

EL AMANTE



**BUENOS AIRES
FESTIVAL
INTERNACIONAL
DE CINE
NOERANDIENTE**

AÑO 12	Nº 133	MAYO 2003
ARG \$ 9,50	URU \$ 80	ISSN 150636
 00133 9 770329 260003		

AKI KAURISMÄKI / GUERIN / D'ANGIOLILLO / EZEQUIEL ACUÑA / SPIKE LEE / EGOYAN / BRYAN SINGER / ADAM SANDLER

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**

Festival de Buenos Aires	2	Introducción
	4	Bafici Balance
	6	Señales de alerta
	8	Postales del Festival
	10	El Festival en 55 películas
Estrenos	34	El hombre sin pasado
	38	En construcción
	42	Locos de ira
	44	Potestad + Entrevista a D'Angiolillo
	46	Nadar solo + Entrevista a Acuña
	49	Irreversible
	50	X-Men 2
	51	La hora 25
	52	Ararat
	53	Cazador de sueños
		La gran película de Piglet
		Cerca de la libertad
		Sueño de amor
		El regreso
		Salomé
		La verdad de los hombres
	54	Los cien pasos
		Un misterio llamado Aleksander Orwicz
		La cacería
		Gigoló, el precio del éxito
		El alquimista impaciente
	55	De uno a diez
	56	Disparen sobre <i>El pianista</i>
	57	Picado
	58	El inquilino
Guía de <i>El Amante</i>	60	Directo a video
	62	Cine en TV
	64	Correo

Esta vez nos equivocamos en un título en el número anterior al Festival de Buenos Aires. Fue en la crítica de *Lejos del paraíso*, firmada por Gustavo Noriega. El título correcto era "Su mejor alumno" y no "Su mejor amigo", como salió publicado. Ahora estamos cerrando el número con la cobertura del Bafici y, dado el apuro y el volumen de textos, tememos equivocarnos más todavía. Presentamos 55 críticas de películas del festival. Es decir, más de un cuarto de lo exhibido en esos días, y escribimos textos no precisamente breves. Decidimos hacer críticas por películas –y alejarnos en este número de la cobertura más tradicional por directores o secciones– para llamar la atención sobre estos films como posibles estrenos. Algo así como decir: miren, estas películas podrían estar en el lugar de tantos y tantos estrenos y no lo están ni lo estarán; y muchas de ellas llenaron varias funciones, incluso en los horarios menos atractivos de un día laboral. Sabemos que, por ejemplo, no hay ninguna posibilidad de que la maravilla coreana *Oasis* pueda competir con *X-Men 2*. Pero sí afirmamos que hay un espacio para *Oasis*, un melodrama con vocación popular; un espacio para *Dolls*, el último Kitano; y tal vez uno incluso para la ganadora, la mauritana *Waiting for Happiness*. Cuando se habían definido los premios, uno de los miembros extranjeros del jurado preguntó cuántas posibilidades de estrenarse tenía la ganadora. Se le respondió: ninguna. Al finalizar el festival, de todas las películas exhibidas se había confirmado la compra, durante el evento –es decir, sin considerar las que se dieron en carácter de preestreno–, de sólo dos de ellas: *Cravan vs Cravan* y *Rocha que voa*. Algo así como el 1% del total. Una cifra que no se relaciona de manera muy feliz con el enorme interés del público por ver estos films. El festival sigue siendo un paraíso efímero que no modifica el resto de los jueves del año. ■

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 Schwarz-
böck, Alejandro Lingenti,
Marcela Gamberini, Lisandro
de la Fuente, Diego Broder-
sen, Leonardo M. D'Espósito,
Javier Porta Fouz, Juan Vil-
legas, Hugo Salas, Diego Trer-
otola, Marcelo Panozzo,
Eduardo Rojas, Sergio Wolf,
Federico Karstulovich, Manuel
Trancón, Nazareno Brega,
Agustín Campero, Guido
Segal, Julio Troksberg, Diego
Lerer y Norma Postel

Secretaria
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
(ldamore@ciudad.com.ar)
Hernán de la Fuente

Fotos del Festival
Zapatero a tus charangos

Correspondencia a
Esmeralda 779 - 6° A
(1007) Buenos Aires,
Argentina

Teléfono
(5411) 4326-5090

Teléfono
(5411) 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 Cla. SA
Moreno 794 - 9° piso. Bs. As.
Distribución en el interior
DISA SA. Tel 4304-9377 /
4306-6347

BaFici

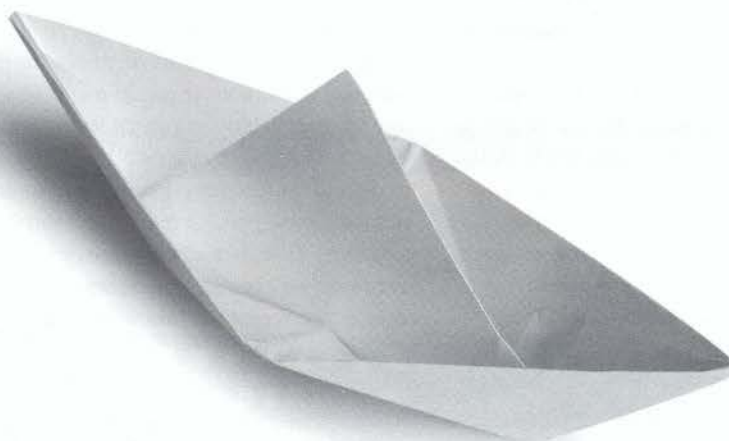
Una tormenta perfecta

Otro BaFici llegó y se fue. Para cumpleaños es largo y para estación es muy corto, y no hay manera de que esta vida nuestra alumbrada por el cine salga intacta de semejante recorrido. El BaFici nos altera, nos provoca, nos deslumbra y al final de sus once días nos deja solos con los jueves vulgares del resto del año, a la espera de que lleguen otras películas, nuevas posibilidades de exponernos a otras miradas. Este año el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires se animó a presentar la progra-

mación más ambiciosa de su historia, la más rica (desde la competencia oficial hasta el último foco) y la más arriesgada. Y salió airoso y también fortalecido. Convocó mucho más público que la edición 2002 (que hasta la fecha había sido la más exitosa) y cosechó de parte de la prensa internacional y de la local una colección de adjetivos de verdad única. Fueron las películas las que protagonizaron el festival, y por eso, este año más que nunca, son el centro de la cobertura de *El Amante*. El del BaFici es un repaso que, de

cualquier manera, continuará en la edición de junio: queda la promesa de unos cuantos bonus tracks (Farocki, Suwa, Kent Jones, Lacuesta y más) para el número que viene. Pero ahora, a la vuelta de estas páginas, tras dos artículos que podrían ubicarse en el estante de los "balances", vienen 55 críticas de las películas del BaFici. Sin orden, sin la posibilidad de seguir un rumbo determinado, sin frenos. Es un balance atropellado y todavía tembloroso. Vimos mucho y queremos hablar de todo. ¿Nos acompañarían? **A**

2003



V EDICION LAS OTRAS ELECCIONES

Zona de riesgos

Nadie de esta revista ve más películas durante un festival que el firmante, quien intenta describir la excitación de una oferta inabarcable, aun para alguien que consume un promedio de más de seis películas diarias. **por DIEGO TREROTOLA**

Durante la conferencia de prensa de la presentación del V Bafici, un periodista preguntó a los responsables del festival: "¿Cómo puede ser que en la competencia oficial existan películas de países que no sé en que lugar del mapa están y no haya ninguna de Estados Unidos?". Más allá de la dimensión de ignorancia y disparate que tiene la pregunta, el periodista se refería a un detalle que no es menor para entender la propuesta de este festival: la capacidad de descubrir nuevos horizontes a través de la selección de películas. Con más rigor que en ediciones anteriores, la programación del Festival de Buenos Aires conformó un mapa extraño que era verdaderamente difícil de reconocer y de legitimar a priori. Más bien, era una zona que había que transitar para saber si tenía algún valor más allá de su calidad de extraña, aunque de por sí no careciera de importancia la posibilidad de acceder a países que son desconocidos para los espectadores argentinos, aunque no en términos geográficos sino cinematográficos.

Sin duda, la quinta edición del Bafici presentó una nueva cartografía que no tuvo por finalidad establecer un territorio del cine sino más bien una serie de territorios superpuestos. Por ejemplo, gracias a una programación creativa y exploratoria se pudieron recorrer territorios cinematográficos secretos (el del cine australiano programado por Adrian Martin), clandestinos (el del cine *queer* chino seleccionado por Tony Rayns), en conflicto (la sección Palestina y sus Alrededores), excentricos (la visión delirante y alucinada del



Frank Little, el minero agitador que es el centro de *An Injury to One* de Travis Wilkerson

cine británico que propuso Simon Field). Y la originalidad del V Bafici de marcar territorios poco transitados se puede medir en el ámbito mundial: fue el primer festival que realizó una retrospectiva de Nobuhiro Suwa, un director japonés excepcional que no tiene suerte en su país; de hecho, su último largometraje, *H Story*, todavía no se estrenó y solamente será proyectado durante este año en Japón en funciones limitadas y marginales de trasnoche.

Lo más extraño en la programación fue la posibilidad de tener un ciclo conceptual

que podía reunir y relacionar a directores tan disímiles como Hitchcock, Rossellini, Godard, Wong Kar-wai, Jean Epstein, Antonioni y Jacques Tati. Bajo el título "Las velocidades del cine", el crítico francés Bernard Bénoliel fue el curador de esta muestra retrospectiva que era una suerte de historia del ritmo cinematográfico, de las cámaras lentas o aceleradas, de narraciones vertiginosas o lentas. Esta fue una experiencia más que rara y permitió ver cine retrospectivo pensado con ideas ajenas a las de la mayoría de los historiadores oficiales. Si Godard estuvo entre los directores seleccionados,



tiene bastante lógica porque la mirada de la sección tendía a poner en circulación nuevamente su idea de que no hay una historia del cine, sino varias; una idea que también se condice con el trazado de territorios superpuestos del Bafici. Por otra parte, esta sección cumplió con una deuda morosa impropia: traer a Argentina la copia restaurada en colores de *Día de fiesta*, de Jacques Tati, que se programó en un festival de Mar del Plata pero nunca se exhibió.

En el Bafici también hubo un territorio gratuito, algo así como una zona liberada, que no era gratis porque el material exhibido fuese barato, sino más bien porque no tenía precio. En esta zona había materiales que no se ofrecen ni cotizan en la bolsa cinematográfica mundial o no pueden ser consumidas en un sentido tradicional. En este ámbito se destacó la idea del crítico estadounidense Jonathan Rosenbaum de proponer El Club de las Películas Perdidas, donde distintas personas presentaban películas en video que no estaban vigentes. La valiosa creación de Rosenbaum señalaba una salida de los "caprichos de los mercaderes, los derechos contractuales, las modas y el azar". La lógica de este club es absolutamente clandestina y no permite promocionar los films que se exhiben porque se lo hace sin los derechos comerciales. Sin embargo, sí puede decirse que la mayoría de los espectadores que presenciaron las funciones gratuitas del club salieron con los ojos llenos de revelaciones. En igual estado quedaban aquellos afortunados que participaron de las *master classes* de José Luis Guerín, Ken Jones, Adrian Martin y Rosenbaum.

Estos son algunos pocos ejemplos de los territorios del festival, tan sólo hablar de la infinita sección Panorama sería tan complejo que llevaría mucho más que una nota de repaso. (No hay que dejar de pensar en películas extrañamente enormes que ya son por sí mismas un territorio, algunas de ellas desarrolladas en las páginas siguientes.) Si en la mayoría de los festivales de cine enfrentarse a la oferta de películas es siempre desbordante, en el V Bafici esto era mucho más que extenuante. La sensación constante era que elegir recorrer algunos territorios



implicaba perderse la posibilidad de investigar otros igual de valiosos y reconfortantes.

Una de las obras maestras que se exhibió, *An Injury to One*, era un film panfleto marxista sobre la historia de los mineros de Butte, Montana. Su director, Travis Wilkerson, proponía con un enunciado simple la defensa de la libertad de expresión: "Si no hablamos, ¿cómo podemos discutir? Y si no discutimos, ¿cómo podemos inventar?". En concordancia con esta declaración, el V Bafici, más abierto que otros años a propuestas ajenas de programadores y críticos extranjeros, se erigió como un espacio donde se entrecruzaron miradas diversas. Y esta confrontación no es otra cosa que una forma de discutir. La misma lógica de selección de películas fue una forma de discusión de formas; qué otra cosa se puede proponer un festival que sienta a la misma mesa, por ejemplo, al inquietante mecanismo de relojería de *Le fils* de los hermanos Dardenne junto a las películas desviadas, imprevisibles y prodigiosas *Blissfully Yours* y *Mysterious Object at Noon*, ambas del tailandés Apichatpong Weerasethakul. El punto de llegada de estas discusiones es inventar un festival multidireccional, meticuloso y original que tiene la ferocidad de una jauría excitada, festiva, impúdica y desobediente, que muestra la vitalidad (del cine y de la crítica) en cada ladrillo.

Al conocer la programación del V Bafici, fui uno de los que tuvieron la impresión de que el público no respondería a películas, directores y conceptos tan ignotos y nuevos y que el festival iba a ser visitado sólo por cinéfilos devoradores y estudiantes curiosos; en síntesis, pensaba que el riesgo que asumía el Bafici al apartarse de gustos convencionales y de jerarquías publicitadas no iba a generar una respuesta mayoritaria. Me equivoqué. Este festival tuvo el récord de asistencia de público hasta el momento. La gente se sumó a esta discusión, el festival también inventó a un público que concurría en malón para ver películas que la mayoría de los distribuidores creen que son peste de boleterías. Estaba más que asombrado al encontrarme con amigos que van alrededor de una decena de veces al cine por



China clandestina en *Enter the Clowns*, Inglaterra excéntrica en *London* y la Palestina en conflicto de *Intervención divina*

año y que se acercaron al festival con ánimo de ver películas y no salieron defraudados.

Al día siguiente de finalizado el festival se realizó la elección presidencial. El candidato más votado fue Menem, quien concentra todo el peso de una tradición nefasta que gobernó y fundió a Argentina durante diez años. Este triunfo puso en escena la memoria del dolor y la injusticia. En las antípodas de esta elección, en el V Bafici el voto del público fue para *Los rubios*, un documental donde la directora argentina Albertina Carri enfrentaba la realidad con valentía y creatividad al exponer una alternativa en la representación de la propia personalidad y al descubrir las huellas de un pensamiento atroz, heredado de la última dictadura, que todavía se manifestaba en la vida cotidiana de alguna gente. Con soltura y sin facilismos, el documental interrogaba al presente y al pasado sin miedos, pedía explicaciones, opinaba, decía en voz alta y reflexiva más cosas de las que suelen decirse en el cine argentino. Más aun, el documental se preguntaba por qué la gente no habla, no busca, no discute y, al enfrentar la memoria propia y la de los otros, *Los rubios* buscaba (y encontraba) formas renovadas de hacer cine. En síntesis, las elecciones del V Bafici y las del pueblo argentino nunca pudieron ser más opuestas. Este gesto del público del festival, con sensatez y sentimientos, señaló una esperanza. Ese gesto es uno entre tantos del Festival de Cine de Buenos Aires que demuestra que otra Argentina es posible. ■

V EDICION SEÑALES DE ALERTA

Sombras al mediodía

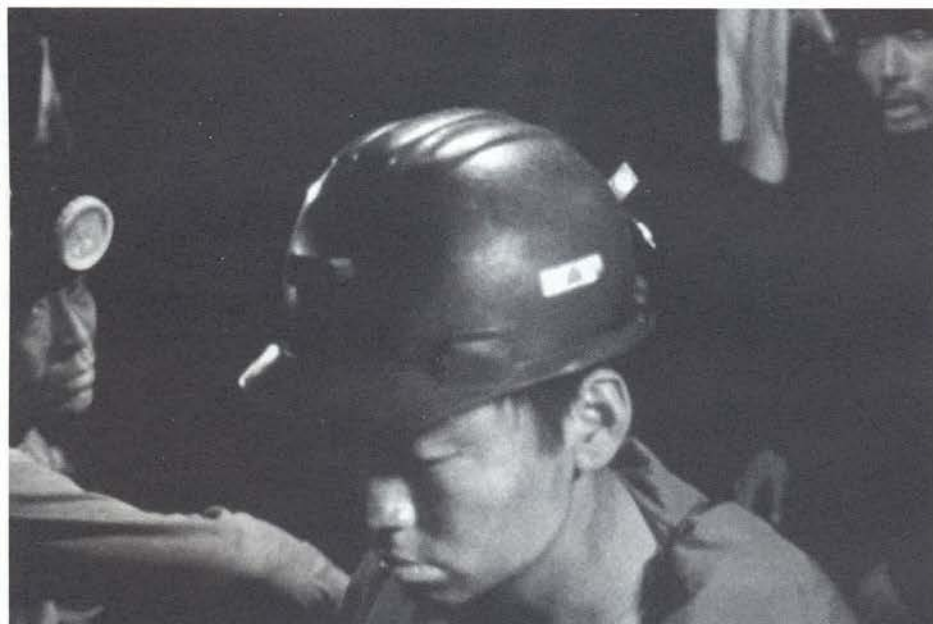
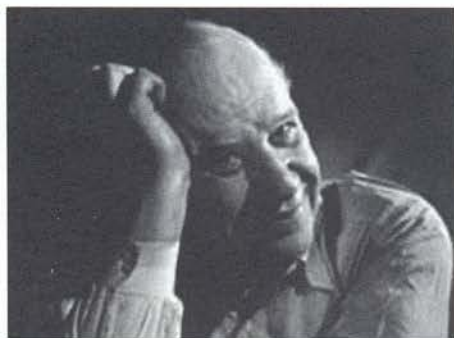
El director del Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires, fiel a su costumbre, no puede dejar de preocuparse por lo que fue y lo que vendrá. Incluso luego de la edición más elogiada del festival acechan los problemas. **por QUINTIN**

Hace dos semanas terminó el quinto Bafici. En realidad, parece no terminarse nunca. El sábado pasado, a las dos de la mañana, recibo un mail de una tal Brie. Es la encargada del tránsito de copias del festival de Tribeca y está desesperada porque no les llegó *Mang jing*, la película china que estuvo en competencia en Buenos Aires. Pregunta si, por casualidad, no la tenemos nosotros. La pobre chica está en pánico. Le contesto que la oficina está cerrada a esa hora, pero que haremos lo posible por averiguarlo. El domingo hablo con Marcelo Alderete, que cumple funciones análogas a las de Brie en el Bafici. Marcelo y Brie se ponen de acuerdo para que la copia salga el lunes y llegue el miércoles a primera hora, el día de la primera proyección en Nueva York. Pienso: quedamos bien con De Niro, el glamoroso presidente de Tribeca. El martes, las cosas se agravan. Nuestro amigo Simon Field llama por teléfono, desesperado porque el programa de Richard Massingham que integró la sección de excéntricos y visionarios británicos no llegó a Londres. Está enojado: hace diez días que terminó el festival y todavía no lo mandamos. Entro en pánico. Vuelvo a comunicarme con Alderete. Aduce que de Londres no le dijeron que necesitaban la copia para el viernes. Parece que los del

British Film Institute, los distribuidores, nos acusan de negligencia. En estos casos, nadie sabe quién tiene razón. Hablo con la compañía transportista, pregunto por qué las copias no salieron inmediatamente después de finalizado el festival. La respuesta es que nuestro presupuesto no permite más que una devolución lenta, que British Airways canceló cuatro de sus vuelos semanales y tiene poco lugar en la bodega. La película sale recién el jueves. Llega tarde para la proyección en Cardiff. Pasamos a integrar la lista negra del BFI. Hace dos años nos atrasamos en la devolución de una película coreana que debía llegar a Minnesota. Doscientos mails y cincuenta reverencias de disculpa más tarde, logramos que tras un año de suspensión la compañía nos permitiera exhibir *Oasis*, una de las películas más importantes de la temporada. Estas cosas son graves para un festival del tercer mundo. En principio, no somos confiables y cualquier error lo confirma. Y no hay peor error que una función que debe cancelarse por real o presunta desidia nativa (excepto, claro, que al director japonés le saquemos un pasaje a Johannesburgo, y aun así...). Hace una hora llega puntualmente el mail de la Chinese Cinema List, una lista de correo electrónico editada en Norteamérica que se ocupa del

cine chino. Trae justamente una reseña de *Mang jing*, que me pongo a leer distraídamente. Me quedo paralizado al encontrar la frase: "La función anterior (se refiere al festival de Tribeca) tuvo que cancelarse porque la copia no llegó de Buenos Aires". Brie debe estar llorando. Tampoco quedamos bien con De Niro.

