realizador. Admirador de films y directores tan variopintos como Ingmar Bergman, Yasujiro Ozu, el cine musical norteamericano clásico y las comedias inglesas de los estudios Ealing que tuvieron su auge en la década del 40, su obra presenta rasgos estilísticos y obsesiones puntuales que se desarrollan de manera sistemática, entre los cuales se pueden señalar:

1) La presencia de elementos autobiográficos en sus películas, sobre todo en los dos largometrajes inspirados en su infancia, *Distant Voices, Still Lives* (1988) y *El mejor de los recuerdos* (1992), pero que también aparecen en su inicial *Trilogy* –tres mediodmetrajes de sorprendente continuidad estilística, teniendo en cuenta que fueron rodados a lo largo de nueve años–, *Children* (1974), *Madonna and Child* (1980) y *Dead and Transfiguration* (1983), en la que Davies expone con enorme belleza visual, a través del calvario existencial de un homo-



Terence Davies

sexual católico –un claro *alter ego* del realizador–, sus ideas sobre la niñez, la vida adulta y la muerte. En todos estos films, la presencia de un padre brutal y represivo se contrapone a la figura de la madre tierna y sobreprotectora, último refugio para un niño tímido, sensible y retraído.

2) La ausencia en sus películas de un estilo realista y de una historia contada en el sentido tradicional, reemplazados por una suerte de continuidad emocional entre las diferentes situaciones narradas, con un acercamiento a los personajes y a la vida cotidiana de la clase trabajadora totalmente distinto al que aparece, por ejemplo, en las películas de Ken Loach o Mike Leigh, construidas en función de los picos dramáticos de cada secuencia. Davies postula una participación del espectador basada en sus propias sensaciones personales ante hechos simples que se presentan de manera discontinua y aparentemente fuera de contexto (es así como una escena en la que la madre le canta una sencilla canción a su hijo mientras lo arropa en sus brazos puede alcanzar una contundente emotividad).

3) La presencia permanente de canciones populares en sus films, no sólo como fondo musical de las escenas, sino cantadas por los personajes en las situaciones más inesperadas que, en muchos casos, sustituyen a los diálogos, creando un original collage audiovisual que anticipa claramente lo que años después hizo Alain Resnais en *Conozco la canción*, algo que convierte también a Davies en uno de los últimos grandes renovadores del género musical.

En 1995, Terence Davies rueda *La Biblia de neón*, adaptación de una novela de John Kennedy Toole, cuya acción transcurre en



El mejor de los recuerdos

una ciudad sureña de Estados Unidos, a pesar de lo cual, el film muestra una sorprendente coherencia con sus obras anteriores, como para reivindicar la degradada noción de autoría. El film cuenta con una extraordinaria interpretación de Gena Rowlands, para el director la mejor actriz norteamericana de nuestra época.

El canal Movie City ofrecerá en abril en varias emisiones *La casa de la alegría* (2000), último largometraje de Terence Davies, que en varios aspectos se aparta de las características señaladas, sin ser por ello una obra menos valiosa. Adaptación de una novela de Edith Wharton ambientada en Nueva York a comienzos del siglo XIX, la película describe minuciosamente la degradación de una muchacha de clase alta que se enfrenta a las convenciones e hipocresías morales de la sociedad en aquellos tiempos. Con una exquisita reconstrucción de época, con una puesta en escena que tiene como centro excluyente a su protagonista (una sorprendente interpretación de Gillian Anderson, la heroína de *X-Files*) y recurriendo a prolongados planos secuencia, Davies entrega un suntuoso melodrama de época que invita inexorablemente a la comparación con *La edad de la inocencia* (por otra parte, uno de los films preferidos del director), aunque la mirada es menos edulcorada y emocionalmente más comprometida que la de Scorsese. La visión de este film no estrenado en nuestro país permitirá el acercamiento a un director que, más allá de su minoritario reconocimiento público, es uno de los realizadores más importantes de nuestro tiempo.

Movie City: 9/4, 22 hs. 12/4, 9.15 hs. 18/4, 16.10 hs. 22/4, 19 hs. 24/4, 16.15 hs.

do en un grupo de personas que se hacen pasar por disminuidos mentales provoca reacciones más cercanas a la irritación que a la satisfacción.