La moraleja del cuento es bastante obvia. Hacer un festival es complejo y hacerlo en el fin del mundo es de una complicación infinita. Por eso, cuando escucho a los visitantes y leo en la prensa extranjera que el Bafici se ha convertido en una manifestación importante del calendario internacional (lo dijeron *Le Monde*, *Libération*, *La Jornada*, *O Estado*, *El Mercurio*, *Variety*), me invade una extraña sensación en la que una previsible euforia queda sepultada por la angustia. Hicimos un festival que impresionó, que acapara elogios, pero la precariedad de medios conspira contra su futuro. Una posibilidad sería achicarlo en su ambición, hacerlo (en el mejor de los casos) modesto y correcto en lugar de riesgoso y exuberante. Todos viviríamos más tranquilos. Pero también, creo, perderíamos una posibilidad que esta quinta edición ha abierto con su caminata al borde del abismo: la de entrar en la liga de los festivales que tienen algo que decirle al mundo. Sólo tengo una



Arriba, de izquierda a derecha, Richard Massingham, *Oasis* y Simon Field. La foto más grande, *Mang jing*

sospecha de lo que puede ser este mensaje y tal vez no sea necesario enviarlo. Y sin embargo, no hay muchos festivales que prescindan de la pereza y el compromiso, que apuesten por un cine que tenga el aliento de lo verdadero.

En todo caso, una parte de este potencial mensaje al exterior tiene que ver con el cine argentino independiente. Pero no es de su estética ni de su economía de lo que quiero hablar aquí, sino de otras dificultades. En diciembre no había películas argentinas a estrenar para mostrarles a los más de treinta programadores de festivales extranjeros que finalmente vinieron a Buenos Aires, atraídos por una cinematografía que hoy abastece a los catálogos internacionales. Desde diciembre hasta abril se terminaron no menos de veinte películas en distintos formatos, en particular las tres de la competencia oficial y otras dos en Lo Nuevo de lo Nuevo en 35 mm que no tenían financiación para ser completadas. El milagro ocurrió, en cuatro de los cinco casos, gracias al Instituto de Cine, que adelantó los subsidios para posproducir las películas a tiempo para el festival. La quinta, *Ana y los otros*, recibió ayuda de la fundación Hubert Bals de Rotterdam. No tenía ningún subsidio por cobrar del INCAA, ya que el comité de preclasificación la había

declarado "sin interés" en dos oportunidades. Tengo serias críticas sobre ese comité y sobre la preclasificación en general y también sobre la falta de una política que estimule al cine independiente. Pero también es cierto que las autoridades del INCAA se comportaron generosa y lealmente con los films mencionados, además de contribuir a la financiación del festival con cien mil pesos. Sin embargo, desde algunos comentarios periodísticos y desde una agrupación de cineastas (el PCI) se criticó no sólo la política del INCAA (lo que es materia opinable) sino también su contribución a los films presentados en el festival, lo que constituye una clara imprecisión. Pero hay quienes me acusan de haber abierto el espacio para esas críticas e incluso de haberlas liderado. Lo primero es cierto: el festival aceptó todas las propuestas de conferencias y debates que se le presentaron desde distintos sectores de la actividad cinematográfica. Es la política que seguimos y nos parece la adecuada: la de la democracia. Lo segundo es falso: no soy ni aspiro a ser el líder de nada y menos de un sector que represente intereses o haga lobby. Siempre creí que la independencia bien entendida empieza por casa. Pero estas son también sombras en lo que debería ser un cierre de festival luminoso. ■

Aquí al lado, el maestro de ceremonias Diego Brodersen y el jurado oficial, más el puesto de informes con el diario *Sin Aliento*. Abajo, programadora Flavia de la Fuente y Tiziana Finzi (del Festival de Locarno); Trapero-Borges-Perrone, y programadores invitados Adrian Martin (Australia) y Simon Field (Británicos). Tercera fila: Guiraudie, Ossang y Abel. Cuarta: Almercyda, Rosenbaum & Peranson, Ramón Lluís Bande. Abajo: la cola perpetua, Porta Fouz con Farocki, y K.N.T. Sastry, director de *The Rite... A Passion*.

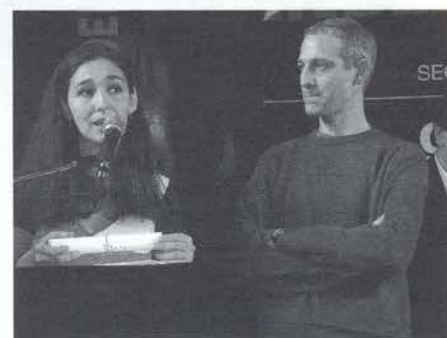


Querido álbum





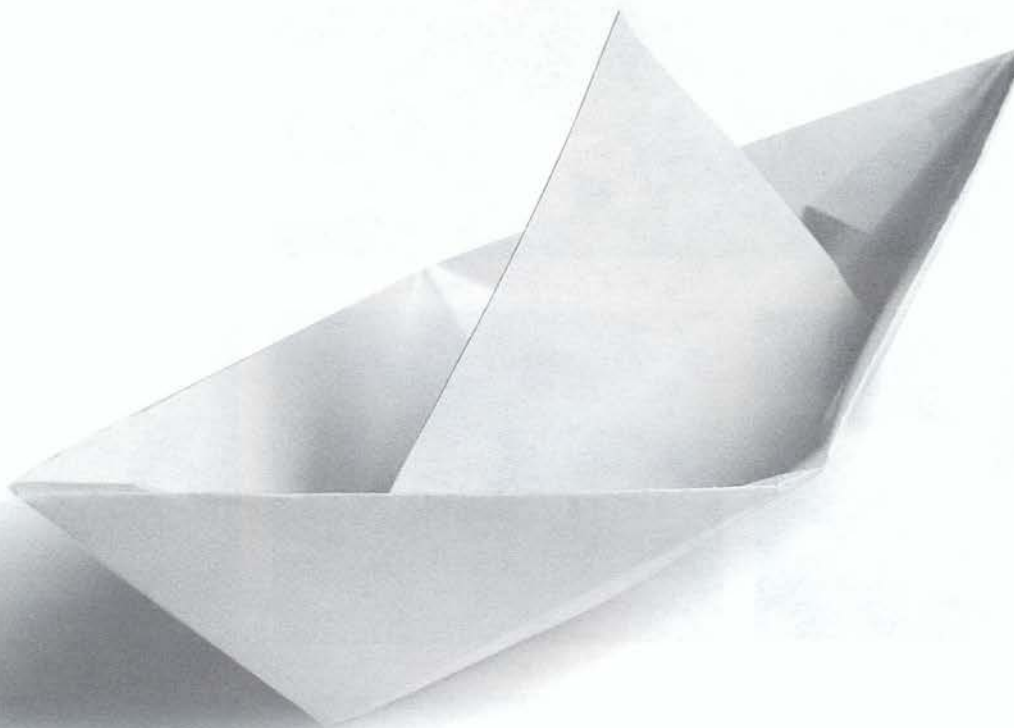
Desde arriba y desde la izquierda: jurados en la conferencia de prensa, hermosa remera de *Los rubios*, director Quintín + crítico Frodon + directora Claire Denis. Segunda: Albertina Carri en una punta, Celina Murga en la otra y casi todos los premiados en el medio. Centro: gente en el Abasto. Abajo: Q, Claire D y Lucía Cedrón en la ceremonia de apertura, Brodersen observa a Ilse Hughtan (de Rotterdam, del Buenos Aires Lab y ya del Bafici), y Kent Jones. Abajo abajo: Peter Mettler, Peter van Bueren, y Lorena Muñoz y Sergio Wolf.



LA VUELTA A BUENOS AIRES EN **55 PELICULAS**

Océanos de felicidad

En esta primera parte de la cobertura del Festival no hay entrevistas a directores, ni reseñas de libros ni análisis globales de secciones. Hay películas, las vedettes absolutas. Y hay muchas.



DOMESTIC VIOLENCE 2

Estados Unidos, 2002, dirigida por Frederic Wiseman

**FROST**

Alemania, 1997, dirigida por Fred Kelemen

**UNE PART DU CIEL**

Bélgica, 2000, dirigida por Bénédicte Liénard



Estado puro

Frederic Wiseman es, probablemente, el más grande de los documentalistas vivos. Su estilo, basado en la observación pura, parte de premisas que a primera vista parecen imposibles de cumplir: que la presencia de la cámara no afecta a quienes registra y que la edición es "neutra", es decir, se limita a mostrar lo que pasa sin opinar. Es tan difícil aceptarlas como negar que sus films están muy cerca de ese milagro de no intervención. En *Domestic Violence 2* retoma el tema de la violencia familiar y planta sus cámaras inquisidoras en la corte de justicia. El resultado es apasionante y, contra todo prejuicio, enormemente divertido. A veces resulta difícil no poner un sentido unívoco a sus imágenes. Hasta en el excelente catálogo del festival se deslizan este tipo de lecturas que describen a las películas de Wiseman como una pintura de la opresión del aparato estatal sobre los individuos. Cito textualmente: "Ahora Wiseman examina el proceso judicial por el que pasan los acusados: hombres y mujeres convertidos en estadística que atraviesan un sistema totalmente robotizado, tan ejercitado para cumplir con la letra de la ley como para hacer oídos sordos a la historia de quienes deben comparecer ante él. Wiseman muestra dos realidades feroces: la de los responsables de estos delitos y la del aparato judicial listo para castigarlos". La realidad es mucho más compleja de lo que insinúan esos dos grandes bloques (crimen y castigo) y lo milagroso de la mirada de Wiseman es que refleja esa complejidad. Aquí, el Estado, encargado de vigilar y castigar, es quizás esa máquina impersonal, pero también está compuesta por los tres jueces que la película muestra, abrumados, cansados, indignados, llenos de fastidio. Tres personas, ni más ni menos, tan personas como los amasijos de contradicciones que se presentan ante sus estrados como víctimas o victimarios. Quizás el secreto de las películas de Wiseman es que no tratan tan sólo de instituciones sino de las personas que interactúan en ellas. **Gustavo Noriega**

Desolación

Uno de los grandes méritos de las últimas ediciones del Bafici es haber permitido acceder a la obra de grandes directores totalmente desconocidos en Argentina. Es el caso del alemán Fred Kelemen, autor de una filmografía árida y exigente, inevitablemente destinada a un público minoritario, pero de un rigor estético que la coloca —luego de haber conocido sus películas— entre las más importantes del cine contemporáneo. Después del tono casi experimental de *Kalyi* y la ascética experiencia de carácter por momentos semidocumental de *Fate*, Kelemen rueda *Frost*, su obra maestra, una historia que se desarrolla entre Navidad y Año Nuevo, en la que una madre, luego de haber sido golpeada por su marido alcohólico, decide huir con su pequeño hijo hacia zonas desérticas de la frontera alemana. A lo largo de tres horas y media y a través de prolongados planos-secuencia de un prodigioso ritmo interno, el director narra la odisea de dos personajes que recorren, en medio de paisajes de una desolación infinita que potencian su soledad y desprotección, diferentes grados de humillaciones y rechazos. Como Fassbinder, aunque en un contexto social diferente y de manera menos explícita, Kelemen muestra el lado oscuro del "milagro económico" alemán, una sociedad egoísta y deshumanizada, donde sólo se busca la salvación individual a cualquier precio. Se ha señalado la afinidad del cine de Kelemen con el del húngaro Béla Tarr, por el tono depresivo y sombrío de sus films (también podría hablarse de cierto aire tarkovskiano, aunque, afortunadamente, sin las connotaciones místico-religiosas del director ruso), pero es innegable que nos encontramos ante un realizador dueño de un estilo visual y narrativo definidamente personal, teñido —a pesar de sus declaraciones en contrario— de un marcado pesimismo, como lo demuestra el plano final de *Frost*, ese *close-up* de un niño sumido en el más absoluto desamparo en medio de una carretera. **Jorge García**

La Roca

Había visto esta película en San Sebastián y me había impresionado, aparte de su rigor y austeridad para una ópera prima, la clara toma de posición de su directora frente a los temas planteados. Cuando en una conferencia de prensa de cineastas independientes del cine europeo, Bénédicte Liénard defendió sus concepciones ideológicas con un fervor y una pasión infrecuentes, percibí que me encontraba ante una realizadora que manifestaba una inusual coherencia entre sus posturas vitales y el cine que intentaba hacer. Estructurada a través de dos historias paralelas —la de una muchacha que trabaja en una fábrica, en la que es delegada, bajo un régimen represivo avalado por el sindicato de turno, y la de otra, amiga de la anterior, convicta por un delito que no cometió y líder de su grupo en la prisión—, la película, lejos de los clisés del cine "feminista", es una obra de inusual ascetismo en la que se detectan resabios del pasado de la realizadora como documentalista. Eludiendo el maniqueísmo en la caracterización de los personajes (por ejemplo, la directora de la cárcel, solitaria y reprimida, es tan "prisionera" como los propios convictos) y la tentación por el panfleto facilista, Liénard construye un film de inusitada dureza, en el que confluyen el realismo más crudo y una sensibilidad casi a flor de piel. A propósito de este film se ha hablado de la deuda con el cine de los hermanos Dardenne. Sin embargo, una mirada atenta —más allá de apreciar alguna concordancia en la ausencia de sentimentalismo y psicologismo— percibe notables diferencias estilísticas, sobre todo en el uso de la cámara —con mucha menos movilidad que la de los Dardenne— y en la manera de aproximarse a los personajes, más seca y distanciada, aun cuando manifiestan la misma determinación para lograr sus objetivos. La impresionante presencia de Séverine Canele, su torva mirada y su rebeldía indoblegable, es un bienvenido plus adicional de la película. **JG**

LOS HERMANOS QUAY

Rebeldes Quay

Para los espectadores argentinos, la breve secuencia alucinatoria incluida en *Frida*, de Julie Taymor, había sido la única posibilidad de ver proyectada alguna de las originales creaciones de los hermanos Stephen y Timothy Quay. Gracias a la curaduría exquisita de Simon Field del ciclo "Excéntricos y visionarios: (algunos de) los originales del cine británico", el Bafici exhibió siete cortos de animación dirigidos por los Quay entre 1986 y 2000 junto a su único largometraje, *Institute Benjamenta, or This Dream People Call Human Life* (1995). Como verdaderos correli-

gionarios del cineasta checo Jan Svankmajer, a quien dedicaron un cortometraje en 1984, los Quay creen que el surrealismo es abrir la puerta para ir a jugar. Por eso en sus películas hay ventanas y puertas y espejos al por mayor, que ofrecen espacios pletóricos de una imaginación enrevesada y trastornada. Se puede afirmar que todos los films de los hermanos Quay transcurren en el País de las Maravillas, y esa relación explícita que existe con Lewis Carroll es lo más inglés (por no decir lo único) que tienen sus películas. De hecho, algunos cortos de la serie *Stille Nacht*, no son más que un homenaje condensado y una apropiación fetichista de la saga de Alicia, con un conejo de peluche animado que

nos mete en su madriguera remota, deforme y delirante. Poseedores de un estilo único, los hermanos Quay habitan un universo totalmente artificioso donde privilegian lo microscópico. Sus maquetas y muñecos no disimulan su calidad de miniaturas, algunos de sus cortos parecen transcurrir en espacios reducidos como cajas de zapatos o debajo de una cama. Por ejemplo, como sucede en *In Absentia*, hasta la diminuta mina rota de un lápiz puede cobrar vida y poblar la pantalla como un monstruo. Con objetos cotidianos que se animan y protagonizan escenas misteriosas y alucinantes, el cine de los hermanos Quay tiene la gallardía de mirar la pesadilla en plano detalle. **Diego Trerotola**

A CANTERBURY TALE

Gran Bretaña, 1944, dirigida por Michael Powell y Emeric Pressburger

Los milagros

Hay muchas maneras equivocadas de narrar un milagro. Casi todas las que el cine mostró tienden al proselitismo católico en lugar de subrayar el único motivo por el cual un milagro debe de ser contado: su calidad de hecho extraordinario. Un milagro es siempre el resultado de un cuento fantástico, más allá de si demuestra o no la existencia de Dios. En *A Canterbury Tale*, Powell y Pressburger narran no uno sino cuatro milagros. Y lo hacen partiendo de un clima de comedia de costumbres que tiene mucho de Renoir, de picaresca y de alegría bucólica. Los persona-

jes hallan un remanso de paz en medio de la guerra, y allí suspenden toda preocupación para dedicarse al disfrute de la vida y al juego de encontrar a un extraño criminal que les tira cola de pegar en el pelo a las chicas del pueblo. El film es tanto un recreo para el espectador preocupado por los bombardeos como para los personajes. El epílogo en *Canterbury* resulta tanto un regreso a esas preocupaciones como una esperanza cuyo símbolo es la Catedral, no por ser templo de una religión sino -y ese es el sentido del prólogo "de época"- por seguir allí siglo tras siglo, ajena a los males del mundo y acogedora de amigos, aliados y familias. P&P muestran todo esto con la libertad de quienes, además,

tienen el secreto de un arte. Hablando de libertad... es en este film donde se escucha, con la mayor naturalidad del mundo, el siguiente diálogo: Soldado americano: -Al final me acostumbré a tomar té... / Amigo (también soldado): -Ojo, que puede ser tan adictivo como la marihuana... / Soldado americano: -¡Nooo! ¡Prefiero la marihuana! Una declaración así, dicha por uno de los "buenos" de la película (de todas maneras no hay malos), vestido con uniforme americano, interpretado por un verdadero soldado y con una sonrisa que despeja cualquier sospecha de sátira o cinismo, muestra que el mundo era más humano cuando se podía creer en los milagros. **Leonardo M. D'Espósito**

GAMBLING, GODS & LSD

Canadá, 2002, dirigida por Peter Mettler

Cine y filosofía

Es difícil explicar de qué trata *Gambling...* Su forma itinerante, o el modo en que los espacios y personajes determinan qué se muestra o se indaga en cada una de las secciones de este extenso y fascinante *travelogue* desafía los moldes. No es un documental de viajes, a menos que le demos a la palabra un sentido tan apto para designar el desplazamiento exterior como la exploración de la conciencia. Algo de ese interés por expandir los límites de nuestra percepción del mundo está en todo el cine de Mettler. Los temas del film, se-

gún su autor, son "el deseo de trascendencia, la negación de la muerte, la ilusión de seguridad y nuestra relación con la naturaleza". Para indagar esas cuestiones de un modo concreto, Mettler se tomó unos seis años de rodaje. Se trasladó de Toronto en la fase inicial, después a Las Vegas. Luego viajó a Suiza -país de sus ancestros- para finalizar en la India. En el transcurso, dejó asomar las apuestas, los dioses y el ácido del título, en una entrevista con Albert Hoffman, el químico que lo inventó. Ciencia, tecnología y mística dialogan en *Gambling...*, cuando Mettler atiende con igual interés a las conjeturas de un científico como al testimonio de un ex adicto a la

heroína. Cuando observa los devotos carismáticos de la iglesia cristiana Toronto Blessing, o cuando se deja observar por un lisiado a orillas del Ganges. La jocosidad frenética y contagiosa de los integrantes de un club de la risa indio parece adquirir un carácter cósmico y Mettler captura la vida en su diversidad asombrosa, que no obstante deja entrever una unidad que la cámara muestra sin que ningún discurso verbal venga a regularla. Mettler es un cineasta filósofo, y su cine piensa amablemente, con ambición pero sin la menor pretenciosidad, como en las conversaciones y observaciones que pueblan sus tres horas a lo largo del mundo. **Eduardo A. Russo**



Abre los oídos

Estoy casi seguro de que *El fulgor* tuvo el récord de personas que huyeron de las salas durante sus tres proyecciones en el festival. Los comentarios acerca de algunas grescas entre los rabiosos espectadores en contra y los rabiosos espectadores a favor luego de la segunda proyección me llegaron de varias fuentes. De las casi ochenta películas que vi antes y durante este Bafici número cinco, *El fulgor* fue una de mis favoritas, y la recomendé, sin exagerar, a cientos de personas. Sabía que era un objeto muy particular, aunque no imaginaba del todo su (enorme, como quedó demostrado) potencial polémico.

El fulgor es algo tan simple como extremo. No se trata de un documental sobre música en general, ni sobre un género o un subgénero en particular, ni sobre un estilo de algún lugar o época, ni siquiera hace foco sobre un artista individual como la magistral *Elvis: That's the Way It Is*, "El fulgor" es una canción de Nacho Vegas, y *El fulgor* es la película que tiene esa áspera balada como única protagonista, como

único objeto de investigación. La canción se va construyendo en planos fijos, en nueve secuencias, siete de ellas realizadas en un solo plano sin cortes, una en un plano luego editado y una sin imágenes, con la canción recién terminada en el estudio como único ataque a los sentidos. Siete de estas nueve secuencias son la canción en distintos estados (primera versión solamente con voz y guitarra, ensayo con la banda, grabación en estudio por dos, mezcla frente a una computadora, canción terminada y canción en vivo) y las dos secuencias restantes consisten en el rocker independiente asturiano Vegas hablando sobre canciones en general y sobre "El fulgor" en particular.

El procedimiento extremo, sin fisuras, de *El fulgor* implica una hiperconcentración en la escucha, una tarea a la que los espectadores cinematográficos, en su mayoría, no están acostumbrados. Justamente, seguimos llamándolos en general espectadores, término que excluye al oído y entroniza al ojo. **Javier Porta Fouz**

H STORY

Japón, 2001, dirigida por Nobuhiro Suwa

El espejo roto

La exhibición en Mar del Plata en 2001 de *H Story*, la tercera película de Nobuhiro Suwa, había permitido vislumbrar la aparición de un maestro del cine contemporáneo, algo que la proyección en el Bafici de una retrospectiva completa de su obra (sus tres largometrajes y el episodio de un film codirigido con otros dos realizadores) ratificó ampliamente. Su ópera prima, *2 Duo*, es un riguroso estudio sobre la dificultad de entablar una relación de pareja, con los actores improvisando buena parte de las situaciones y, a pesar de trabajar prácticamente con sólo dos personajes, con una obsesiva elusión del plano-contraplano. En *M/Other* se acentúa la utilización sistemática del plano secuencia y una insistencia en sostener la duración de cada plano hasta el límite, desarrollando una particular relación de los personajes con el tiempo y el espacio. Su tercera película acentúa los niveles de complejidad en una historia que, si bien en una primera lectura aparece como el intento de realizar una remake de *Hiroshima, mon amour*, es en rigor una profunda reflexión sobre las relaciones entre realidad y ficción, la memoria y el olvido y la imposibilidad de recrear una gran obra. Con una estructura narrativa en la que se intercalan con sorprendente fluidez los fallidos intentos de reconstruir las situaciones y atmósferas del film de Resnais, entrevistas con la protagonista en las que se aprecia su angustia ante lo que percibe como un mero intento de repetición de algo irreplicable, el esfuerzo de aprehensión de un momento de la historia que cuesta comprender y trasladar a la ficción, expuesta en los diálogos del director con el escritor Kou Machida, la película aparece como un intrincado juego de espejos en el que cada elemento confluye para que la realidad, la ficción y la propia historia del cine se vean permanentemente cuestionadas, dando como resultado una obra maestra de inquietante atmósfera a la que no es ajena la inolvidable presencia –magnética, perturbadora– de Béatrice Dalle. **JG**



INDIA

Francia / Italia, 1959, dirigida por Roberto Rossellini

Elefante goloso

Calificar a *India* –en más de un sentido, película bisagra para Rossellini– de “documental” a secas es quedarse sobre la superficie. Porque si bien el film comienza como un fresco ameno y didáctico acerca de ese otro mundo al que Occidente parece tener acceso a través de los prejuicios y las generalizaciones se transforma, poco a poco, en algo diferente y único, en un universo por derecho propio: son la mirada de Rossellini y los procedimientos cinematográficos que utiliza los que articulan y ponen en movimiento todos los elementos dispersos en el complejo entramado que lo conforman. Así, la voz en off, que al comienzo del viaje nos tira por la cabeza datos estadísticos, descripciones varias y apreciaciones de turista sorprendido, de pronto es poseída por otras voces que nos sumergen en otras miradas, más personales, menos abarcadoras. La impresión que decanta luego de este extraño proceso sonoro –un único relator que accede a interpretar diferentes relatores– adquiere el tono de una confesión, como si el realizador nos estuviera susurrando al oído “no puedo pretender una comprensión total de este mundo tan extraño, prefiero contar algunos retazos de relatos, revelar algunos ínfimos aspectos de esta sociedad”. El árbol en lugar del bosque, entonces. Y es por ello que *India* resulta tan fresca y vital ubicada en el contexto de su estreno –fue presentada en Cannes 59– como ahora. Rossellini era un modernista antidecorativo que descreía de la Historia y prefería centrarse en las historias. Por ejemplo, la de los elefantes utilizados como montacargas en las selvas indias o la de la familia expatriada que debe abandonar su hogar al concluir el extenso trabajo realizado en la represa. Imágenes como las de los animales entregándose golosamente al baño diario o las de esa presa hidráulica esperando su parto convocan a la contemplación y la belleza. Asistir a la proyección de *India* –de la cual se supone existen sólo tres copias en el mundo– fue una de las experiencias cinematográficas de mi vida. **Diego Brodersen**



LESBIANAS DE BUENOS AIRES

Argentina, 2003, dirigida por Santiago García

Una liga propia

Uno de los planos finales de *Lesbianas de Buenos Aires*, la ópera prima de Santiago García, dice mucho más que las palabras con las que sus protagonistas explican y se explican, cuentan y se cuentan. Es un plano de Mónica en una cancha de fútbol de salón, mirando un partido desde afuera, sin ser vista, como testigo casual y a la vez marginal de un hecho social. “Somos invisibles para la sociedad”, decía antes, y esa invisibilidad está expuesta allí en toda su dimensión. En *Lesbianas...*, Santiago (me resisto a llamarlo García) cuenta la historia de Mónica y otras historias de vida con un tono que se centra en el registro oral de las protagonistas, pero con una buena dosis de humor y candidez. Lejos está de sus intenciones hacer un planteo televisivo, osado o amarillento, del “tema de la semana”. *Lesbianas...* intenta llegar a fondo en cada una de las historias que cuenta, tratando a sus personajes con respeto y calidez, dándoles su tiempo y haciendo, a su manera, que esa “invisibilidad” social desaparezca. Si bien es cierto que al film le falta cierto riesgo estético, esto puede ser entendido como una decisión de Santiago de llegar a la mayor sinceridad posible por la vía de la simpleza.

Lesbianas... opta por un formato clásico de documental, llevado adelante por los relatos de las cuatro chicas. Por momentos, la opción irá por el lado del humor (la receta para hacer tortillas es imperdible), en otros por la ternura (la pareja de lesbianas que espera un bebé), y en algunos por la emoción (los rechazos y reencuentros familiares). Y si hay una presencia que termina dominando el relato es la del fútbol, deporte que obsesiona a Mónica, al punto de transformarlo en metáfora central del film. *Lesbianas...* es una película luminosa, de una amabilidad que desajusta a los que esperan algún tipo de shock o sordidez. Como bien lo debe haber querido su director, su film no es otra cosa que una remake de *Un equipo muy especial...* pero con pelotas número cinco. **Diego Lerer**



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

LE TRÉSOR DES ÎLES CHIENNES
Francia / Portugal, 1990, dirigida por F. J. Ossang

MYSTERIOUS OBJECT AT NOON
Tailandia, 2000, dirigida por Apichatpong Weerasethakul

El carpintero



Los hermanos Dardenne hicieron *La promesa*, estrenada comercialmente en Argentina. También hicieron *Rosetta*, exhibida en festivales, en ciclos de preestrenos, prometida pero jamás estrenada (y, lamentablemente, parece que "ya fue"). Estos hermanos —quienes filman el mundo del trabajo y aledaños en Bélgica— dicen que la cámara que registra sus historias debe calzarse en el hombro de alguien. Lo extraño es que esta afirmación parece aplicarse tanto a su camarógrafo como al personaje central de *Le fils*, un carpintero interpretado por Olivier Gourmet (quien debe ser, como bien dice Kent Jones, uno de los mejores actores de la actualidad). Se nos hace goce algo obvio, eso de ver imágenes en movimiento por partida doble, personas y cosas que se mueven en el tiempo y en el espacio del cuadro. La cámara en mano se sitúa tan cerca del hombro de Olivier que su punto de vista y el de la lente se confunden intelectual y físicamente. Así, en una especie de remolino sensorial, se desarrollan los diversos interrogantes acerca de la relación de un padre con el chico causante de la muerte de su hijo. *Le fils* combina a Robert Bresson con Alfred Hitchcock, y a esa (no tan) extraña pareja le suma urgencia, inmediatez, estilo crudo. Un verdadero salto de riesgo de resultado perfecto y que, como en pocas películas del festival, impresionó favorablemente a los más diversos espectadores. Este relato de alto impacto plantea temas cristianos (bressonianos) como el pecado, la redención y el perdón, con todo lo que significa en esta tradición un personaje central carpintero; se construye a partir de pocos personajes —dos son los centrales—; genera un suspense poco habitual para esta clase de películas; y termina con una de esas secuencias que los críticos americanos suelen calificar como "breathhtaking". Luego de tantos falsos imitadores de Hitchcock, la herencia de su suspense puede encontrarse, con alto grado de verdad, en unos belgas que provienen de una larga tradición documental. **JPF**

El culto punk



En todos los países con una historia filmica importante existen directores que logran, por distintos motivos, convertirse en figuras "de culto", sin mayor difusión, tanto en su propia tierra como en los circuitos comerciales. Con una obra escasa y espaciada —apenas tres películas en casi dos décadas—, F. J. Ossang parece ser una de esas figuras dentro del cine francés. Artista polifacético (no sólo es cineasta, sino también músico, poeta y destacado prosista), Ossang parece representar una corriente creativa, no sólo influenciada por la historia del cine sino también por otras artes. Si en su primer film, *L'affaire des divisions Morituri*, como él mismo señala, una obra de gladiadores modernos, la composición tendía al pastiche y a los homenajes diversos, y su tercera obra, *Docteur Chance*, aparece en varios momentos como una mera repetición de los mecanismos del cine de Godard, es su segundo film donde se perciben de manera más clara las distintas vertientes en las que abreva su cine. Rocambolosa historia —absolutamente imposible de seguir a los diez minutos de proyección por la cantidad de datos que acumula— que oscila entre la ciencia ficción y el espionaje, en la que pueden apreciarse múltiples referencias a los seriales del cine mudo y a las construcciones del cine expresionista, fusionadas con los ecos del *Alpha-ville* godardiano y el cine experimental de vanguardia, todo sazonado con música punk a todo volumen omnipresente en la banda de sonido, la película escapa a cualquier intento de anclaje en el realismo, son los componentes visuales del relato los que conducen la narración (de hecho podría prescindirse de los diálogos y de la profusa voz en off "explicativa"). Un film a cuya atmósfera hipnótica y alucinante no es ajena la formidable iluminación "nocturna" en blanco y negro de Darius Khondji, y que fusiona de manera original y deslumbrante los elementos más primitivos y más actuales de la historia del cine. **JG**

Todo de nada



La proyección de sus dos únicos largos a la fecha bien puede (merece) ser considerada como la más original y esperanzadora de todas las retrospectivas presentadas este año en el Bafici. Apichatpong Weerasethakul participó en la competencia (de la que se llevó el premio al mejor director) con *Blissfully Yours*, y en el sector de los *bonus tracks* con su primer film, *Mysterious Object at Noon*, una de las películas más curiosamente vitales no ya del V Bafici sino de la historia del festival, un ovni absoluto y un film con la misma capacidad de maravillar que (por ejemplo) aquel otro objeto cinematográfico no identificado que se llamó *Xiao Wu*, ópera prima de Jia Zhang-ke que estuvo en la competencia 2000. En un artículo de Chuck Stephens publicado en junio de 2001 en el periódico *Village Voice*, Apichatpong aseguraba que *Mysterious Object at Noon* era una película sobre "nada de nada". Descartando por falta de pruebas la falsa modestia, podríamos decir que quien se declara responsable de una película sobre nada de nada está también reclamando para sí la posibilidad de hacer una sobre todo. *Mysterious Object* es una suerte de cadáver exquisito filmado, en el que una persona cuenta la historia de un chico parapléjico y la desconcertante encargada de cuidarlo, para que, a partir de allí, el director inicie un viaje en el que irá sumando voces y secuencias que enriquecerán la leyenda inicial, agregándole capítulos hasta convertirla en la madre de todas las historias. Mezclando documental y ficción hasta límites inauditos, Apichatpong va organizando una historia magnética y extravagante, profunda en su humor y alta en su gracia, sutilmente atravesada (al igual que *Blissfully Yours*) por apuntes políticos y texturada hasta el travestismo con pinceladas de cultura pop/folk tailandesa, desde radionovelas y canciones populares hasta leyendas, usos y costumbres. Apichatpong no pierde jamás el control sobre semejante hojaldre de materiales, y así y todo llega a un lugar de libertad que, de verdad, es nuevo para el cine. **Marcelo Panozzo**

**PISTOL OPERA**

Japón, 2001, dirigida por Seijun Suzuki

**TEN**

Irán / Francia, 2002, dirigida por Abbas Kiarostami

**OASIS**

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

Máquina Suzuki

La anécdota es la siguiente: Suzuki era un empleado ejemplar de la Nikkatsu Corporation, a quienes entregaba regularmente, en tiempo y forma, un nuevo *jitsuroku eigafilm*, o film de yakuza contemporáneo, género destinado a los espectadores jóvenes que generaba importantes beneficios económicos, obligatorios, huelga decir, luego de la crisis de los grandes estudios. Pero el no tan joven Seijun—rondaba ya los cuarenta años—comenzó a hacer mal los deberes: en lugar de seguir las reglas del juego comenzó a romperlas, una a una, transformando los tradicionales guiones—equilibrio mafioso, delación, traición, muerte, héroe solitario, venganza, más muerte—en originalísimos panfletos estéticos donde la trama era justamente lo de menos. A diferencia de su compatriota Fukasaku, realista y seco, Suzuki trocaba todo lo que pasaba por sus manos en estilo puro. Con *Branded to Kill*, cumbre de ese período ambicioso, le llegó la hora: le dieron el pase a retiro por no cumplir con sus obligaciones contractuales; en otras palabras, por tomarse demasiadas libertades con el *producto* (Suzuki terminó ganando el consiguiente juicio, pero no pudo volver a filmar hasta pasados diez años por las suspicacias de los productores). *Pistol Opera*, que puede leerse como una relectura de *Branded...*, con su microscópica trama de asesinos a sueldo embarcados en una lucha por obtener el puesto número 1, resume las ambiciones y obsesiones del realizador en un film compacto y sin fisuras filmado a contracorriente de todas las convenciones imaginables, empezando por su formato académico de 1.37. Excelente ejemplo de teatro filmado, con el cual Suzuki ya había coqueteado, el film es un festín visual diferente de todo lo conocido que abandona cualquier atisbo de densidad psicológica o veracidad narrativa para centrarse en la forma pura. *Pistol Opera* es un film abstracto tan riguroso como lúdico y, además, es el sueño de Suzuki hecho realidad luego de años de ostracismo. *Arigatougozaimasu*. DB

Diez en un auto

Kiarostami lo hizo. Si con *El viento nos llevará* el realizador iraní parecía haber llevado al límite su particular forma de entender el mundo y el cine—casi una misma cosa, podríamos arriesgar—con su estructura circular basada en la repetición y la variación, con *Ten* queda demostrado que ese último paso todavía no había sido dado. Lo cual plantea, y enseguida llegamos a eso, un problema que podríamos simbolizar con la imagen de un callejón sin salida. ¿Hacia dónde se dirigirá el cine de K a partir de ahora? En *Ten* el celebrado trabajo con el fuera de campo, esencial a toda su obra, se transforma en el todo. No hay nada además del *off*, excepción hecha de los viajes en auto, que se transforman en el centro del film. Kiarostami realizó la obra cumbre del minimalismo narrativo, montado sobre una operación exactamente opuesta a la que utiliza la mayor parte de los cineastas contemporáneos más ambiciosos: en lugar de abarcar todo lo posible, operando por acumulación, K resta y resta hasta dejar sólo el esqueleto de una historia (de unas historias, para ser más exactos) que el espectador debe intuir a partir de los retazos que se le presentan. Así, encontramos a la protagonista (esto sí es una novedad en un cine eminentemente masculino) siempre en movimiento, en tránsito hacia algún lado, y a partir de extensos diálogos con sus ocasionales acompañantes—su hijo, su hermana, una prostituta, una anciana que lo ha perdido casi todo—comenzamos a comprender aspectos de su personalidad que nunca, y esto es de agradecer, se pretenden metáforas de la sociedad iraní en su conjunto. *Ten* es un film rico, complejo y abarcador que atrapa al espectador a partir de una estructura única. Ahora bien, volviendo al callejón sin salida: se me ocurren dos posibles caminos para el cine de Kiarostami a futuro. Uno es el cambio radical de los modos de representación, un nuevo Kiarostami que invente otras formas, que arriesgue otros caminos. La otra posibilidad se llama *Ten 2*. El tiempo nos dirá. DB

Border love

Oasis es una de las tantas pruebas irrefutables de que los estrenos que semana a semana (no) nos tientan pueden ser enriquecidos por el cine de Extremo Oriente, y en especial por el de Corea del Sur. Este es un melodrama sin tabúes ni complejos, una historia de amor entre un débil mental y una cuádruple. Un relato convencido de que el cine mantiene intactas sus posibilidades de potencia dramática (las que se aprovechan con poca frecuencia) y de que vale la pena correr riesgos para acercarse a ellas. Fellini y Fassbinder fueron nombrados por Quintín en su texto del catálogo a propósito de *Oasis*, y pueden agregarse al batido Shohei Imamura con sus amores encendidos y urgentes, y el lirismo de Paul Thomas Anderson en *Punch-Drunk Love* para contar historias de los bordes del amor. Lee Chang-dong, el director de *Peppermint Candy* (vista en el Bafici III) y de la anterior *Green Fish* (vista en este mismo festival en la subsección Bonus Tracks de Panorama), no demuestra temor alguno de ser acusado de excesivo. Y como si contar la historia de amor que se propone fuera poco, se permite vuelos—y no precisamente rasantes—dentro del soñar despiertos de los protagonistas. La imagen que decora la pared, con la que inicia el film, cobra vida, y eso incluye un elefante y pétalos; la protagonista se sueña y es soñada como chica normal y en ese momento vemos, incrédulos, que Moon So-ri está actuando como cuádruple y que el director no usó a una discapacitada real. Es imposible, pensamos. Y también creemos que es imposible ese final cargado de tristísimo romanticismo, que estaba cifrado en el plano número uno. Pero ahí está *Oasis* (es decir, estaba en el festival y nada nos garantiza por ahora que volvamos a verla en una pantalla de cine en Argentina) para probar que, además, es posible hacer todo esto y mucho más—crítica social, un relato con ritmo y movimiento—en una gran película que enfatiza su tamaño a fuerza de una calidad ostensible. JPF

OCTAVO PISO

Argentina, 2002, 3', dirigida por Enrique Bellande

FELIPE

Argentina, 2002, 10', dirigida por Alejandro Fadel

**PRAISE**

Australia, 1998, dirigida por John Curran

Anarquía en el monoblock



Todo parece indicar que el formato cortometraje invita a escribir críticas cortas. No digo que eso tenga que ser así; digo no más que eso es lo que pasa cuando pasa que a alguien se le ocurre reseñar los cortos del Bafici (cosa que tampoco sucede tan a menudo). Intentando remendar ambos descuidos, aquí van consideraciones sobre dos cortometrajes argentinos, películas que hacen honor a las palabras de la curadora de la sección, Rosa Martínez Rivero, que en el catálogo del festival hablaba de obras que "alejándose de formatos canónicos definen una propuesta personal".

1) *Octavo piso*, de Enrique Bellande. Dura tres minutos y está hecho de un solo plano. Nació de casualidad, cuando el director fue a visitar a unos amigos que acababan de comprar una cámara digital. Desde el departamento en el que estaban, Bellande detectó que en un edificio vecino había dos chicos jugando con una pelota. Los nenes no estaban en un patio o en un parque, sino en un octavo piso, en un balcón de 3 x 1 cerrado

con rejas, practicando una suerte de deporte que no era ni voley ni fútbol ni handball y que a la vez era todos los juegos juntos. La cámara hace un zoom hasta el balcón, se queda con los chicos y vuelve a salir. En ese movimiento son tantas las cosas que aparecen (nostalgia, urgencia, aislamiento, inseguridad, camaradería, picardía), que hacen de *Octavo piso* una maravilla modesta.

2) *Felipe*, de Alejandro Fadel. Es el corto que ganó (y bien) la competencia. Cuenta en blanco y negro pero con el alma en *technicolor* la historia de Felipe, un gordi di-vino de 13 años, enamorado de la vecina de enfrente y martirizado por una barrita de pibes parecidos a esos hinchas *estonazos* que salen en el repelente programa deportivo *El aguante*. Hastiado, Felipe se hace un corte de pelo *Taxi Driver* (o punk-rock, mejor) y se enfrenta a la barrita, obteniendo como resultado un ojo morado y el genuino y tierno desvelo de la vecina. El corto termina cuando suenan los gloriosos acordes de *Anarchy in the U.K.* ¡Hermoso! **MP**

Trouble every day

En la apertura del festival se presentó la última película de Claire Denis, *Vendredi soir*, un prolijo ejercicio de estilo en el que la directora, lejos de los riesgos propuestos en sus dos anteriores trabajos (*Bella tarea* y *Trouble Every Day*), describe el encuentro casual entre dos franceses de clase media durante un embotellamiento de tránsito, en un relato tan caligráfico como carente de pasión interior. Si traigo a colación este film es porque la película de John Curran –integrante de la excelente muestra de cine australiano poco difundido en el exterior presentada por Adrian Martin–, que también narra el encuentro fortuito entre dos personajes, se me antoja como una suerte de oposición –esencialmente a partir de las diferencias de su tono narrativo– a lo que mostraba aquel film. Adaptación de una exitosa novela de Andrew McGahan, también responsable del guión, *Praise* es una provocativa historia de amor entre dos *losers* –él un *outsider* asmático y alcohólico, ella una muchacha no demasiado agraciada, con problemas en la piel y adicta al sexo y a las drogas– que, luego de un encuentro casi casual, desarrollan una relación en la que se alternan los momentos de alegría, depresión, pasión y aburrimiento, pero siempre con una intensidad emocional que los coloca en los límites de la historia de *amour fou*. Puede que la película presente algunas desprolijidades desde el punto de vista formal –aunque cabe admirar una excelente utilización de la música y ese trabajo de iluminación tan particular de los films australianos que convierte cada horizonte en un enigma insondable– pero la potente visceralidad del relato, la intensa interpretación de los actores –en particular la actuación de la inolvidable Sacha Horler, transmitiendo toda la angustia y vulnerabilidad de su personaje–, la elusión de la mirada miserabilista a la *Sid y Nancy* y el casi desesperado romanticismo que traslucen cada plano colocan a la película en las antípodas del tono *light* del film de la Denis que mencioné al comienzo de esta nota. **JG**

EL LOBO DE LA COSTA OESTE, *LE LOUP DE LA CÔTE OUEST*
Francia / Portugal / Argentina, 2002, dirigida por Hugo Santiago

Arde París

Cineasta de ciudades antes que de países, Hugo Santiago vuelve con *El lobo de la costa oeste*. Y con él retorna a su obra un dolor más grande que la vida, luego de la utopía vital de *Maria Bethânia del Brasil*, película en la cual San Salvador de Bahía era el nombre de la felicidad como posibilidad cierta en este mundo. En cambio ahora, la llegada de Lew Millar a París convoca a los fantasmas del dolor y la muerte. Luego de 25 años, el detective yanqui Lew Millar vuelve a París para ayudar a un viejo amigo. Las revelaciones de la investigación destru-

yen las certezas sobre su pasado. Los muertos queridos que carga siguen doliendo como si el tiempo no hubiese transcurrido. Demasiada muerte encima.