DOMINGO 20

INTELIGENCIA ARTIFICIAL, *A.I.: Artificial Intelligence* (2001, Steven Spielberg). Movie City, 20 hs.
EL CARTERO, *Il Postino* (1994, Michel Radford). HBO-Plus, 22 hs.
BESTIA SALVAJE, *Sexy Beast* (2000, Jonathan Glazer), con Ray Winstone y Ben Kingsley. Movie City, 0.25 hs. Considerablemente ignorada en el momento de su estreno, la ópera prima de Jonathan Glazer es un relato atractivo que ofrece varios elementos de interés. El film narra los esfuerzos de un gángster retirado por evitar que su antiguo socio lo arrastre a realizar un último golpe, en un relato que fusiona acertadamente el thriller con la comedia de humor negro, excelentemente interpretado por todos sus actores, aunque Ben Kingsley, como un psicópata que pasa sin transición de lo angelical a lo estremecedor, se lleva casi todas las palmas.

LUNES 21

TERCIOPELO AZUL, *Blue Velvet* (1986, David Lynch). I-Sat, 12.40 hs.
LOS REYES DEL RITMO, *The Commitments* (1991, Alan Parker). Cinemax Este, 22 hs.

MARTES 22

EMBAUCADOS, *Bamboozled* (2000, Spike Lee). Cinemax Este, 19.45 hs.
ESPERA LA PRIMAVERA, BANDINI, *Wait Until Spring, Bandini* (1989, Dominique Deruddere). Cinemax Oeste, 0.15 hs.
FURIA EN HARLEM, *A Rage in Harlem* (1991, Bill Duke), con Forest Whitaker y Gregory Hines. The Film Zone, 22 hs.
Los relatos de Chester Himes se caracterizan por ofrecer una visión de la vida cotidiana de Harlem en la que sus habitantes y la violencia en la que viven sumergidos son presentados con una abundante dosis de corrosivo humor. En esta adaptación de una de sus novelas, ambientada en ese barrio en los años cincuenta, dos detectives negros investigan un complicado caso y los resultados son un film colorido y dinámico, con una rica galería de personajes, pero que sólo por momentos capta en profundidad el complejo universo propuesto por el escritor.

MIÉRCOLES 23

CABALGATA INFERNAL, *The Long Riders* (1981, Walter Hill). Retro, 22 hs.
ZONA CALIENTE, *The Hot Spot* (1990, Dennis Hooper). Film & Arts, 24 hs.

JUEVES 24

DOCTOR AKAGI, *Kenzo Sensei* (1999, Shohei Imamura). I-Sat, 21 hs.
LA NOCHE DE LOS MUERTOS VIVIENTES, *Night of the Living Dead* (1968, George Romero). Retro, 22 hs.
TIBURON, *Jaws* (1975, Steven Spielberg), con Roy Scheider y Robert Shaw. Cinecanal, 19.45 hs.
Antes de convertirse en un exitoso empresario y en un realizador abocado a los temas importantes, Steven Spielberg era un muy buen narrador de historias (un camino que –afortunadamente y ojalá por mucho tiempo– parece haber retomado en su último film, *Atrápame si puedes*). De aquel período dorado es este relato que, más allá de los homenajes y citas a diversos exponentes del cine de ciencia ficción de los años cincuenta y no tanto (como *Moby Dick*), es un ejemplo de virtuosismo narrativo y un muestrario de las obsesiones y paranoias del americano medio.

VIERNES 25

CON EL ALMA EN LOS PUÑOS, *Tough Enough* (1983, Richard Fleischer). The Film Zone, 12 hs.
SUEÑOS ALTERADOS, *Paperhouse* (1989, Bernard Rose). Europa, Europa, 20.20 hs.
REBELDES Y CONFUNDIDOS, *Dazed and Confused* (1993, Richard Linklater), con Jason London y Wiley Wiggins. Cinecanal, 23.20 hs.
Segunda película del director, ambientada en el entorno estudiantil texano en los días del verano de 1976. Con un adecuado manejo de un reparto sin nombres estelares y una estructura narrativa algo dispersa y construida como una suerte de viñetas, Linklater ofrece un atractivo fresco de la juventud norteamericana de esos años, en el que la nostalgia no está –afortunadamente– teñida de sentimentalismo, y con una banda sonora que recorre varios de los éxitos musicales más recordados de la época.

SABADO 26

CHARADA, *Charade* (1963, Stanley Donen). Retro, 19 hs.
M.A.S.H. (1970, Robert Altman). Cinecanal, 0.10 hs.
LA VIUDA DE SAINT-PIERRE, *La veuve de Saint-Pierre* (2002, Patrice Leconte), con Daniel Auteuil y Juliette Binoche. Cinemax Oeste, 0.15 hs.
Director bastante prolífico y con una filmografía cuyos resultados están generalmente por debajo de lo que los relatos prometen, Patrice Leconte narra aquí una historia ambientada a mediados del siglo XIX en la isla colonial francesa de Saint-Pierre, donde un hombre, condenado a muerte por un crimen, debe esperar la llegada de París del verdugo y la guillotina para cumplir la sentencia, convirtiéndose en el interés en el personaje más popular del lugar.