La única posibilidad de Millar es Mai (Anna Mouglalis) y su amor a los veinte años. Pero no hay futuro juntos. La aceptación de esa imposibilidad es el inicio de la vejez. Y entonces, todo para él se vuelve pasado. De eso se trata *El lobo de la costa oeste*: tratar de seguir adelante con tantas derrotas auestas, y la aceptación de que la vida que tuvo no fue la que hubiese querido sino la que pudo tener. Que al menos hizo cuanto pudo. "Estamos en la oscuridad. Hacemos lo que podemos. El resto es la locura del arte" (Henry James).

Un salvaje, Hugo Santiago hace una película de una ambición desmedida. Apuesta a lo grande, arriesgándolo todo en cada toma. Filma como si el equilibrio no fuera una posibilidad, asumiendo que el cine y el mundo siempre fueron caóticos entramados de dialectos que no se entienden entre sí y que él superpone. Santiago usa el policial (el cine) como una forma de conocimiento, una forma de intuir todo lo que se desconoce. La búsqueda de una verdad que a su vez arrojará más preguntas que respuestas. Un dolor insondable del que sólo se pueden nombrar los rastros externos que llegan a la superficie. Míñculos destellos de luz en medio de una noche interminable. **Manuel Trancón**

YACKITY YACK
Australia, 1974, dirigida por Dave Jones

Huevo podrido

Como buen ejemplo de cine independiente australiano, *Yackity Yack* es ante todo un muestrario de las características de esa cinematografía: un producto excéntrico, inclasificable, fuera de los géneros clásicos y siempre sorprendente. La película —una especie de parodia del film de ensayo de las vanguardias de las décadas del sesenta y setenta— se centra en el asunto del cine detrás del cine sin ninguna solemnidad, más cerca del juego que del film serio y esclarecido. Con el fin de hacer una película, un grupo de técnicos, director y varios ayudantes se juntan en una loca-

ción similar a los sótanos de las bauleras de los edificios. Ahí, para sorpresa de todos, el director propone construir la película sobre la marcha alegando que de ese modo se logrará una mayor originalidad, pues se evitará "caer en los lugares comunes del cine industrial". Aquello que prometía convertirse (tras los primeros minutos) en un experimento *alla* Antonioni se desarrolla como un ensayo sobre el poder de persuasión del cine, su relación fuertemente dinámica con el espectador y la permanente violación de las expectativas creadas al respecto. El juego es con el montaje, con la movilidad de la cámara, con las interpretaciones, pero básicamente con el principal protagonista que es el público, que

es constantemente interpelado. Sin influencias ni evidentes herencias, *Yackity Yack* se parece mucho más al juego del huevo podrido, en donde la permanente atención a la lógica del juego no menoscaba el carácter lúdico y azaroso. Un juego a la hora de la siesta, cuando los padres no molestan y la casa es un campo liberado. Con libertad de niño —que no inocencia— el director propone una creatividad menos convencional, que se anima a experimentar y reflexionar. Simulación de la simulación, la explosión del artificio de semiboca —paradójicamente, mediante el juego y la burla— en llamado atento a la constitución del discurso audiovisual. Las imágenes no son ningún juego. **Federico Karstulovich**

PICTURE OF LIGHT
Canadá, 1994, dirigida por Peter Mettler

Buscar la luz

Además de realizador, Mettler es de esos fotógrafos que buscan capturar imágenes extremas. En su caso la pulsión fotográfica no lo conduce tanto al riesgo físico de los que intentan conseguir la imagen del peligro, sino que explora con su cámara los bordes de lo invisible o lo que se presenta a los ojos con la evanescencia del acontecimiento fugaz. Por cierto, una fotografía estática no haría más que registrar un fantasma fijado en papel o proyectado en pantalla. Pero el cine puede tomar, conservar y reproducir eso visible que

acontece. ¿Qué más contundente, en este sentido, que ese fenómeno meteorológico desmantelador que es la aurora boreal? Mettler, con la ayuda del meteorólogo Andreas Zuest, se dispone a registrar el espectáculo en el clima casi extraterrestre del Ártico, en Churchill, Manitoba. *Picture...* posee momentos meditativos y otros desopilantes, como cuando los huéspedes del hotel en Churchill deciden probar cuánto tarda la nieve en invadir un cuarto al que se le ha perforado un pequeño agujero en una pared, y otros dramáticos como cuando atiende a un cazador inuit que se perdió en la nieve. Curiosamente, Mettler no escatima palabras en su búsqueda de imá-

genes casi inapresables, pero no suena excesivo o presuntuoso. Simplemente deja correr sus comentarios y conjeturas mientras aprende a esperar y a mirar. La recompensa, al fin, aparece como uno de los sucesos naturales más extraños que pueda capturar el cine. Paralelamente, el cineasta registra con su cámara otras máquinas cuyos viajes evoca trazando paralelos: un tren ártico, un transbordador espacial. En ellos, seres humanos pensativos, extrañados o fascinados asisten a esta magia de la luz, y permiten recuperar esa experiencia básica que fue la de los primeros espectadores de cine, la de una revelación del mundo por medio de lo visible. **EAR**

Sexo pasajero



Vendredi soir es, en un sentido puramente formalista, la adaptación de *Bella tarea* a un medio urbano. La anécdota que narra no podría estar más alejada de aquellas pasiones legionarias. Se trata simplemente de una mujer, a punto de iniciar una convivencia con su novio, que mantiene una aventura con un hombre al que conoce en un embotellamiento de tránsito. Es sexo con un desconocido, del cual no sabrá siquiera el nombre; sexo pasajero, no sólo porque es con un pasajero de su auto sino porque pasa sin consecuencias. Pero el aire de *Vendredi soir* está a años de distancia de las agobiantes cabalgatas metafísicas de *Ultimo tango en París*. Muy por el contrario, hay una clara intención de Claire Denis de darle a la película un aire ligero, pícaro, mostrando que una historia a la que se asocia un protagonismo masculino puede ser llevada a cabo por una mujer sin una pizca de culpa y con mucho de felicidad. El último plano de la película, mostrando a la mujer que vuelve apresuradamente a su casa con una enorme sonrisa, es una nueva versión del himno a la alegría.

Pero más allá de los méritos de la historia. *Vendredi soir* despliega, como *Bella tarea*, un tapiz de texturas, colores, olores y músicas. Los rituales humanos, que en aquella película incluía danzas extrañas, formaciones militares, y hasta el tendido y planchado de la ropa de fajina, están representados aquí por las conductas dentro de los autos, en los restaurantes, en los hoteles temporarios. Denis tiene una extraordinaria habilidad para transmitir lo supuestamente inaccesible al cine: el olor de un cuerpo nuevo, el aire sofocado del encierro y el frío que despierta la mente, la textura de una alfombra sucia en un hotel mediocre y la infinita melancolía de los techos de París. Este tránsito de los desiertos del norte de África a las calles atestadas de autos en una ciudad europea provoca la sensación de que ella puede filmar cualquier cosa y encontrarle su belleza particular. **GN**

Jam session



El año pasado, como parte de mi trabajo de programador del Bafici, viajé al Festival de Karlovy Vary, en la República Checa. Fueron muchas horas de travesía, dos aviones, un coche, acreditarse, caminar hasta el hotel, deshacer el equipaje, tratar de estar presentable para la ceremonia inaugural, buscar la butaca correspondiente, tomar asiento y esperar el comienzo de la película que habría de describir el festival, *Year of the Devil*, del crédito local Petr Zelenka. Se apagan las luces (Karlovy Vary, República Checa, no se olviden) y lo primero que aparece en la pantalla es una persona hablando castellano-argentino, una chica a la que tardo un segundo y medio en reconocer como Eugenia, ángel máximo del equipo de ángeles que guían por Buenos Aires a los invitados del Bafici. ¿Qué estaba pasando? ¿Una jodita para Marcelo? No. Era el comienzo de *Year of the Devil*, una secuencia filmada en un cementerio de Buenos Aires, encargada de introducir uno de los temas de esta película exquisita, fascinante y ridícula: ¡la combustión espontánea de seres humanos! Zelenka sostiene que hace películas por la música, y que si no pudiera poner música en sus films no sería cineasta. Aquí la cuestión musical tiene un costado evidente (*Year of the Devil* es, para explicarlo algo brutalmente, una especie de mezcla entre *Year of the Horse* y *This Is Spinal Tap*, pero protagonizada por verdaderas leyendas del folk checo) y uno menos obvio, que sin embargo le otorga al film su arrebatador sentido melódico. Zelenka no se mueve "entre la realidad y la ficción", sino que procura incrustar cuentos, mitos y leyendas en un aparente marco de realidad; además, él no parece trabajar sobre un guión predeterminado, sino más bien sobre una serie de "motivos" que son entregados a los intérpretes del film. Así, el resultado tiene algo de *jam session*, en la que los protagonistas entran y salen de esos motivos con absoluta libertad, redondeando una *Rapsodia Bohemia* tan emocionante como la de Freddie, pero mucho más graciosa. **MP**

Señales de vida



"Hay un tiempo que no me pertenece. Ni adelante ni atrás. Un tiempo al que nunca llego." Julio Chávez

Una mujer puja con desesperación. Dando alaridos, una masa sanguinolenta sale de su cuerpo. Ella mira hacia fuera y busca una presencia tras un vidrio esmerilado. Encuentra rastros de la cara de Axel (Julio Chávez). Luego, esa sombra se esfuma sin despedirse. *Extraño*. Registrar la presencia de seres que están sin estar. La película persigue los leves signos de vida que Axel deja tras de sí. El no puede alcanzar nada, todo se le escurre de las manos antes de poder apropiárselo. No es más que sombras sobre vidrio esmerilado. Y después nada. *Extraño* recuerda a la escritura de Rodrigo Tarruella, de concentrada locura, asediada por sombras mortuorias. Sus palabras transmitían una íntima necesidad vital. Exorcismos que nunca acababan. Los materiales con que está construida *Extraño* son parecidos. Parida desde un dolor suicida, la película es otro exorcismo. Una apuesta inalcanzable: tratar de filmar lo invisible. Seguir a un personaje que se empecina en desvanecerse ante nuestros ojos. Axel es un espejo que no refleja; angustia existencial pura, sin forma. No puede manifestar ni sentir el más mínimo afecto. Pero la presión tiene que salir por algún lado, y *Extraño* se convierte en una forma de expulsar ese pesar. Que esa tristeza haya podido salir a la luz y ser expresada es un signo de que hay salida. Dar señales de vida sigue teniendo sentido.

Extraño está al borde del mutismo, al borde de no existir como película. Por eso los detalles valen todo. Un marco de una puerta, unas llaves, un vidrio esmerilado no son simples objetos, sino barreras infranqueables entre Axel y el mundo. El discurso, una serie de imposibilidades. Los ojos, condenados a una penumbra que no los deja ver. No hay nada de lo que Axel se pueda apropiarse. Todo se le escapa, como su vida, como el tiempo en esta hermosa película, donde la infinita tristeza no es pesimismo, es lucidez. **MT**

FORGET BAGHDAD: JEWS AND ARABS - THE IRAQI CONNECTION

Suiza / Alemania, 2002, dirigida por Samir



Y LA LUZ SE HIZO, ET LA LUMIÈRE FUT

Francia, 1989, dirigida por Otar Iosseliani

Los chicos de la guerra



Bagdad puede ser la imagen de una autopista desierta que los canales de TV repitieron hasta el bostezo en aquel burocrático primer día de *La guerra del golfo II*, el regreso. Puede ser también un infierno de sangre y fuego donde murieron demasiadas personas. Pero para cuatro judíos iraquíes que huyeron a su pesar a Israel hace décadas, Bagdad es otra cosa: es la infancia. Un lugar idílico donde convivieron en armonía musulmanes, judíos y cristianos. Un lugar donde el Partido Comunista intentó el sueño de unirlos a todos. Un lugar donde, en un puente que hoy es objetivo militar, hace más de medio siglo un hombre dio su primer beso. Un lugar donde otro de ellos fue feliz en "la calle más bella del mundo".

Forget Baghdad revela una visión oculta de Israel: la paradoja de los judíos árabes discriminados en un Estado judío. "Sacó a relucir lo peor de cada uno de nosotros", dice uno de ellos. Cuatro judíos árabes

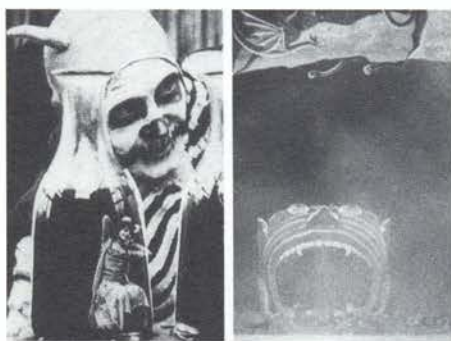
más una crítica de cine del mismo origen que ven a Israel como una gigantesca cárcel en la que fueron confinados por la desaparición del que había sido su mundo de pertenencia.

Entre tanta derrota, *Forget Baghdad* nos regala un momento épico. La grabación de un programa de TV israelí, en el que a un conductor, racista e ignorante, lo contradice en vivo su propio público. Desde la platea, varias voces confirman la existencia de la discriminación contra los judíos árabes en Israel, oponiéndose a los dichos del conductor, que ante la evidencia no sabe cómo reaccionar. Es uno de esos instantes de justicia que rara vez se dan en la vida real. Y llega a emocionar tanto como la escena de *Un tiro en la noche* en la que Wayne defiende a Stewart de las garras de Liberty Valance con la excusa de que era suyo ese bife que tiró al suelo junto con el débil cuerpo de Stewart. Fugaces triunfos contra la estupidez y la maldad. MT

Inevitable

Dentro del ciclo dedicado al director, *Y la luz se hizo* es quizás el film más cercano al cine mudo. Película sobre el antes, durante y después de la colonización de una aldea africana, conserva muchas marcas del autor, pero se impregna inevitablemente de una melancolía más intensa que la de sus otros films. *Y la luz se hizo* cuenta el proceso por el cual una aldea con una identidad determinada va perdiendo sus costumbres y sus rasgos definidos hasta despersonalizarse. Sin ir más lejos, los procesos de cambio y su observación son piedras fundamentales en el cine del director, quien desliza con tristeza su opinión sobre las características de tales fenómenos sin necesidad de bajar línea. En camino de esa transformación, Iosseliani muestra un abanico de reacciones que permiten al espectador la identificación inmediata con los habitantes de la comunidad. Valiéndose apenas de intertítulos como en el cine silente y con leves movimientos de cámara, vemos por medio del lenguaje estrictamente cinematográfico la organización, las costumbres, los entredichos, los romances y las desdichas de la vejez de esa comunidad que dejará de ser como tal. No hay en el film un *pathos* fatalista (eso sería traicionar las reglas del propio director), pero sí, como dije, una tristeza y hasta una nostalgia que sobrevuela el ambiente. Los de Iosseliani son films del presente pero pueden apelar a procesos históricos atravesando varias generaciones de personajes que se entrecruzan.

Todo proceso de urbanización queda cargado en la película de un aroma a mal conocido y circundante, lo que podría resultar un tanto reaccionario. Pero lejos de esto y de alimentar por medio de la demagogia lo políticamente correcto, Iosseliani se manifiesta más como observador de lo inevitable. Más cerca del filósofo que del crítico social, Iosseliani contempla los restos y circula por la historia con su mirada. ¿Quizá sea que todo lo sólido se desvanece en el aire? FK



FILM IST. 1-6 (1998) Y FILM IST. 7-12 (2002)
Austria, dirigidas por Gustav Deutsch



TRIBUTO A STAN BRAKHAGE



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

El filmista

Si el austriaco Peter Tscherkassky sorprendió en el Bafici del año pasado con su trilogía en Cinemascope, en la última edición del festival su compatriota Gustav Deutsch demostró que Austria es una de las cumbres actuales del *found footage* (metraje encontrado), una tendencia que Tscherkassky define como una forma de vanguardia cinematográfica que, a diferencia de ciertas posturas vanguardistas, no es necesariamente iconoclasta, sino que se propone una mirada renovada sobre el pasado. Trabajando con películas previamente filmadas, con la intervención del montaje como principal elemento para crear nuevas relaciones entre las imágenes encontradas, el *found footage* se propone como una manera reformista de hacer cine; más que deformar las imágenes previas se trata de reformarlas. El objetivo es una revisión formal y expresiva de las películas y un aprovechamiento de lo más específico del cine. En este sentido, Deutsch no sólo es un virtuoso observador sino un riguroso compositor que puede alcanzar niveles increíbles de creatividad con sólo unir dos planos de los primeros años del cine, como lo demuestra en *Film ist. 7-12*, o con encontrar en formas audiovisuales no artísticas, como son las películas científicas de *Film ist. 1-6*, variantes del uso de los códigos específicos primarios del cine. Al reutilizar films que tienen propósitos estéticos, como las vistas Lumière o los documentales de animales, Deutsch logra emociones inéditas y recursos innovadores sin explicaciones y sin excluir el humor, el absurdo, la abstracción y la narración. Como señala el teórico del cine mudo Tom Gunning, *Film ist.* crea un objeto fantástico: un diccionario no de palabras sino de cosas, no de conceptos sino de ocurrencias mínimas. Cada capítulo de *Film ist.* se puede ver como un grupo de canciones audiovisuales, un montaje musical de imagen y sonido, que cuenta con la excepcional electropartitura compuesta para *Film ist. 7-12* por Werner Dafeldecker, Christian Fennesz, Martin Sievert y Burkhard Stangl. **Diego Trerotola**

Lobo Stan

El tributo al director Stan Brakhage funcionó de manera tan reveladora como los textos en donde Borges desarrolla sus geniales lecturas genealógicas. Tanto en el programa de cortos como en el documental de Jim Shedden, las imágenes de Brakhage señalaban algún camino que el cine tomaría con el transcurso del tiempo. Desde el videoclip al *found footage*, pasando por ciertas formas poéticas de cine documental, muchas corrientes audiovisuales de los últimos cuarenta años fueron influenciadas por este prolífico cineasta que atravesó distintas formas de concebir al cine en casi cincuenta años de actividad y más de 300 películas. La versatilidad de los films de Brakhage le permitieron influir en una variedad de películas y cineastas, que van desde los títulos de crédito diseñados por el talentoso Saul Bass hasta el plano final de *Irma Vep*, de Assayas. Incluso Trey Parker y Matt Stone, creadores de *South Park* y alumnos y admiradores de Brakhage, le hicieron un homenaje bautizando Stan a uno de sus personajes.

La compilación del Bafici daba cuenta del amplio rango creativo de Brakhage, que podía ir de la simpleza lumiereana de *The Wonder Ring* (1955), ensayo poético sobre el movimiento o una ventanilla al mundo desde un tren elevado, a los recorridos hipnóticos por colores y formas vertiginosas de *The Dante Quartet* (1987) y *Lovesong 4* (2002), dos ejemplos de música visual realizada con la técnica de pintar directamente sobre el celuloide. Sin embargo, *Window Water Baby Moving* (1959), el registro del nacimiento de su hija de apenas doce minutos, es una de esas experiencias inquietantes, desmitificadoras, mágicas, intrigantes, explícitas, violentas, contemplativas, pacíficas, repugnantes, hermosas; es decir, parece contemplar todo a un mismo tiempo a través de sus proyecciones a la inversa, sus reiteraciones visuales, sus planos detalle profanadores, su impiadosa intimidad. *Window...* produce lo que las grandes películas: nos hace pensar y sentir que el cine se reinventa en cada una de sus imágenes. **DT**

Espiando a Dios

Algunos ensayos en los estudios MGM de Los Angeles y los seis shows de 1970 en el Hotel Internacional de Las Vegas realizados por Elvis Presley son la sustancia de este documental. Nada más y nada menos. Lo que podría ser el material pedestre para cualquier programa televisivo de rock es una experiencia filmica que tiene la capacidad de impactar a cada instante. La razón principal es que el formato Cinemascope con su pantalla superancha funciona como una visión ideal que convierte al escenario del show en un amplio cielo que encandila. De esta manera, la película toma algo del punto de vista del astrónomo, y su característico placer de mirar la magnificencia del firmamento nocturno y esa sensación de inmensidad que aplasta bien restituida por el Cinemascope. ¿Pero qué otra cosa puede ser un documental sobre Elvis si no es una película galáctica? Sí, todo gira en torno al sistema solar Elvis, el Astro Rey. El director Denis Sanders no despegó la cámara ni un momento de la elegancia movidiza y luminosa de Elvis. (Me atrevo a afirmar que si el cine es el arte de registrar los movimientos de la luz, *Elvis: That's the Way It Is* puede considerarse un documental sobre el cine.) Elvis transpira, hace chistes malos, baila, se ríe de él mismo, besa a decenas de fans y canta con la voz, el cuerpo y el alma unas veinte canciones perfectas. El ojo cósmico de Sanders logra exhibir cada detalle de los sutiles parpadeos de esa elegancia, ya sea al ritmo de *Love Me Tender* o al de *In the Ghetto*. En este sentido, el Cinemascope es también un acierto porque parece ser la única posibilidad de atrapar todo el lenguaje y la energía corporal de Elvis.

Confundido entre los espectadores del show se puede ver a un canoso Cary Grant, como si aceptara que su propia elegancia inagotable ya era un patrimonio heredado por el gran Elvis. En la acertada visión agigantada y resplandeciente del Rey, Sanders parece proponer una certeza: Todo lo que brilla es Elvis. **DT**

SOMBRE

Francia, 1998, dirigida por Philippe Grandrieux

Sombria mente

Sombre fue uno de los gratificantes bonus del festival y una manera de prologar la exhibición de *La vie nouvelle*, el siguiente largo de ficción de Grandrieux. Ambas películas comparten un sólido espíritu apoyado en el predominio de una serie de episodios, la mayoría sexuales y otros inconexos o misteriosos, que casi prescinden del diálogo y se enlazan con menos intención de generar una trama narrativa que de proponer superficies de intensidades audiovisuales. En la mayoría del relato, *Sombre* se aboca a seguir a Jean, un asesino serial, que convierte sus encuentros íntimos con mujeres en relaciones sexuales dolorosas donde, a partir de una fragmentación visual de los cuerpos, es difícil diferenciar la caricia del rasguño o del golpe, en una frontera indecisa entre brutalidad y suavidad donde el placer y el dolor se confabulan para crear una sensación de angustia y agresividad lúgubre y perversamente ambigua.

Grandrieux, que presentó sus películas y dialogó extensa y amablemente con el público, confirmó la evidente y decisiva influencia de Stan Brakhage. *Sombre* experimenta con un sincronismo: conjugar en el mismo plano la visión real y la imaginaria, la experiencia física y mental, como sucede en *Dog Star Man* (1959), de Brakhage, incluyendo la fragmentación del cuerpo desnudo y el entorno agresivo de la naturaleza. Las películas de Grandrieux comienzan con imágenes enigmáticas de personas conmocionadas en actitud de mirar, en una clara representación de la figura del espectador. *Sombre* se inicia con un grupo de niños que gritan en lo que parece una sala de cine. Ese punto de partida permite especular que toda la película es una versión macabra de *Caperucita roja* contada desde el punto de vista del lobo. Sin embargo, por su vigor motriz, la omnipresencia de la ruta, el increíble travelling final y la confusión entre interior y exterior, *Sombre* también se puede ver como una *road movie* que transita las rutas cerebrales de un psicópata. **DT**



CE VIEUX RÊVE QUI BOUGE

Francia, 1999, dirigida por Alain Guiraudie

La de Godard



Escribió Quintín en su reseña de Cannes 2001 que Jean-Luc Godard sostenía que este medimetro de Alain Guiraudie era lo mejor que ofrecía el festival en aquella edición. En la película de Godard que se proyectó en el V Bafici, *Sauve qui peut (la vie)* (1979), hay una escena disparatada donde un empleado es rechazado al declararle el deseo de tener sexo al protagonista masculino. Increíblemente, esta aparición insólita de la homosexualidad en el cine de JLG tiene mucha afinidad con la película de Guiraudie.

Ce vieux rêve qui bouge está centrada en la irrupción de Jacques, un obrero homosexual que es contratado en los últimos días del cierre definitivo de una fábrica semiderruida. Jacques le confiesa su amor al capataz pero no es correspondido; paralelamente, otro obrero, un hombre robusto y casado, trata de conquistar a Jacques sin fortuna. En el último día de trabajo se revela que el triángulo amoroso no se concreta. El cierre de la fábrica coincide con el fracaso del triángulo amoroso, el fin del mundo del trabajo es el fin del deseo. Es un film que explora la desintegración social y sexual, con una tristeza medular, que se transforma en la representación de un microapocalipsis lento, sostenido con una sequedad extremista. El espacio cinematográfico está construido casi exclusivamente de planos generales fijos, con una insistencia en señalar el fuera de campo, para potenciar la incomunicación. Por ejemplo, el capataz aparece en el filo del encuadre para observar al obrero homosexual y luego se retira sin decir palabra, como si una fuerza extraña lo empujara a salir del plano. Esa escena se repite y genera un suspenso angustioso en el interior de la puesta en escena.

No es un detalle menor en el film la acertada inclusión de personajes y situaciones que no circulan en el imaginario gay mainstream, y que, además, se propongan ecos eróticos en cuerpos de obreros canosos, gordos, robustos y velludos que rara vez son representados como físicos deseables o sexuados. **DT**

THE SKYWALK IS GONE

Taiwán / Francia, 2002, dirigida por Tsai Ming-liang

Sin adjetivos



Reflejos. Y miradas que se duplican hasta el infinito. Al igual que la chica que se queda parada y mira la pantalla, Tsai Ming-liang se detiene donde otros siguen de largo: la inútil discusión con un policía terco, la falta de agua para tomar té.

Desaparece un puente peatonal —el *Skywalk* del título—, cambio menor en la ciudad, pero que desencaja la vida de la gente. La teoría del caos según el autor de *El río*: una variación imperceptible amplificada hasta límites insospechados. Cruzar mal una calle, desencontrarse, dedicarse al cine porno... Todas consecuencias gigantescas en las existencias de estas personas insignificantes para todos, menos para el ojo atento de Tsai.

Ante la muchedumbre, ante el sonido y la furia de esa soledad amontonada de Taipei, los personajes se disuelven en el paisaje y oponen una forma extrema de rebeldía: la inacción. Testigos de sus propias vidas, nunca los protagonistas. Indiferentes, como quien se siente ajeno a todo; al entorno, pero, sobre todo, a sí mismo. "Mi vida entera se ha ido sin poder aferrarme a nada", Michel Bouquet en *Cómo maté a mi padre*. El minimalismo es para Tsai un estado de ánimo, no una elección estética aprendida. Cineasta de una absoluta ambigüedad, deja a las circunstancias expresarse por sí mismas sin emitir opinión. Las situaciones se imponen a la cámara y nunca al revés. Desde la otra punta del mundo, *Extraño* de Santiago Loza también siguió el evangelio según Tsai: tratar de borrar la presencia del autor, pasar desapercibido con un cine sin adjetivos donde la poesía surge sola, en continuidad con el contexto.

Reflejos. Son muchas las conclusiones que se pueden sacar al privilegiar alguna de las imágenes sobre el resto. Pero Tsai no lo hace. *The Skywalk Is Gone* es la obra de un artista que muestra los datos y deja que el espectador los una y saque su propio resultado. Una apuesta a la inteligencia y a la sensibilidad. **MT**

El anti-Clark



En el catálogo del Bafici, el crítico Mark Peranson escribió una excelente reseña sobre *Raising Victor Vargas*, primer film de Peter Sollet. En una parte de ese texto, el autor califica al realizador como un anti-Larry Clark, es decir, confronta las escasas pretensiones y la bienvenida ligereza argumental de *Raising Victor Vargas* con los delirios hormonales y la mirada de voyeur cincuentón exaltado que caracterizan a los films del director de *Kids* y de la reciente *Ken Park*, también exhibida en el festival. Tres adolescentes latinos y su abuela dominicana, autoritaria, católica y simpática, son los protagonistas de la película, aunque —como sucede en este tipo de tramas, donde un clan interactúa con su contexto— el barrio, la calle y los primeros escarceos amorosos de los jóvenes (especialmente el de Victor con su vecina Judy) son los disparadores argumentales del relato. Como también señala acertadamente Peranson, “a diferencia de lo que ocurre en las típicas películas de adolescentes, tanto el comportamiento masturbatorio de Victor como la apariencia decidida de Judy enmascaran una forma compleja e insegura de relacionarse con los miembros del sexo opuesto”. En efecto, el sexo en *Raising Victor Vargas* se expresa a través de dudas e incertidumbres, y nunca por medio de escenas gratuitas y onanistas donde los personajes son juzgados moralmente (como es el caso de Larry Clark). El film de Sollet, en cambio, trabaja a partir las miradas desconcertadas de sus jóvenes personajes, protegiéndolos de manera amable, nunca acusándolos por sus excesos y cuentas personales sin resolver. Curiosa y pequeña, *Raising Victor Vargas* es una película adulta sobre un grupo de adolescentes y una vieja retrógrada y que-rible, y no un film de jóvenes adrenalínicos para los suplementos *No* y *Sí* de los jueves y viernes de cada semana.

Gustavo J. Castagna

Voraz

Es asombrosa la diversidad que permite la fidelidad a la mitología draculiana. En 1974, Peter Wolf dirigió *Deafula*, una versión de *Drácula* íntegramente filmada en lenguaje de señas. Maddin, cinéfilo voraz, la persiguió incansablemente mientras sumaba otras muchas variaciones al mito fundacional del vampirismo cinematográfico. Al final, toda su cultura draculiana pudo ser volcada en lo que se le presentó como la versión fílmica —esta vez muda al estilo tradicional— de una adaptación sobre la historia del Conde, puesta en escena por Robert Godden para el Royal Winnipeg Ballet. Maddin, poco atraído por el registro de la danza, filmó a la compañía apelando a los códigos del mudo, fragmentando cuerpos, trabajando el montaje y disponiendo espacios y situaciones narrativas íntimamente inspiradas la novela de Bram Stoker. El resultado es de una absoluta rareza que corre a la par de logros insólitos. Maddin reinventa la pieza de Godden y se apropia de la música de Mahler (primera, segunda y novena sinfonías) para desatar una orgía de formas y ritmos que danzan y vuelan por su cuenta, complementando y a veces independizándose de los *performers*. Apegado al punto de vista de Lucy, muestra un *Drácula* oriental al extremo (Zhang Wei-qiang) y va alternando la suntuosidad con el erotismo, el humor con fragmentos inesperadamente *gore*, en un festival sensorial que al mismo tiempo se apoya en una narrativa vertiginosa. Filmada en Super 8 y video, alternando el blanco y negro con colores restallantes que invaden la pantalla como explosiones visuales, Maddin parte de un *Nosferatu* a toda velocidad y lo mixtura con el despliegue táctil y sangriento de la Hammer, más las sorpresas que deparan unos bailarines de pasmosa presencia actoral. Por otra parte, su lenguaje mudo parece mezclar sin conflictos el montaje acelerado de los soviéticos con el trabajo sobre el encuadre de la escuela alemana: el resultado es una celebración del cine que rechaza toda nostalgia y actualiza el mito con eficacia apabullante. **EAR**



El gran DC

Spider es claustrofóbica, agobiante, asfixiante, edípica, psicoanalítica, enfermiza y demencial. Es decir, tiene las características de la mayoría de los films de uno de los pocos creadores en actividad; más aun, con la delirante historia que vive (y padece) el personaje de Ralph Fiennes se confirma que el gran David Cronenberg ha abandonado definitivamente las enfermedades venéreas y los dolores físicos para sumergirse en el horror mental, allí donde el cuerpo es guiado por la cabeza. El tema ya había aparecido en las maravillosas *Crash*, *M Butterfly* y en la mal apreciada *eXisTenZ*, aun cuando el malestar físico y el descubrimiento de cuerpos extraños transmitían diferentes miradas sobre el placer y el displacer sexual.

Spider inicia otra etapa en la carrera del director, más hermética y en constante coqueteo con la interpretación psicoanalítica. El film comienza con una toma digna de la llegada del tren a la estación de los hermanos Lumière. Pero no se trata de uno de los cortos realizados a propósito del centenario del cine, pese a que la puesta en escena resulta de inmediata identificación. La cámara estática en el andén muestra a los pasajeros descendiendo del tren hasta que, solo y apesadumbrado, se divisa la figura desconcertante de Fiennes, diciendo cosas impronunciadas y mostrando un abandono físico (y mental) que lo asemeja a un demente o, acaso, a un fantasma que se dirige a un centro neuropsiquiátrico. De ahí en más empieza a tejerse la telaraña de Cronenberg: la figura dual de la mujer (madre y prostituta), los recuerdos de la infancia, un crimen de por medio, un padre castigador y represor.

Spider es una película de alto riesgo en la filmografía de Cronenberg: la obvia recurrencia a la explicación desde el psicoanálisis es neutralizada por el talento innegable del director a través de su particular puesta en escena y del registro de sus traumas y obsesiones. ¿Será que a los 60 años el gran David empezó a filmar su autobiografía? **GJC**



THE MYSTICAL ROSE
Australia, 1976, dirigida por Michael Lee

BEYOND FULLER
Australia, 1972, dirigida por Barrett y Bruce Hodsdon

Australia Rosa Shocking

Dentro del ciclo de cine australiano del Bafici, los cortometrajes o medimetrajes elegidos sobresalieron por sus propuestas arriesgadas y por haber puesto de relieve (junto con otra cinematografía también extraña como la canadiense, con la que mantiene varios puntos de contacto en su estado de perturbación) nuevas rugosidades, nuevas voces en la superficie del celuloide. *Beyond Fuller* es un cortometraje de 23 minutos cuya propuesta apunta a las reacciones que la violencia cinematográfica puede provocar en el espectador. Extrañamente, como ejemplo de ejercicio de esa violencia se pone a *Underworld U.S.A.*, de Sam Fuller, film que presta una escena casi completa para ilustrar la idea. El cortometraje muestra a un joven espectador fascinado con las imágenes fullermanas, que cae paulatinamente en un estado de irrealidad que relaciona ambos mundos (y no precisamente a lo *Sherlock Jr.*). En rigor, el film es más bien un corto documental ficcionalizado sobre la fascinación ejercida por el cine y su correla-

to en el personaje cinéfilo de identificación inmediata. Con una variedad de recursos cinematográficos grafica esta fascinación de manera enrarecida. Con más aciertos en los rubros técnicos, *Beyond Fuller* queda aprisionado dentro del formato de cortometraje. Sueños de ser largo.

The Mystical Rose es un film apasionante. Irrita, divierte, perturba. Causante de abandonos masivos de la sala Leopoldo Lugones en el San Martín, su fuerte y su obsesión son los símbolos místicos y religiosos con los que no teme jugar y yuxtaponer con simbologías sexuales y violentas, resultando, más allá de cualquier polémica, un original collage nunca exento de humor —un humor oscuro e involuntario— al que sí puede adjudicarse una duración excesiva, termina siendo una sorpresa para cinéfilos cómodos. El extraño distanciamiento de su propuesta impide cualquier atisbo de normalidad y confort, algo perturbadoramente afín al la oferta de este festival.

FK



VIDEOGRAMAS DE UNA REVOLUCION, VIDEOGRAMME EINER REVOLUTION
Alemania, 1992, dirigida por Harun Farocki

La tele



Los puristas del fútbol se irritan cuando están en la cancha y el comienzo del segundo tiempo se demora porque la televisión no terminó la tanda publicitaria. No imaginan que la subordinación de su deporte favorito a la tele no tiene ni punto de comparación con la experiencia de la caída de Ceaucescu en Rumania, a fines de 1989. Para ilustrarlo basta con contar una escena de la fascinante, hipnótica obra de Harun Farocki, *Videogramas de una revolución*. El pueblo, enardecido, ha derrocado la sangrienta dictadura rumana, la última y quizá la peor de las que cayeron ese año en Europa oriental. Los revolucionarios hacen salir al balcón del edificio del Comité Central del Partido Comunista a uno de los ministros de Ceaucescu para que anuncie a la multitud agolpada la dimisión del gobierno. Lo hace con toda la incomodidad imaginable, apretujado entre una muchedumbre hostil y sabiendo que sus días de gloria han terminado. Pero resulta que estas imágenes no son tomadas por la televisión, que todavía no está lista;

las vemos gracias a la videocámara de uno de los asistentes. Entonces, cuando la televisión ya está en condiciones de transmitir, ¡lo hacen salir de nuevo al balcón y repetir la fórmula de dimisión!

Videogramas de una revolución está construida con material registrado durante los históricos sucesos por la televisión estatal rumana o por cámaras de video particulares, apenas hilvanadas por una sobria voz en off. Lo que muestra la película, la caída del último régimen socialista, es la entrada en la era del dominio unilateral de EE.UU. Pero no sólo eso: comienza la época en la que todo queda registrado por una cámara, en la que los activistas políticos saben que la toma de los centros de poder incluye a las emisoras de TV y en la que el tirano no está muerto hasta que su cadáver aparece en un televisor. Y es la época en la que tenemos esta película increíble que nos muestra la imagen de los rumanos en sus casas viendo por televisión a Ceaucescu y a su mujer, inertes, como dos marionetas sin piolines. GN

Ataque de tristeza

Hong Sang-soo es –junto con Lee Chang-dong y Kim Ki-duk– uno de los maestros del cine coreano contemporáneo, de quien afortunadamente y gracias a esos oasis cinematográficos llamados festivales de cine se ha podido ver en Argentina toda su obra. *The Turning Gate* es el título de su última película y en ella, como en las anteriores, volvemos a encontrarnos con hombres y mujeres al borde de un ataque de tristeza. Hong pinta como pocos la alienación contemporánea, enmarcada aquí por ambientes más rurales pero no por ello menos opresivos. El protagonista es un actor de la cada vez más importante industria del cine de Corea del Sur que no termina de encontrar un rumbo (o un sentido, para el caso) a su carrera y a su vida personal. Como en el primer Antonioni, nos encontramos ante un personaje que intenta por todos los medios a su alcance tapar (ocultar, rellenar, empastar) los agujeros emocionales de una existencia tan normal como exasperante. En este caso, abandonar Seúl

para reencontrarse con un viejo amigo guionista le acerca al atribulado protagonista dos posibilidades de encontrar un escape a través del amor? A través del sexo, quizá, ya que las dos relaciones amorosas (paradojas de la lengua) apenas si alcanzan para pretender una posibilidad nunca alcanzada. Esas dos protohistorias dividen al film en dos mitades homogéneas y especulares (en el sentido de que una refleja a la otra) signadas por la búsqueda desesperada de ese algo inasible que, obviamente, nunca se digna a presentarse. El tono melancólico que lo recubre de principio a fin, la autenticidad que surge de los personajes y las situaciones, el humor que Hong se permite quizá para evitar la aparición de la solemnidad, y eventualmente la intranquilizadora sensación de que nada puede hacerse en contra de lo que se es; todo ello convierte a *The Turning Gate* en un film bello y dolorosamente verdadero, en una obra maestra de las relaciones humanas en formato fílmico.

DB



LA HORA DE LA RELIGION, L'ORA DI RELIGIONE
Italia, 2002, dirigida por Marco Bellocchio

El evangelio según San Marco

Hace más de 40 años, Marco Bellocchio filmó *I pugni in tasca*, una de las mejores óperas primas de la historia del cine, donde se narra con ferocidad la decadencia de una familia italiana, su locura y enajenación. Pasaron las películas y, como sostiene Jorge García, Bellocchio jamás repitió las virtudes de su título inicial. Sin embargo, *La hora de la religión* merece integrar la segunda línea del realizador junto a *Salto al vacío* y *El diablo en el cuerpo*, aunque, y de ahí mi sorpresa, jamás habría apostado al humor negro y terminal que aparece en las imágenes de *La hora de la religión*.

El punto de partida es extraordinario y original: un ateo, casado y con hijo, recibe la visita de un clérigo que le comunica que su madre será canonizada. En los años 60, cuando el Partido Comunista italiano se peleaba todos los días con la Iglesia y el Papa, esta historia habría elegido el camino de la denuncia y la crítica militante al poder eclesiástico. Bellocchio cambió y ahora se dedica a contar de manera más ligera y mordaz

el gran negocio que caracteriza a la religión. El personaje interpretado por Sergio Castellito, un rostro nacido para el cine, vive su propio Vía Crucis en relación con su peculiar familia: un hermano internado, otro fracasado, una tía que espera un gran dinerito por esa herencia insospechada, una esposa a punto de pedirle el divorcio. El conflicto entre ateísmo y religión, en este caso, se ve aligerado por escenas que bordean el delirio (por ejemplo, la visita al Papa) y por una puesta que remite a *La audiencia* pero sin la intención crítica que caracterizaba a la película de Marco Ferreri.