Uno de los mejores títulos del director, con una soberbia interpretación de Daniel Auteuil en el protagónico.

DOMINGO 27

INDISCRECIÓN, *Indiscreet* (1958, Stanley Donen). Film & Arts, 17 hs.
UNDERGROUND (1995, Emir Kusturica). The Film Zone, 22 hs.
ALREDEDOR DE MEDIANOCHE, *Round Midnight* (1986, Bertrand Tavernier), con François Cluzet y Dexter Gordon. Cinemax Este, 22 hs.
Apasionado del jazz, amén de crítico y cineasta, Bertrand Tavernier desarrolla una historia inspirada en los años que el saxofonista Lester Young y el pianista Bud Powell pasaron en París, sumidos en el infierno del alcohol y la droga. Hay que decir que –más allá de algún acierto aislado de ambientación– los resultados no están a la altura de lo esperable y que el film se sostiene esencialmente por la conmovedora interpretación (y los apasionados solos) del gran Dexter Gordon, en el que fue su debut y despedida de la pantalla.

LUNES 28

EL PLACER DE ESTAR CONTIGO, *Nelly et Monsieur Arnaud* (1995, Claude Sautet). I-Sat, 15.10 hs.
LA CHICA DEL PUENTE, *Le fille sur le pont* (1998, Patrice Leconte). Cinecanal, 23.05 hs.

MARTES 29

EL CUENTERO, *Il Bidone* (1955, Federico Fellini). Europa, Europa, 13.40 hs.
Y LA NAVE VA, *E la nave va* (1983, Federico Fellini). Space, 24 hs.

MIÉRCOLES 30

UN MILAGRO PARA LORENZO, *Lorenzo's Oil* (1992, George Miller). Cinecanal, 17.35 hs.
BESAME MORTALMENTE, *Kiss Me Deadly* (1955, Robert Aldrich). Retro, 22 hs.
LA MARAVILLOSA Y HORRIBLE VIDA DE LENI RIEFENSTAHL, *Die Macht der Bilder: Leni Riefenstahl* (1995, Ray Müller). Cinemax Este, 14.30 hs.
Notable documental centrado en una de las figuras más controvertidas de la historia del cine, la gran realizadora alemana Leni Riefenstahl (quien acaba de cumplir su primer lozano siglo), cuya adhesión y trabajo al servicio del régimen nazi la convirtieron en un paradigma de las discusiones alrededor de las relaciones entre ética y estética. Las dos primeras horas del film (dura tres) son notables, pero en el último tramo el realizador sucumbe a la fascinación que provoca esa nonagenaria cínica y vital y abandona la mirada crítica hacia la protagonista que hasta ese momento había sostenido.



Acuerdo Raíces

Este acuerdo se firmó en la ciudad de Ushuaia (finisterre iberoamericano) con el fin de promover una cinematografía común sustentada en las profundas y entrañables raíces que los argentinos reconocen en las autonomías españolas. A fin de cumplir con este objetivo, se comprometen a desarrollar las actividades que a continuación se detallan:

- Promover la integración de sus respectivas cinematografías sobre la base de los profundos lazos que unen al pueblo y la Nación Argentina con España.
- Fomentar para común beneficio el formidable yacimiento de relatos que se esconde en la historia común.
- Realizar búsquedas y concursos de argumentos y guiones factibles ser co producidos entre las cinematografías de los respectivos países.
- Fomentar la distribución, exhibición e intercambio entre sus respectivas cinematografías.
- Promover muestras tendientes a la promoción del desarrollo de un mercado común cinematográfico.
- Promover la cooperación para la búsqueda, restauración y preservación del patrimonio audiovisual y cinematográfico, así como los estudios , la promoción y difusión de los mismos.
- Crear una Comisión Permanente de Autoridades de Cine, Cultura y Medios Audiovisuales para la concreción de los fines antedichos.

→ Suscribieron el siguiente acuerdo:

- Elena Angulo Aramburu por Andalucía
- Jordi Penas Babot por Catalunya
- José Antonio Arbelaiz por el País Vasco
- Angel Marrero Alayon por Canarias
- Ignacio Varela por Galicia
- José Luis Rado por Valencia
- José María Otero Timón por el ICAA
(Instituto de Cine y Artes Audiovisuales de España)
- Luis Prados Covarrubias
(Consejero Cultural de la Embajada de España)
- Rubén Stella (Secretario de Cultura de la Nación)
- Jorge Coscia (Presidente del INCAA).