Entre vericuetos judiciales y eclesiásticos surge la desazón y el sinsentido de una generación post Palmiro Togliatti que no puede acomodarse a las nuevas imposiciones del orden mundial. El montaje paralelo del final, con el personaje esperando a su hijo a la salida del colegio mientras su familia está lista para recibir la bendición papal, sugiere que hay algún lugar para la esperanza. GJC



LES JOURS OÙ JE N'EXISTE PAS

Francia, 2002, dirigida por Jean-Charles Fitoussi

2 DUO

Japón, 1996, dirigida por Nobuhiro Suwa

LOS RUBIOS

Argentina, 2003, dirigida por Albertina Carri

Por 2 días locos Convivencia



"El tiempo es un problema para nosotros, un tembloroso y exigente problema, acaso el más vital de la metafísica; la eternidad, un juego o una fatigada esperanza", dice Borges en el comienzo de su *Historia de la eternidad*. La apuesta de este film es arriesgada y profundamente borgeana: se cuenta la historia de un hombre que vive sólo uno de cada dos días. Es un film sobre la existencia –incompleta que llevamos–, sobre la vida –inaprehensible en su totalidad–, sobre la muerte –y su humanamente incomprensible inmortalidad–, sobre el amor –y la imposibilidad de conocer íntegramente al otro–. En definitiva, el film habla del tiempo, de la percepción subjetiva del tiempo y del transcurrir objetivo, de sus cruces y de sus imposibilidades, de sus ventajas y sus desventajas. *Les jours...* es una película extraña, con tintes fantásticos, marcadamente metafísico, que perturba y seduce al espectador. El protagonista aparece y desaparece duplicando la duración de su vida pero a la vez siendo consciente de todo lo que pierde en sus ausencias. La integridad, el conocimiento acabado y total del otro y de uno mismo, la radicalidad en las relaciones amorosas no existen, parece decir Fitoussi, su director. Un pensamiento asombroso y terrible, siniestro y cotidiano, irremediable y natural. *Les jours...* resulta una apuesta fuerte, con una idea abrumadora y compleja. Vuelvo a Borges, hablando de temporalidades y de circularidad: "Sin una eternidad, sin un espejo delicado y secreto de lo que pasó por las almas, la historia universal es tiempo perdido, y en ella nuestra historia personal –lo cual nos afantasma incómodamente". Sí, también el film de Fitoussi es sobre fantasmas y homenajea al magistral relato de Maupassant, *El horla*, donde un hombre vuelto fantasma, sin tiempo ni cuerpo para percibirlo, no deja de vivir, eso sí extraña y mágicamente. *Les jours...* es una película personal, repleta de homenajes, citas y cruces, que provoca al espectador mediante el humor y la gravedad con que está narrada. **Marcela Gamberini**



Suwa es un maestro del cine. Otro más, se dirá, pero en su caso la calificación está plenamente justificada. Suwa hizo tres películas: *2 Duo*, *M/Other* y *H Story*, suficientes para mostrar a un director personal, inteligente, extraño, con un mundo intransferible. ¿Beat Kitano ya no es más el maestro del cine japonés y ahora la posta la toma Suwa? Ambos son realizadores diferentes, como también son distintos Naomi Kawase o el viejo Oshima o cualquiera de los otros cineastas nipones que continúan haciendo cine del mejor y ganan premios en festivales. *2 Duo* es la ópera prima de Suwa pero cada una de sus imágenes parece concebida por un director experimentado y con una larga filmografía. Los tiempos muertos, la sensación de vacío, la falta de comunicación y la extraordinaria ubicación de la cámara, investigando y desmenuzando la vida de una joven pareja, manifiestan un absoluto conocimiento de referentes cinematográficos sesentistas que, en manos de este director, permiten una generosa reinterpretación de films rodados hace cuarenta años. En ese sentido, el mismo Suwa duda ante las opiniones de los críticos que sostienen que sus películas se aproximan al mundo de Antonioni. En realidad, *2 Duo* tiene la duración interna de los planos y el manejo del tiempo (casi) real de los títulos más celebrados del poeta de la *noia*. Sin embargo, la forma en que coloca la cámara, contemplativa y serena, como si se tratara de la resucitada puesta de Ozu pero observada oblicuamente por la actitud zen de los films de Ford de los 50 y 60, habla de una reunión de estilos que no se agota en la vacuidad intrínseca de los tiempos muertos. Los hermosos y dolorosos conflictos de los jóvenes de *2 Duo* dicen más que doscientas películas que encararon el mismo tema. Además, como Yasujiro Ozu y John Ford, el original y tímido Suwa habla del cine y de la vida, o al revés, ya que al fin y al cabo, de acuerdo con las imágenes de su cine, parecen lo mismo. **GJC**

Resistiré



Hay un prejuicio en el mundo del cine que opone emoción a inteligencia. *Los rubios* deslumbra por la claridad y agudeza de sus ideas pero son justamente las consecuencias de esas ideas y la forma de expresarlas las que resultan profundamente conmovedoras. Albertina Carri tenía tres años cuando sus padres, los destacados sociólogos Roberto Carri y Ana María Caruso, fueron desaparecidos por la dictadura militar. Sus hermanas, algo mayores, tienen formada una idea sobre ellos pero les resulta imposible articularla ante la cámara y no aparecen en la película. Albertina siente su ausencia de otra manera: sus recuerdos son construcciones propias o derivados de los de otros. *Los rubios* es el intento de reconstruir la figura de sus padres y la demostración de que ello es irrealizable a través de una película. Y, más aun, de que esa recuperación es imposible de hacer de ninguna manera, que la pérdida es irreparable y que sólo puede ser mitigada por la búsqueda misma y por las familias sustitutas que se formen en el camino. Hay una escena clave en la película y es cuando el equipo que filma *Los rubios* recibe la notificación de la comisión evaluadora del INCAA informando que no puede expedirse sobre el proyecto y que aconseja profundizar en las entrevistas a los colegas de sus padres. La escena es importante no sólo porque pone de manifiesto la ignorancia y la estrechez de miras con que trabaja dicha comisión, sino porque enfrenta con claridad dos modos de representación. Las entrevistas a los compañeros de los Carri –que las hay en *Los rubios*– traerían al presente, a la manera tradicional del documental, el retrato de dos personas que ya no están, dando la idea de una historia cerrada, provocando un dolor y una empatía por los desaparecidos que no pueden ser sino superficiales y pasajeros. *Los rubios* trata de la furia y la pena de una hija cuyos padres, sus vivencias y sus cuerpos, le han sido arrebatados para siempre. Poner en escena esa ausencia es uno de los logros de esta película notable. **GN**

COMO SER EXCENTRICO: LAS PELICULAS DE RICHARD MASSINGHAM

Gran Bretaña, 1933-1954, cortos dirigidos por Richard Massingham y otros

What a Life!

Los cortos agrupados en este programa, dirigidos y/o protagonizados por Richard Massingham, fueron una de las sorpresas del sector del festival que permitió ponerse en contacto con el pasado perdido. Humor inglés absurdo en envases que iban desde *quicks* de un minuto hasta relatos de no más de veinte. El personaje creado por Massingham es el de un gordezuelo torpe con problemas de adaptación al mundo y a las reglas británicas de civilidad. El personaje es observado, tanto por Massingham como por los otros directores y por las voces narrativas, con imagi-

nación cinética y con distancia comprensiva pero firme. Esto significa que los cortes de montaje pueden acelerar un corto con planos infestados de bólicos enloquecidos en los que "el personaje" se encuentra, atolondrado, ante el problema de cruzar correctamente una calle. Frente a sus problemas para relacionarse con el mundo y sus objetos y sus resoluciones tan imaginativas como excéntricas, la mirada del ocasional narrador es pedagógica pero aterrada frente a tanta torpeza, y a veces llega a increpar al personaje con una orden seca. Esa voz omnisciente y las reacciones del personaje pueden traer a la memoria a situaciones similares de *La pantera rosa*. Esa cualidad de algunos cortos ubica

parte de su mundo en un universo mullido. Pero también hay cortos más ásperos, como *What a Life!*, sobre la crisis social inglesa post Segunda Guerra y su impacto en los Englishmen de clase media, y *The Cure*, que relata un fuerte lumbago que sufre Massingham y los intentos de cura, un muestrario de disparates que nos remiten al último episodio de *Caro diario* de Nanni Moretti. Lo más extraño es que luego de casi una hora y media de dosis Massingham, uno ha visto cortos de ficción, cortos institucionales, propaganda política e incluso publicidades y sin embargo, a pesar de la mezcla, se puede reconocer un dulce gusto en común que recorre todas estas porciones de torta de chocolate. JPF

HABIA UNA VEZ UN MIRLO CANTARIN / EUZKADI ETE 1982 / UN PETIT MONASTERE EN TOSCANE

Dirigidas por Otar Iosseliani

Iosseliani x 3

Un largo "de ficción" y dos medimetrajes "documentales". Como pocas veces, estos títulos se borran, desdibujan y mestizan sus supuestos límites. Iosseliani filma paraísos perdidos y, fugazmente, recuperados. Sus personajes están permanentemente a la deriva, en tránsito hacia un lugar incierto, víctimas voluntarias de la inestabilidad saben que el mundo se compone de energía en movimiento, nunca de materia. Era lógico entonces que la censura soviética vallara la carrera de este georgiano antimaterialista y displicentemente escéptico, perseguidor de instantes

de placer ligados a los alcoholes, la música y la amistad masculina. Era comprensible que la danza permanente y sin sentido que es la vida de Gela, el percusionista fugaz de la sinfónica georgiana en *Había una vez...*, se erigiera en ejemplo de lo políticamente incorrecto para el régimen posestalinista de los 70. *Euzkadi éte 1982* es un himno a la alegría. El registro de la vida diaria de las pequeñas comunidades vasco-francesas, sus trabajos y sobre todo sus fiestas, cruza la religiosidad panteísta de un cuadro de Millet con *Cantando bajo la lluvia*. El resultado: una forma abstracta de celebración vital que excede su formato filmico. *Un petit monastère...* funde de una vez el mundo ficcional y el documental

de Iosseliani. Allí está su amable misoginia justificada en la vida de cinco monjes dedicados a hacer, y consumir, vino. Allí, como en *Hogar, dulce hogar* o *Lundi matin*, la vida sencilla de la gente humilde y el distante señorío de los ricos del lugar. Iosseliani sabe que esta vida idílica con vino y canto sólo es posible en pequeños lugares y fracciones de tiempo, resistentes a la historia y a las mujeres, eternas ordenadoras del mundo, depositarias del sentido práctico cuya belleza se aprecia mejor a la distancia. Su cámara se regocija en estas utopías. Iosseliani es un cineasta fuera de norma y un hombre fuera de esta y cualquier época, su obra es la leyenda de un santo bebedor. Eduardo Rojas

PETITS FRERES

Francia, 1999, dirigida por Jacques Doillon

Sólo los chicos

Otra tendencia del cine francés: el protagonismo de los niños, desde Jean Vigo en adelante con estaciones maestras como François Truffaut. Jacques Doillon se engarza en esa cadena, su universo filmico está habitado, rígido, y sufrido, por niños. El mundo adulto es una ausencia que indica la imperfección de las cosas. Desde sus primeros films (*La drôlesse*, *Un sac des billes*) los niños de Doillon están solos frente a un orden hostil, regimentado desde lejos por los mayores. Otras veces es la muerte quien los confronta con la orfan-

dad y es sólo entonces cuando la figura del adulto aparece, por la vía del milagro, para tutelar la infancia (*Ponette*). Este mundo austero, silencioso y seco es hijo del de Bresson, en lo narrativo y en la religiosidad última que lo sustenta, iluminando el abandono con una modesta esperanza de sentido. Pero Doillon es un hijo adulto que emprendió su propio camino artístico del cual *Petits frères* es una nueva estación. La adolescente Talia abandona su casa huyendo de su padrastro abusador. Su refugio es una comunidad de chicos marginales cuyas conductas reproducen las estrategias de crueldad y dominación de los adultos. Los afectos de Talia son su her-

manastra menor y su perro, un fornido pitbull que le es robado y muere sacrificado en una pelea digitada por humanos. Para Doillon la fortaleza y la agresividad culminan en la muerte o la derrota. Las infinitas estrategias de supervivencia de los chicos, en cambio, les permiten seguir adelante en un mundo agonizante creado por los mayores. Doillon filma esta historia con el nervio y la urgencia de una crónica social, pero su sustento, el de toda su obra: la permanente lucha entre la fuerza y el candor, la misma que se da en el interior de Talia, le permite llegar mucho más lejos por el camino de la inocencia. Los últimos, dice Doillon, serán los primeros. ER

YO NO SE QUE ME HAN HECHO TUS OJOS

Argentina, 2003, dirigida por Lorena Muñoz y Sergio Wolf

**ALL ABOUT MY FATHER**

2001, dirigida por Even Benestad

Estoy mirando atrás

Sergio Wolf, codirector de este asombroso documental presentado en la sección Lo Nuevo de lo Nuevo y distinguido por la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (Fipresci), sostiene que, cuando comenzó a investigar la vida (y obra) de Ada Falcón, descubrió que había decenas de cancionistas extraordinarias allá por los años 30, y que cada una de ellas merecía una película. Es posible, sí, pero es seguro que ninguno de esos potenciales films-sobre-cancionistas podría haber sido realizado por la dupla Muñoz-Wolf. No al menos con el extremo nivel de desvelo, de fervor y de entrega con que los directores se consagraron a la historia de Falcón, emperatriz del tango que decidió ahogar su fama y callar su venerada voz para recluirse en un convento y así desvanecerse de la vista del público. El documental presenta una serie de aciertos muy difíciles de encontrar juntos: los realizadores persiguen al fantasma de Ada Falcón en un registro que cruza el ensayo en primera persona (con el propio Wolf como narrador) con

una tensión narrativa y unos guiños que tienen mucho de serie negra; además, la película hace un uso virtuoso del material de archivo, respaldando así con fundamento sus ensimismadas reflexiones sobre la relación entre la pérdida de determinados registros y la devastación de la memoria. *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* consigue sortear ese vacío y poner en escena las dificultades de la operación, para, finalmente, hacer que una época de Argentina (aquella en que la super-nova Falcón brillaba hasta enneguecer) aparezca en pantalla con total nitidez. Todo esto sucede en el film mientras el Wolf narrador/perseguidor arrinconado al mentado fantasma hasta que este se materializa en una persona mucho más espectral que esa que dejaba entrever la ausencia. Los directores sostienen que hicieron esta película porque les hubiese gustado vivir en aquella época. De un modo curioso, *Yo no sé...* está llamada a impresionar profundamente a todos aquellos que queremos por lo menos vivir en esta. **MP**

Papá corazón

El título recuerda el peor film de Almodóvar pero lo invierte. Se puede pensar, leyendo la sinopsis —un joven que filma la historia de su padre, una travesti— que se trata de una parodia o un comentario. Sin embargo, se trata de algo muy diferente. Efectivamente es la historia de un hombre que se asume como mujer. Y efectivamente es el padre del director. Pero el drama del personaje disuelve rápidamente, tras la sorpresa inicial, cualquier sorna, para plantear una serie de problemas apasionantes. Uno de ellos es el conflicto entre la mirada del cineasta —que comprende a sus personajes— y la mirada del hijo, que reclama a su padre explicaciones. Otro es el de la mujer que acepta vivir con un hombre que de a ratos (largos) es mujer, pero tiene que soportarlo porque por una parte es psicóloga y por la otra se casó con él sabiéndolo. Finalmente, el del sentido de la familia y la relación entre los roles y los géneros. Que la película hable de todo esto sin aburrir nunca y sin dejar de contar una historia es ya un mérito enorme. Que, al mismo tiempo, se cuestione en cuanto película —al deslizarse por momentos hacia la ficción (el baile del protagonista con su encarnación femenina, el vuelo de la ficticia Esther Pirelli)— demuestra una inteligencia y una sensibilidad (la misma cosa, en realidad) infrecuentes. Uno podría pensar que la historia en sí misma o el personaje ya son tan extraordinarios que alcanza con seguirlos, pero el realizador va más allá y bucea en las posibilidades cinematográficas del asunto. Y es la construcción la que hace que el espectador salte en su asiento al escuchar decir: “Y entonces me enamoré de otra mujer”. *Todo sobre mi padre* es, como su nombre lo indica, lo contrario de *Todo sobre mi madre*: un film que se hace preguntas, que no cree tener las respuestas y que se fascina ante lo fantástico que suele irrumpir —a veces a costa del dolor ajeno— en nuestro mundo. Y la prueba de que la familia es la célula básica del melodrama. **LMD'E**





LAN YU

China / Hong Kong, 2001, dirigida por Stanley Kwan

BLISSFULLY YOURS

Tailandia, 2002, dirigida por Apichatpong Weerasethakul

Pekineses

Un hombre de negocios, uno de los nuevos ricos de Pekín, se encuentra con un estudiante de arquitectura llamado Lan Yu y entabla una apasionada y tormentosa relación amorosa. El joven, con su sencillez y su falta de experiencia, desarma la vida ordenada del hombre de negocios. Esta simple línea argumental estructura el film a partir de los códigos más clásicos del melodrama. La novedad consiste en que el relato gira alrededor de una pareja homosexual, pero a la vez esta historia particular de amor-pasión gay se va transformando lentamente en una historia universal donde ya no importa la identidad de la pareja, sea esta homosexual, heterosexual o cualquiera de sus posibles variantes. El tema es el universo del amor, de la pasión y de la sexualidad en general. La relación que entablan los protagonistas fluctúa entre el aprendizaje de un iniciado y las enseñanzas de alguien experimentado, entre escenas de sexo magistralmente filmadas en interiores y encuentros furtivos en las calles de Pekín. La evolución del film, como en casi todos los melodramas, tiene que ver con la toma de conciencia de los personajes acerca de lo que están viviendo. Rodada en un sobrio blanco y negro, con una cuidadosa y controlada puesta en escena hecha de perfectos encuadres que trabajan siempre en el límite entre el campo y el fuera del campo, sin marcadas estridencias en su forma, acercándonos un film simple y lineal, *Lan Yu* es un relato que conmueve por la honestidad emocional que destila, por la inteligencia con la que está hecha, por la concepción cinematográfica clara y precisa que tiene su director. Un cine que podría enmarcarse dentro del llamado cine *queer*, pero que, evidentemente, trasciende esa caracterización. Un film único que va de lo particular a lo universal, que habla del afecto y del amor, de las relaciones humanas, del compromiso, de la vida cotidiana en las grandes ciudades; más allá de la identidad sexual. **MG**

Thai, Baco & Rong



El tiempo es una araña que desteje su tela. Todo fluye, retorna y se deshace, todo regresa a su difuso principio acuático para volver a crecer hacia la nada.

Blissfully Yours carece de sentido y ambiciones. El impronunciable Apichatpong (en adelante AW) renuncia a ellas. Su mínima anécdota se va desarmando a medida que la narración avanza. Hay humor, alusiones políticas, amor y desencuentros pero mezclados con una arbitrariedad que desarma cualquier lógica.

Dos mujeres, una madura y una joven; un hombre también joven que es amante de la segunda. La adulta ha perdido un hijo y quiere otro, pero su cuerpo abombado le anuncia el final de su fertilidad. El hombre tiene la piel escamada por una enfermedad que quizá contrajo al huir de la dictadura birmana. Las mujeres lo protegen en sus roles borrosos de madre y amante. Los tres se encuentran en una *partie de campagne* en la selva tailandesa. El viaje es una disolución, largos travellings desde la luneta

del auto en los que todo contorno humano se va perdiendo. Como un Teseo sin ovillo, AW se interna en el laberinto del tiempo, lo destruye y arroja arbitrariamente los restos de su historia: los títulos promediando la película, las voces en off y los textos y dibujos del joven, como torpes ideogramas, que anticipan o explican retrospectivamente partes de la historia; el sexo despojado de toda connotación erótica o moral.

Un indicio de sentido: Rong, la adulta, contempla con angustia el preservativo lleno de semen de su amante; Oong la joven, le hace una fellatio al suyo. Lo que para una es juego, para la otra es tiempo que fluye en su contra. Luego, los tres en un solo plano: los jóvenes abrazados en un extremo y la mujer sola en el otro, llorando. Pero después, la inmersión de los tres en el agua es un volver a empezar, antes y después de llagas, sexo, pérdidas o ganancias. Sólo ser, dejarse fluir en la corriente del tiempo. **ER**

M/OTHER

Japón, 1999, dirigida por Nobuhiro Suwa

**ÔNIBUS 174**

Brasil, 2002, dirigida por José Padilha

**ANA Y LOS OTROS**

Argentina, 2003, dirigida por Celina Murga



2/Crisis

Esta es la segunda película de Nobuhiro Suwa donde se cuentan los destinos sentimentales de una pareja de mediana edad. A partir de largos y estremecedores planos secuencia, Suwa relata la relación de una pareja que entra en crisis. Y justamente ese es el concepto con el que juega todo el film, el concepto de crisis. Suwa cuenta la crisis de una pareja poniendo en tensión los propios códigos de la representación. El estridente y perturbador ruido de un violín que crece en intensidad a medida que avanza el film, los abruptos cortes a negro que sugieren falsos y a la vez probables finales de la historia, los encuadres con los personajes descentrados mostrando el desgarramiento interior que están padeciendo son algunos de los ejemplos que hacen que la película rompa o ponga en crisis el pacto de lectura que cada espectador asume frente a cualquier film.

Suwa despliega aquí una interesante mirada sobre el cine: cuenta una historia cotidiana, común, cercana, que podría provocar una fácil identificación catártica en el espectador, a través de una puesta en escena artificial, tensionada, quebrada, que distancia y extraña al espectador. *M/Other* narra una historia simple mediante una forma compleja, como si quisiera mostrar el artificio, el puro aparato cinematográfico. A medida que va aumentando el desequilibrio de los protagonistas, la historia que se cuenta y la forma que se elige para hacerlo se tensionan cada vez más hasta entrar en crisis. Esta doble crisis, la de la representación y la del relato, estalla hacia el final como podrían haber estallado los vidrios que rodean, como una muralla, el departamento donde la pareja, claustrofómicamente, se aniquila.

Sin duda, uno de los mejores films del festival, una maravilla que hipnotiza por lo melancólica y lo caótica, por la fuerza dramática de la historia y por el trabajo consciente sobre su forma. **MG**

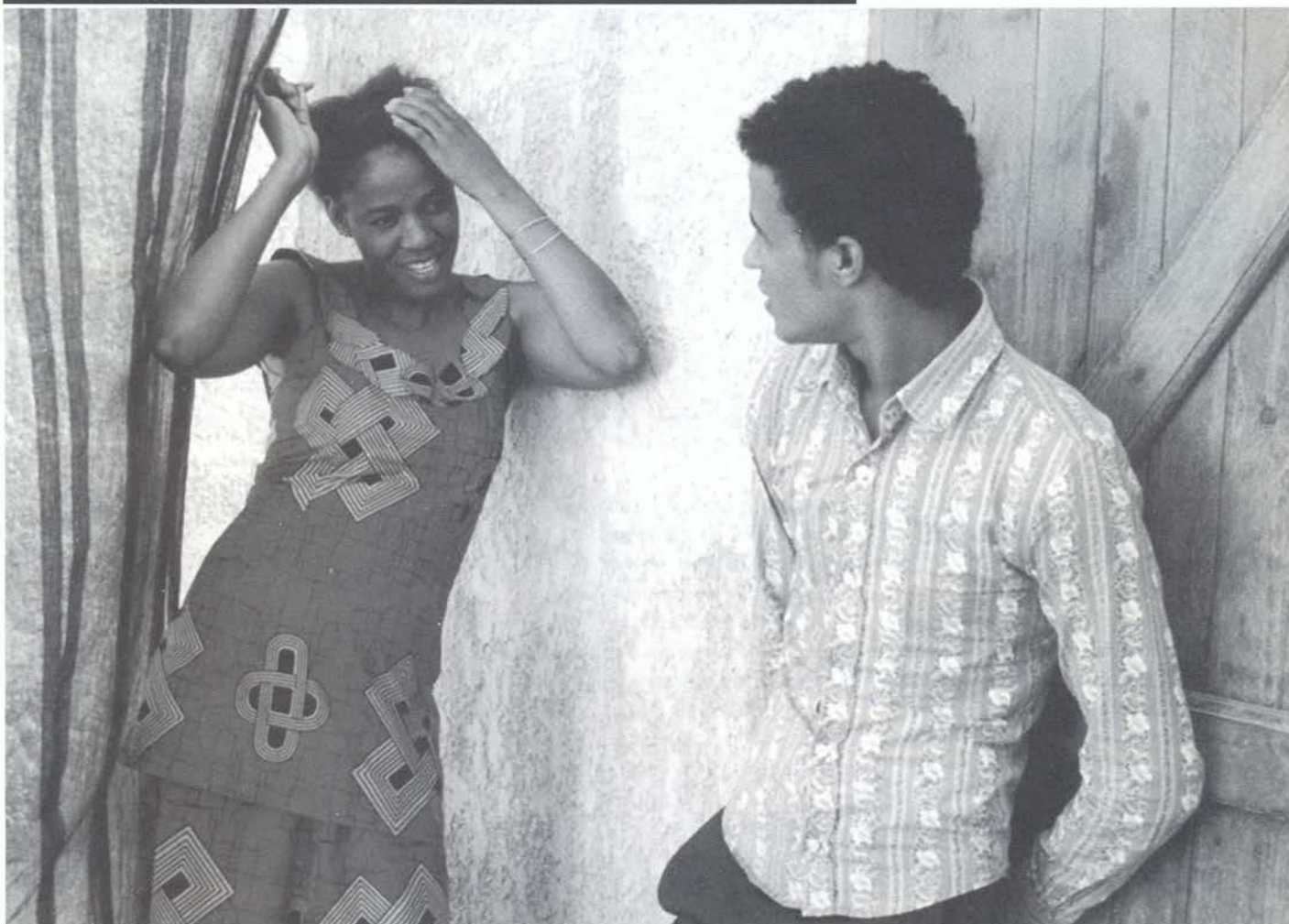
San Sandro

Ônibus 174 tiene todas las características de un estudio sociológico combinadas con las de un thriller apasionante. Ninguna de las dos facetas invalida la otra sino que se potencian provocando un efecto devastador. La historia estuvo en todos los televisores brasileños a lo largo de varias horas, en tiempo real. Se trataba de la típica toma de rehenes que se produce cuando un asalto sale mal y el delincuente no puede escapar. En este caso el hecho se produjo en un colectivo, en la zona residencial del Jardín Botánico de Río de Janeiro. Como sucede habitualmente, aparecen las cámaras de televisión para transmitir en vivo (los periodistas pudieron acercarse casi sin obstáculo) y, hasta la resolución del hecho, todo queda registrado. Con este material, más las entrevistas y deslumbrantes tomas aéreas de la ciudad, Padilha construye una película que nos sumerge en los abismos de la marginalidad carioca con la tensión y el suspenso del mejor cine clásico.

Un delincuente desesperado, capaz de hacer cualquier cosa antes de volver a la cárcel, puede ser para algunos, como los policías que lo mataron, una oportunidad para asesinar legalmente. Para otros —el director— es una historia a ser develada. Testigo de niño del asesinato de su madre, sobreviviente de la masacre de Candelaria que terminó con la vida de varios chicos de la calle, la de Sandro, el secuestrador del Jardín Botánico, era un sinfín de penurias, un callejón sin salida desde la propia cuna. Lo que sorprende no es tanto que una vida pueda estar punteada por sucesos tan sangrientos sino que esa no-persona, ese detrito de la sociedad, tenga, en un momento estelar provocado por él mismo, una conciencia tan plena de las posibilidades escénicas de la televisión. Ese asomo de inteligencia y la bonhomía que declaran todos los que lo conocieron hablan con certeza de otra vida posible. Esa convicción hace que la horrosa resolución del caso provoque un profundo y duradero malestar. **GN**

Hasta la Victoria

Declarada repetidamente sin interés por el Instituto de Cine y consagrada como una película de alto interés durante el Bafici, tanto por el jurado que le otorgó su Premio Especial como por los programadores de varios festivales internacionales que pugnaban por llevársela, *Ana y los otros*, debut de Celina Murga, es la más luminosa, la más tenue y, curiosamente, la más compacta (al menos cinematográficamente) de las tres notables películas argentinas que formaron parte de la competencia oficial. *Ana y los otros* es eso mismo: Ana (una Camila Toker virtuosa) y todos esos otros que encuentra al volver, tras muchos años de vivir en Buenos Aires, a su Paraná natal. La película está claramente partida en dos, y esas mitades están hilvanadas por un personaje que se encuentra en el centro de la historia pero que está todo el tiempo fuera de campo: un antiguo novio de Ana, uno con forma de fantasma, que también dejó Paraná, pero no para irse a vivir a Buenos Aires, sino para ir en la dirección opuesta, a un pequeño pueblo del interior de Entre Ríos. En la primera parte aparece Ana mirando (y protagonizando) con extrañamiento y cierta incomodidad una serie de rituales juveniles, muchos de ellos ridículos y estériles, y cada vez más interesada por el destino del novio perdido. En la segunda mitad, Ana decide salir a perseguir eso que está buscando, y a partir del encuentro con un chiquito que le brinda su ayuda, viaja más atrás todavía en la memoria del cortejo y se aplica a su tarea con un arrebato despreocupado y fresco, casi infantil. Lo que Ana encuentra, mirándose a la hora de la siesta en los movimientos desfachatados de ese nene que la guía, es otra versión de sí misma, una olvidada o perdida, una que podía acercarse a las cosas directamente, sin rodeos y sin temor, con esperanza y libertad. Retratando ese viaje de Ana, Celina Murga consigue llevar la película por un itinerario similar, hasta un desenlace (por así decirlo) delicioso, terreno y radiante. **MP**

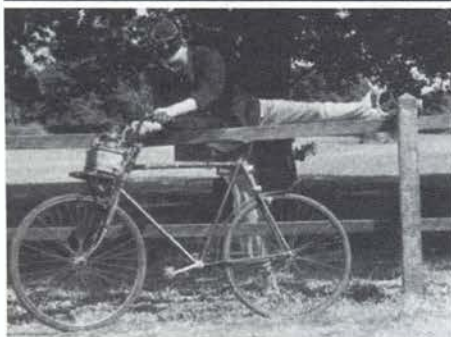


Allá lejos y hace viento

De una manera por lo menos desconcertante, desde algunos medios se ha señalado que *Waiting for Happiness*, la película de Abderrahmane Sissako que se alzó con el premio mayor del último Bafici, es apenas correcta y vendría a reafirmar cierta (buena) voluntad "contenidista" de las premiaciones del festival y nada más. Yendo todavía más lejos, el diario más vendido de Argentina llegó a sugerir que el jurado fue conservador premiando a *Waiting...* y a *Blissfully Yours*, por tratarse de dos películas que ya habían sido mostradas e incluso distinguidas en festivales previos. Dejando de lado el nada desdeñable hecho de que tanto la de Sissako como la de Apichatpong Weerasethakul son dos de las películas más original y conmovedoramente indelebles que se hayan visto en los cines argentinos en mucho tiempo, hay de decir que, curiosamente, semejantes imputaciones no se les hacen, por ejemplo, a los megabodrios que de tanto en tanto se imponen en Mar del Plata, un festival que en su búsqueda de

obras no exhibidas previamente tiene, año tras año, secciones competitivas pobres de verdad. *Waiting for Happiness* es una película bella, transparente y elegíaca. Retrata la vida tal y como tiene lugar en una pequeña aldea africana, junto al mar, a la que llega Abdallah antes de partir (definitivamente quizás) hacia Europa. Más que llegar, lo que hace el joven Abdallah es volver a esa aldea en la que efectivamente nació, a ese poblado del que estuvo ausente varios años y que ahora lo recibe como a un extraño. La película funciona como retrato perfecto de esta suerte de purgatorio entre el Norte y el Sur (como bien anotaba Ed González en *Slant.com*), es una lenta biografía de un espacio que semeja de algún modo una estación de tren por la que los trenes dejaron de pasar, en el que no hay modo de echar raíces, en el que los que no esperan para irse siguen intentando llegar y en el que, finalmente, se lucha sin brío tanto para acercar huellas de otras culturas como para borrarlas. **MP**

DÍA DE FIESTA, JOUR DE FÊTE
Francia, 1948, dirigida por Jacques Tati



CHUNGKING EXPRESS
Hong Kong, 1994, dirigida por Wong Kar-wai



V BAFICI – LOS PREMIOS

Un dandy rasca Angeles caídos ¡Ga-na-do-res!

Hay un exceso de energía en Tati, por completo improductiva. Se mueve constantemente, pero en verdad está estático. Un genio de la incompetencia. Ajeno a la efectividad tecnocrática de los carteros yanquis, el cartero François (JT) es irrecuperable para la lógica de la eficiencia. Se le torna imposible lo que a los demás les resulta natural: cumplir horarios, recibir órdenes, convivir con sus semejantes...

Junto a la mirada tierna a las fiestas de pueblo (el cine como espectáculo de feria, junto al carrusel y la kermesse), está la otra, la mirada ácida sobre la tecnología. Desde el cine ("Los americanos, los americanos...") el elogio de la velocidad es el nuevo discurso. Varios mundos chocan: lo que ya parece viejo, del siglo XIX, y esa modernidad veloz, cuadrada y aplastante. La eficacia versus el diletante.

Buster Keaton parecía de goma y superaba con facilidad cualquier obstáculo. El humor de Tati es al revés, choca con todo, hace de cada mínimo detalle un cósmico complot contra su persona. Si hay una abeja en 10 kilómetros a la redonda, seguro va a ir a molestarlo a él. Pero sí se parece a Keaton en que ambos son imperturbables en sus obsesiones. "Trato de permanecer impassible", diría Rossellini. Dos autistas, portando orgullosos una actitud de dandys rascas. Si Tati anda en bicicleta con la altivez de quien monta un pura sangre, Keaton lee inútiles manuales de lo que sea, con la seriedad de un académico que prepara una disertación doctoral. Los dos se toman tan en serio a sí mismos que no registran el mundo que los rodea. Mejor.

El milagro de Tati es lograr vivir entre extraños y hacerlo en otra sintonía, como un instrumento que toca una melodía diferente a la del resto de sus compañeros, sin chocar nunca con ellos.

La felicidad se llama Jaques Tati. Frente al mundo avasallante, *Día de fiesta*. MT

Chungking Express es una alucinante montaña rusa partida en dos. Wong absorbió la vitalidad de Hong Kong: entre los bajos de las Chungking Mansion y los negocios de hindúes mezcló el policial y el bullicio y el aroma a curry. El resultado, la fundación mítica de Hong Kong. Reencontrarse con esta película es recordar que desde el culo del mundo alguien nos había mostrado que el amor, la sensibilidad y el neón podían transformarse en esa leve felicidad llamada cine.

Sobre la soledad. Misántropos que siguen confinados en islas desiertas a pesar de estar rodeados por millones de personas. Las paredes aíslan, los relojes controlan y las rejas encierran. Separados por artefactos modernos que sólo producen infelicidad, la cámara les construye a los personajes un espacio donde unirse, aunque sea en un momento fugaz, casi imperceptible. El arte que repara las injusticias. Angeles caídos, rebeldes del Dios neón atrapados por el tiempo. A la espera de un olvido liberador que no llega. Demoran y estiran cualquier decisión, dan vueltas aguardando un giro del azar que lo transforme todo. Mientras tanto, se abandonan a la contemplación en busca de una señal reveladora. Un hombre corre para transpirar las lágrimas, como si bastara para expulsar el dolor. La desesperación de seres aferrados a ideas descabelladas, ya que de lo racional nada pueden esperar. La película se toma con total seriedad las creencias de sus personajes. La nobleza y la generosidad de *Chungking* nacen de creer en sus criaturas hasta en sus más absurdas ideas. *Chungking* es sobre cuerpos que se rozan un instante y quedan prendidos para siempre, espaldas desnudas donde aterriza un avión de juguete, mujeres que bailan con *California Dreaming*, hombres que corren. Cuerpos en movimiento y que casi no se tocan, deseándose en silencio, sin esperanza.

Amar el cine es también dejar que el cine lo ame a uno y que cada tanto le regale películas como *Chungking Express*, cineastas como Wong Kar-wai. MT (con Julián Troksberg)

JURADO OFICIAL / LARGOMETRAJES

Mejor película

Waiting for Happiness, de Abderrahmane Sissako (Mauritania)

Mejor director

Apichatpong Weerasethakul, por *Blissfully Yours* (Tailandia)

Premio especial del jurado

Ana y los otros, de Celina Murga (Argentina)

Mejor actor

Alejandro Ferretis por *Japón* (México)

Mejor actriz

Séverine Caneele

por *Une part du ciel* (Francia, Bélgica, Luxemburgo)

Mención especial del jurado

Los rubios, de Albertina Carri (Argentina)

JURADO OFICIAL / CORTOMETRAJES

Mejor cortometraje

Felipe, de Alejandro Fadel (Argentina)

CINE ARGENTINO: LO NUEVO DE LO NUEVO

Mejor película argentina

Ex aequo: **Extraño**, de Santiago Loza, y **Los rubios**, de Albertina Carri

SIGNIS / ASOCIACION CATOLICA MUNDIAL PARA LA COMUNICACION

Mejor película

Waiting for Happiness, de Abderrahmane Sissako (Mauritania)

Menciones especiales

Albertina Carri por *Los rubios* (Argentina)

Ezequiel Acuña por *Nadar solo* (Argentina)

Lorena Muñoz y **Sergio Wolf**

por *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (Argentina)

FIPRESCI / FEDERACION INTERNACIONAL DE LA PRENSA CINEMATOGRAFICA

Mejor película

Blissfully Yours, de Apichatpong Weerasethakul (Tailandia)

Mejor película latinoamericana

Yo no sé qué me han hecho tus ojos, de Lorena Muñoz y Sergio Wolf

ADF / ASOCIACION DE DIRECTORES DE FOTOGRAFIA

Mejor fotografía

Liu Yonghong por *Mang jing* (China, Hong Kong, Alemania)

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



CINE TALLER
(EN LA PATERNAL)

UN CORTO POR CLASE

PRACTICA INTENSIVA

ACTUACION - GUION - DIRECCION

APURATE A INSCRIBIR

g_talleruno@hotmail.com
o llámá al **4629-2917**

EL HOMBRE SIN PASADO

Mies vailla menneisyyttä

FINLANDIA / ALEMANIA / FRANCIA

2002, 97'

DIRECCION Aki Kaurismäki
PRODUCCION Aki Kaurismäki
GUION Aki Kaurismäki
FOTOGRAFIA Timo Salminen
MONTAJE Timo Linnasalo
DISEÑO DE PRODUCCION Markku Pätälä y Jukka Salmi
INTERPRETES Markku Peltola, Kati Outinen, Annikki Tähti,
Juhani Niemelä, Kaija Pakarinen

El Gran Hermano

por JUAN VILLEGAS



Cosa difícil de probar es la sinceridad de un cineasta, pero fácil es intuirlo. Aunque siempre quedará como una expresión demasiado subjetiva cualquier juicio que recorra esos carriles, hay en las películas señales que uno puede encontrar para hacer ese tipo de definiciones. Quiero entonces empezar esta nota diciendo que Aki Kaurismäki confirma con *El hombre sin pasado* que es un cineasta sincero, que cree en lo que cuenta y en la forma que elige para hacerlo, que no hace trampa para decir sus verdades y cuya visión del mundo es profunda y cristalina. Si busco acá comprobar la honestidad cinematográfica de este maestro finlandés, lo haré seguramente desde la enunciación de mi entusiasmo pero también desde una mirada sobre el uso que les da a los materiales con que construye su película. Finalmente, como todo en el cine, la sinceridad es una cuestión de puesta en escena.

CINEFILIA. *El hombre sin pasado*, al igual que toda la filmografía de AK (las mismas iniciales de sus admirados Kurosawa y Kiarostami), está transitada por múltiples citas cinéfilas. Al revisar distintas reseñas sobre la película, nos sorprende una lista apabullante de apellidos ilustres aludidos como referencias (Lang, Ford, Dreyer, Bresson, Whale, Chaplin, Ca-

pra...). Yo podría agregar otros dos: Buñuel (por el carácter de fábula moral) y Fassbinder (por la rigurosa construcción visual). Más allá de este juego de rastrear influencias, afinidades y continuidades, lo más interesante es comprobar la fluidez exquisita con que el universo cinéfilo del director se desparra en su última película, sin imponer ninguna distancia emocional, sin gestos de vanidad y sin provocar ningún tropiezo narrativo. Lo que sí se hace presente es la idea del cine como el lugar de la felicidad. La naturaleza fabulosa de la película es tal vez resultado de este concepto cinéfilo. La bondad inmensa que permite la supervivencia del protagonista no es de este mundo, pero en ningún momento Kaurismäki nos está diciendo que lo sea. La cinefilia no es aquí un juego para iniciados ni una fácil fuente de inspiración, sino la forma de introducirnos en un mundo de alguna manera fantástico. El cine es para Kaurismäki el medio por el cual su visión oscura y negativa del mundo se manifiesta bajo la forma de un optimismo melancólico pero luminoso.