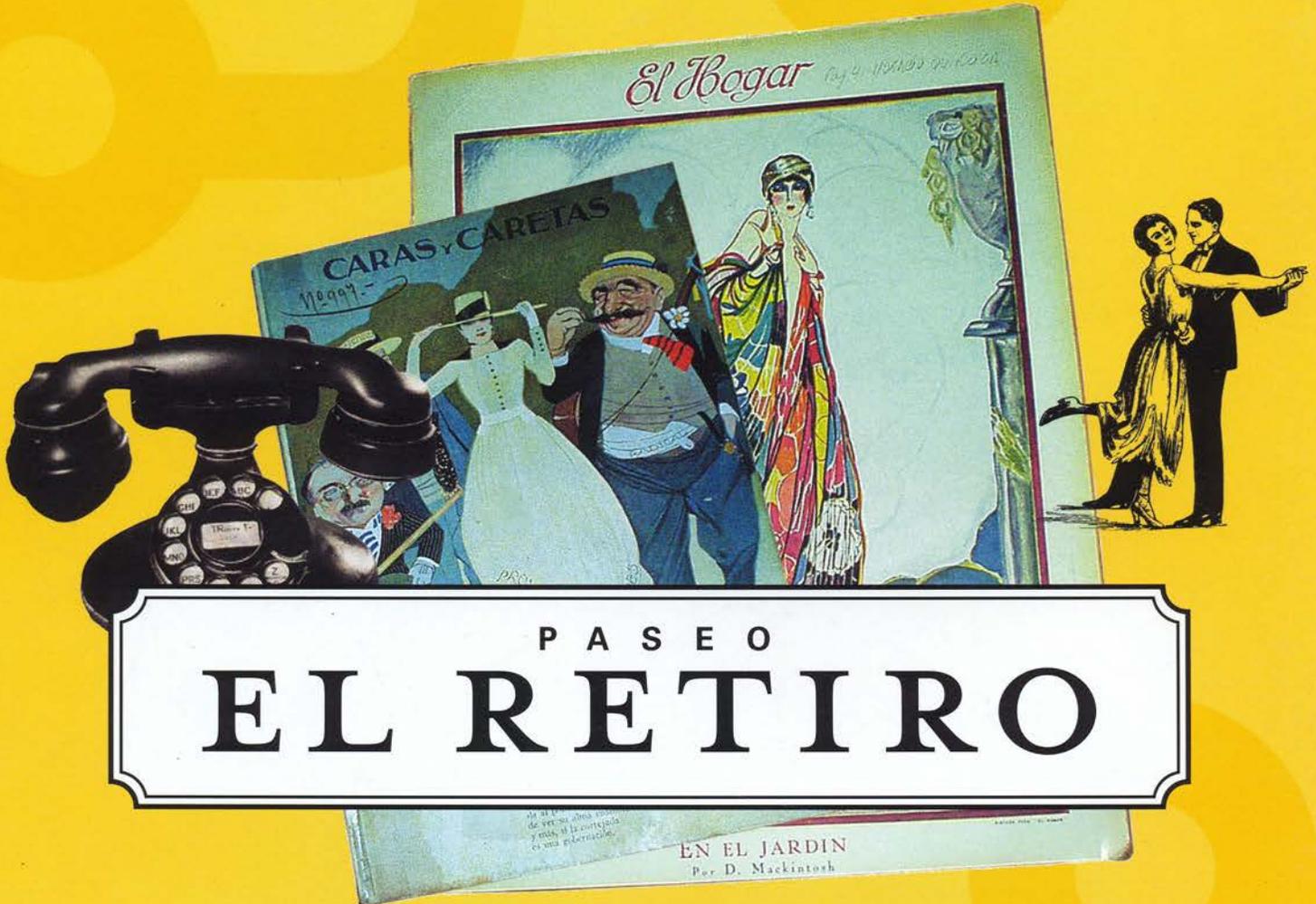
Sr periodista : agradecemos la difusión de esta información.

Susana Casais
Jefa de Prensa INCAA

SABADOS
DOMINGOS
FERIADOS
10 a 22 hs

Av. de los Inmigrantes y
Av. Antártida Argentina
(frente a la Terminal de Omnibus)

www.buenosaires.gov.ar
0800-999-2727



P A S E O
EL RETIRO

La Ciudad cuenta con un nuevo paseo y centro de atracción turística. Un espacio recreativo donde confluyen cultura y producción. Una feria con espectáculos gratuitos, artesanías y antigüedades para disfrutar en familia.

Fundación
Huésped

fgp
Fundación Hospital de Pediatría
Prof. Dr. Juan P. Carrahan

casa cuna
Hospital grat. de niños
Dr. Pedro de Elizalde

GOBIERNO DE LA
CIUDAD DE BUENOS AIRES

gobBsAs