UNA FABULA. *El hombre sin pasado* elude los caminos más obvios que su premisa dramática podría hacernos presuponer. La historia de un hombre que es golpeado salvajemente



y que, como producto de esa golpiza, pierde la memoria y termina viviendo en la marginalidad es una tentación muy grande para varias alternativas que Kaurismäki decide no elegir. Es curioso cómo la película avanza siguiendo esa trama pero sin rozar ni el drama psicológico, la aventura metafísica o el realismo testimonial, tres opciones genéricas que en un principio uno se imaginaría como afines a esta historia. Lo notable es que lo logra sin resignar verdad y volumen en los personajes, profundidad temática y filosófica ni una mirada crítica sobre la sociedad. El tono que elige y desarrolla desde el principio hasta el final es el de la fábula. Por un lado, la construcción de la personalidad del protagonista no surge desde la psicología o, más precisamente en este caso, desde la ausencia de la misma. Nuestro héroe desconoce su pasado y debe construirse una vida desde la nada, pero a la película no le interesa el elemento evidentemente traumático de esta situación. Lo que importa es la instancia de comienzo absoluto, de tener todo por delante aunque ya haya pasado la mitad de la vida. El personaje demostrará una lógica psicológica sin fisuras, pero que no surge de una imposición previa sino que se revela luego de la puesta en funcionamiento del absurdo de la situación. Aunque se trata de dos películas muy distintas, se podría decir que el tratamiento de la amnesia en *El hombre sin pasado* es análogo al de la falta de trabajo en *El empleo del tiempo*. Desechado entonces el elemento traumático de la ausencia de memoria, la otra tentación podía ser la reflexión filosófica. Es imposible negar el tema de la identidad y la memoria, pero la habilidad de Kaurismäki reside en no enfatizar la cuestión reduciendo al mínimo la exposición de la situación. Un hombre que no tiene pasa-





do es de por sí un problema metafísico. Desarrollar ese tema en la película hubiera sido una redundancia inútil, sobre todo cuando el interés del director es llegar a las verdades profundas partiendo de las verdades poéticas y no lo contrario. Por último, tampoco se trata de una película que elija algunos de los caminos que se relacionan con el realismo social. Queda claro que el estilo de Kaurismäki y sus estrategias narrativas están muy lejos de Loach, Guédiguian o los hermanos Dardenne, directores muy distintos entre sí pero que exploran todos ellos el universo de los obreros o de los marginados desde una puesta en escena que busca reducir las huellas de la representación en sus respectivos testimonios de la realidad. Kaurismäki es un estilista, pero eso no impide que su mirada esté claramente del lado de los desamparados. Por otro lado, su *no realista* humor absurdo y su rigor visual que no es precisamente documental hacen que aceptemos la bondad de los personajes como un hecho inevitable. Se puede decir que su optimismo melancólico (que en realidad es un pesimismo atenuado por la posibilidad de la felicidad) es creíble porque la belleza de las imágenes, sin ser realista, es verdadera.

HUMOR. Un humor directo y simple está presente en casi todas las escenas de la película. Aunque no en todo momento las situaciones convoquen a la risa, lo que sí se sostiene es una sensación de que algo gracioso está por pasar. Y esa sensación es agradable, porque es la ausencia de toda incertidumbre y la promesa de dicha. Kaurismäki ha desarrollado siempre un humor lacónico y abrupto, como de cine mudo. A estas características les ha sumado en esta película unos diálogos elaborados y brillantes, de una gracia que alcanza alturas notables. Todas las escenas entre el protagonista y el policía son ya inolvidables y recuerdan (más referencias cinéfilas) los mejores juegos verbales de las comedias de Hawks. Cuando el policía le dice que su perro se llama Hannibal, permite uno de esos momentos en los que el placer que provoca un chiste tan simple y eficaz nos da ganas de saltar a la pantalla. El chiste era bueno, pero la ejecución es perfecta: la pausa justa antes de contestar, la mirada impassible del policía, el rostro inofensivo del perro.

SOLIDARIDAD. Cuando a Kiarostami le negaron el visado de entrada a Estados Unidos, Kaurismäki, invitado al Festival de Nueva

York, se negó a asistir señalando: "No hay razón alguna para que acepten a un finlandés mientras sea problemática la aceptación de mi amigo Abbas, por ser iraní". No hay relación entre esta actitud y el talento cinematográfico, pero sí podemos deducir que la solidaridad es un valor que al cineasta finlandés le interesa. La mirada sobre la caridad y la compasión en *El hombre sin pasado* no es nunca cínica ni irónica, pero tampoco es ingenua o demagógica. Este es el gran milagro de la película. La escena en la que al protagonista le convidan un plato de comida luego de haberse preparado un té con un saquito usado y una taza de agua prestada es definitiva en este sentido. Es muy difícil contar esto sin caer en una actitud miserabilista y condescendiente. Kaurismäki supera la prueba porque mantiene la distancia emocional justa y porque cree en la sinceridad de ese pequeño gesto solidario. Desde esa convicción le es posible encontrar el tono adecuado a la situación, sin falsa demagogia ni obvios sentimentalismos.

MUSICA Y ACTORES. No se puede hablar de esta película sin referirse a la presencia e importancia de la música y los actores. Kaurismäki tiene un gusto musical excéntrico y exquisito, que lo lleva a incluir, entre otras cosas, extraños y sugerentes tangos finlandeses, rock'n'roll clásico y vital, tristes y viejos blues y una impecable y pegadiza canción final con aires de country. También sabe elegir el momento exacto para integrar ritmos tan distintos sin desentonar nunca, buscando la ironía y el contraste unas veces y, en otros momentos, la acentuación de un clima que ya está en la imagen. Y hay que destacar el trabajo de todos los actores, en especial la maravillosa Kati Outinen. Kaurismäki juega con un efecto de desdramatización, reduciendo la gestualidad y rechazando todo desborde emotivo. El resultado, paradójicamente, potencia la expresividad de los actores, quienes construyen así personajes con vida propia y con un brillo y una dignidad conmovedores. Estas actuaciones sencillas, justas y emotivas comprueban también que el cine de Kaurismäki es el de un humanista que no necesita declamar sus intenciones. **A**

El C.I.C en Canal (á)

Historias y anécdotas
de nuestro cine
contadas por
sus protagonistas

Idea y Producción general
Marcelo Trotta - Vivian Imar

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

encuentrosdecine@cinecic.com.ar

**ENCUENTROS
de Cine**

Todos los
Jueves 20.00 hs.
y Domingos 14.00 hs.

www.cinecic.com.ar

EN CONSTRUCCION

ESPAÑA

2001, 125'

DIRECCION José Luis Guerín

PRODUCCION Antoni Camín Díaz

GUION José Luis Guerín

FOTOGRAFIA Alex Gaultier

MONTAJE Mercedes Álvarez

CON Antonio Atar, Iván Guzmán Jiménez, Juan López López,
Juana Rodríguez Molina.

La imagen luz

por EDUARDO A. RUSSO



José Luis Guerín lo define como un film de "naturaleza documental", y podría considerarlo como una crónica de la transformación de un viejo barrio barcelonés, el Chino, desde la demolición de sus edificios decrepitos hasta el final de la instalación, en el mismo espacio, de un moderno complejo habitacional de clase media. Pero por supuesto, también es otra cosa.

En construcción es atípica por donde se la mire. Es experimental, aunque sin dos rasgos que a menudo se observan en esa difusa categoría. No tiene una pizca de narcisismo, ni intenta ser antinarrativa. Por el contrario, Guerín busca historias y las encuentra en cada rincón. Pero él no se impone ante ellas, más bien elimina toda autorreferencia, elige el anonimato. Lo de "naturaleza documental" se sostiene ante todo por la forma en que filma un mundo y opta por lo colectivo, proponiendo todo un manifiesto de renuncia al poder impositivo del director en el rodaje. Registra personajes aislados, otros de a pares, o hasta grupos enteros con la misma confianza y naturalidad con la que ellos se entregan. Desde un viejo marino borrachín y hablador incansable, pasando por una joven pareja marginal y otra posible en sus primeras miradas, trabajadores de la construcción o chicos que juegan entre los materiales cuando descansa la obra, todos van armando el coro que anima una suerte de épica cordial. Guerín filma la ciudad, las máquinas y objetos, el trabajo, pero ante todo filma el tiempo y lo que con él hacen los personajes que va siguiendo a lo largo de su extensísimo rodaje.

En construcción demuestra cómo documental y ficción en el cine son intercambiables. Dispone tránsitos entre ambos espacios, que a la vez provocan en el espectador desplazamientos continuos. Si navegar una película contribuye a un cambio en nuestra posición, haciendo de ver cine un arte de la transformación, *En construcción* cumple esta premisa de modo magistral. Atiende en pantalla a dos metamorfosis: la de un barrio y la de sus habitantes, un cambio en el espacio y un cambio humano en el tiempo, del cual sabe servirse todo el que le hace falta.

Nacida como un documental urbanístico encargado por las autoridades barcelonesas, *En construcción* tuvo dos años y medio de rodaje a varias cámaras, coordinado por Guerín y cinco integrantes de su taller universitario de documental de creación. Con las ventajas del video y sus tomas de larga duración, asistió al desarrollo de actividades prolongadas, dejó pasar días y hasta meses en espera de acontecimientos que dejaran revelar a sus personajes. No hubo un guión de rodaje, sino que se extendió la captura de imágenes en un proceso que involucró el encabalgamiento de las sesiones de registro con pruebas de montaje, para seguir rodando. Método fuera de serie que sigue un poco



el camino de Flaherty en *El hombre de Arán*, o incluso de Welles en *F de falso*, películas-límite en cuanto a las relaciones entre registro documental y puesta en escena. La idea fue mirar la realidad y perforar la cotidianidad, para extraer de ella sus reservas de ficción y hacerlas cobrar forma de película. Pero el film también hace cambiar permanentemente la posición del espectador expuesto a sus imágenes luminosas.

A cada momento uno vacila ante el orden ficcional o documental que debería adjudicar a lo percibido. Pocos films recientes han ahondado en las contaminaciones mutuas de estas categorías que la comodidad nos inclina a clasificar como si fueran reinos autónomos, cuando en realidad —como señaló agudamente Bill Nichols— esa diferencia que uno tiende a pensar como la existente entre animales y vegetales se parece más a la que habría entre las verduras y las legumbres. Aunque la tersura y aun la transparencia narrativa parezcan instalarlo en un terreno distante, Guerín también recoge aquí la experiencia del Godard cuestionador de la tan recurrida duplicidad en el origen mismo del cine, aquella de los Lumière documentalistas y de un Méliès artífice de ficciones. Ver la ficción en el documental, apreciar lo que de documental hay en la ficción, será la estrategia de Flaherty, del Rossellini de *India*, de Erice en *El sol del mediodía* y también la de Guerín.

En construcción posee momentos mágicos, que hacen vacilar toda certidumbre del espectador y se abren desde el registro realista al asombro maravillado. Extraemos dos. Uno: en un momento hay que suspender la obra en plena excavación. Encontraron algo, unos huesos humanos. Se para todo y llegan los arqueólogos para descubrir que se trata de un viejo cementerio romano que nadie sabía que estaba debajo del mismo Chino. Guerín filma desde la incertidumbre por la detención de la obra hasta la revelación de las osamentas, con una emoción que recuerda la secuencia en Pompeya de *Viaje en Italia*, de Rossellini, aunque aquí la conmoción de Ingrid Bergman es reemplazada por los inigualables diálogos de los curiosos paseantes. Otro: en la construcción trabaja un maestro mayor de obras ultraprofesional, eficiente, parco, que enseña a su hijo cómo armar el encofrado, con nivel y escuadra. Es lo que en

términos cinéfilos uno llamaría un prototípico personaje hawksiano. Una noche, en la tele barcelonesa pasan *Tierra de faraones*, esa película que Hawks filmó en 1955 con guión de Faulkner, cuyo faraón en algún momento llegaba a las pirámides entre ansioso y orgulloso, y preguntaba: "¿Cómo va la obra, muchachos?". La construcción detenida en la noche veraniega deja ver, por las ventanas abiertas de los viejos edificios del Chino, algunos momentos del film cuyo rodaje fue una especie de reconstrucción masiva de cómo se hicieron las pirámides (tanto como para que unos cuantos egiptólogos pudieran comprobar algunas alternativas tecnológicas). Pues bien, al día siguiente lo tenemos al maestro de obras contándole a un colega la película más grande que vio en su vida y que justo anoche dieron en televisión: *Tierra de faraones*, para seguir con todo un tratado sobre el sentido de su trabajo.

En construcción aporta no sólo cinefilia sino también una poesía arrasadora cuando deja pasar las estaciones y asiste a las nostalgias de sus obreros, en especial las de un albañil marroquí y sus diálogos entre hilarantes y conmovedores con sus compañeros de obra. Nieva sobre Barcelona, el creciente complejo habitacional contrasta con los edificios centenarios de fondo y asistimos a uno de los más formidables poemas sobre el paso del tiempo y la duración de las obras humanas que ha dado el cine, sin declamaciones, sino con el mismo susurro de la nieve cayendo sobre la ciudad. En suma, hace posible que veamos y escuchemos como sólo el cine puede hacerlo. Acepta el desafío de delinear una imagen abarcativa de todo un mundo, y lo logra.

En *Tren de sombras* Guerín exploró el costado nocturno, romántico y fantasmal del cine.

En construcción —como en cierto sentido lo había hecho en tramos enteros de *Innisfree*— atiende al lado resplandeciente de este arte de luces y sombras. Aquí la imagen es toda luz y, a la vez de retratar definitivamente un espacio humano, traza una línea de continuidad entre pasado y futuro. Armado de un optimismo tan radical como sus ocasionales melancolías, Guerín consigue simplemente filmar la vida, esa cosa en construcción. Y de paso afirma, como pocos lo hacen hoy, su vital confianza en los poderes del cine. ■

SOBRE **EN CONSTRUCCION**

Cerrado por melancolía

La belleza y la felicidad que iluminan el presente y la melancolía de la precisa mirada al pasado hacen de la película de Guerín uno de los estrenos más hermosos (por complejo, por emocionante) de los últimos años. *En construcción* llega a los cines: a eso le llamamos una buena noticia.

por **GUSTAVO NORIEGA**

La toma final es un largo plano secuencia. Iván y Juana caminan por las calles del barrio viejo de Barcelona, él subido a babucha de ella. El plano ininterrumpido, de más de cuatro minutos de duración, muestra el esfuerzo de Juana, su cansancio por la carga. Cada tantos metros, manteniendo a Iván sobre su espalda, se inclina y estira los brazos, reacomoda el cuerpo de su novio y sigue. Agotada después de un trecho, cambian: ella se sube a los hombros de Iván y la caminata recomienza, ahora con Juana acomodada sobre él. Es una escena particularmente emocionante, y no porque estén haciendo un esfuerzo épico; en realidad, el tono es más bien lúdico. Lo notable es que los muestra por primera vez haciendo un trabajo físico y ese esfuerzo no es para nada útil, apenas una actividad en pareja, una travesura. A lo largo de la película no han hecho más que jugar algún videogame, o estar echados en una cama, enredándose en abrazos, liándose unos enormes cigarrillos presumiblemente de hachís y conversando confusa y anodinamente, farfullando por los efectos de la sustancia, con una pereza tan gloriosa que, a pesar de los besos y las caricias, no llegan nunca al sexo. En realidad, lo más sexual que aparece entre ellos —más contemplativos que activos— es un comentario de Juana, pero referido a otro hombre, un joven albañil marroquí que trabaja en el edificio en construcción: “¡Pero qué fuerte está este niño!”, dice, ante la impasibilidad absoluta de Iván. El Barrio Chino de Barcelona que muere está hecho de esas ociosidades, de miradas, vagabundeos, fútbol en el baldío, y más que de conversaciones, de comentarios. Los catalanes que habitan allí se especializan en sentenciar, en dar cátedra. Para to-

do tienen opinión, y más que eso, información, que despachan con tanta certeza como irresponsabilidad. “Es una matanza étnica”, dice uno frente a los huesos de la época romana encontrados al excavar para construir un complejo habitacional nuevo. “Fíjate que vivimos encima de los muertos y no te enteras”, dice otra, más filosófica que informativa. “Las mujeres no tienen el peroné como el hombre y tienen una costilla menos”, notifica un viejo con mucha certeza y poca información bíblica. Los diálogos son desopilantes y sería tan milagroso que hayan sido pergeñados por un guionista como que hayan sido captados de la realidad por una cámara curiosa. Ese mundo ralentizado y ocioso se convertirá a lo largo de la película en otro: las últimas imágenes corresponden a los compradores del nuevo inmueble, mucho más representativos de la España europeizada y moderna que los viejos moradores del Chino. La cámara de Guerín se preocupa mucho menos por ellos, los herederos del lugar, su futuro, que por los viejos habitantes. La ceremonia de mostrar el departamento por parte de una vendedora, con su hablar eficiente y exacto, contrasta fuertemente con la conversación dispersa e imprecisa de los comienzos. Hay una escena significativa al respecto. De balcón a balcón, una nena, cuyos padres son potenciales compradores, saluda desde el nuevo edificio a uno de los viejos a quienes seguimos desde el comienzo de la película. Siempre con gorra y con cara poco despabilada, el viejo no contesta, mira desde sus anteojos y se resiste al saludo, uno no sabe si por hacerse el rebelde ante los nuevos vecinos, por cierta fiaca, o simplemente porque es corto de entendederas. De cualquiera de las tres maneras, despierta una simpatía



irresistible. Finalmente saluda.

Uniendo ambos mundos o, en la práctica, convirtiendo uno en otro, están los albañiles que construyen la edificación nueva. Como señala Russo en la nota que acompaña a esta, son gente de pura cepa hawksiana (la cita a *Tierra de faraones* es precisa), profesionales que saben cumplir con su tarea, que la respetan, la entienden y que disfrutan con su labor. Guérin se solaza en mostrarnos no sólo a las personas sino también sus instrumentos de trabajo, y así como vemos las grúas y excavadoras que destruyen lo viejo, hay infinidad de planos de ladrillos, palas, paletas, niveladoras, volcadoras, serruchos, sierras y hasta los piolines con que se marcan distancias y los ángulos de los desniveles. Imbuidos del espíritu del lugar, los albañiles conversan interminable y desordenadamente mientras trabajan, algunos sobre la tarea misma, otros, sobre la lucha de clases y la nieve de San Petersburgo durante la Revolución Rusa.

En construcción comienza con unas pocas imágenes del barrio viejo barcelonés tomadas de películas antiguas, blanco y negro, con el mismo aire documental que la película de Guérin. Se ve la vida bulliciosa del barrio, las putas –indistinguibles de las

amas de casa más respetables–, las construcciones, las tres altas chimeneas en hilera que se repetirán en el resto de la película, esta vez acompañadas de luces de neón. Se ve también a un marinero caminando en zigzag por los efectos del alcohol. Quizá sea una imagen juvenil de uno de los viejos con gorra que luego, a lo largo de la película, desgrana sus anécdotas acerca de viajes marinos, siempre fragmentarias y desordenadas, mezcladas con quejas, imprecaciones y sentencias, replicando en sus soliloquios la misma irremediable soledad que aquel borrachín. Hay una conexión entre esas imágenes en blanco y negro y las captadas por Guérin en color, un intento de conectar a esa zona de la ciudad que está llegando a su fin histórico con su pasado.

Ese juego entre el pasado, el presente y el futuro impregna toda la película. El pasado del Chino, representado por aquellas imágenes documentales y por los viejos parlanchines, que recuerdan el lugar tiempo atrás, es mirado con admiración y cariño. El futuro, el del nuevo complejo edilicio, con desconfianza; y el presente, representado por las parejas jóvenes y los trabajadores desarrollando su tarea, es una imagen festiva y luminosa, que debe ser capturada para preservar. A diferencia de *Tren de sombras*, una película más bien mórbida, *En construcción* está iluminada por esa necesidad de ganarle a la muerte con las imágenes, de perpetuar el presente. Eso le da a la película una doble cualidad: cierto resplandor, dado por la belleza y felicidad con que capta cada momento, y una melancolía que exalta el pasado. Pero ambas cosas están conectadas. Al respecto, cabe recordar la frase de Serge Daney: “Como a todos los melancólicos, me

gusta el presente”. Dice Jean-François Pigoullié sobre la distinción entre melancolía y nostalgia: “Ambas comparten la idea de que algo se ha perdido, pero la nostalgia cree que es posible volver a los orígenes mientras que la melancolía descansa sobre la idea de que no hay regreso. Y por eso, lo único que cuenta es vivir el presente intensamente. Si el regreso al pasado es imposible, el presente pasa a ser un absoluto. [...] Su pasión por el cine [la de Daney] oscila entre el sentimiento de una pérdida irreparable y la creencia indefectible en que el cine da el presente”. (Aclaración larga, aburrida pero necesaria: estas citas, incluyendo la de Daney, están tomadas de una nota de Pigoullié aparecida en *Trafic* y traducida en *Punto de Vista*, llamada “¿Hay una posteridad para Serge Daney?”. La distinción entre melancolía y nostalgia deriva de ideas de Marie-José Mondzain. Fin de la aclaración aburrida pero necesaria.)

Así, la emoción que causa ese último plano, esa caminata juguetona y trabajosa de Iván y Juana –una pareja que vive en un perpetuo y nebuloso presente, sin recuerdos ni proyecciones– se explica por esa captura del momento por parte del cine. El plano secuencia se desarrolla en tiempo real –el montaje alteraría la percepción del tiempo ya que no sabemos qué pasó entre plano y plano– y permite verificar que el esfuerzo de Juana y su cansancio son reales. Es un momento más en el tiempo pero su fugacidad ha quedado congelada –momificada, diría Bazin– en las imágenes de *En construcción*. Haciendo eje en una Barcelona que deja de ser, Guérin no se limita a glorificar lo que fue sino que trata de capturar lo que es. Lo que será es algo que por ahora no importa, ya llegará el tiempo en que sea presente, y luego, pasado. ■

LOCOS DE IRA

Anger Management

ESTADOS UNIDOS

2003, 106'

DIRECCION Peter Segal

PRODUCCION Barry Bernardi y Jack Giarraputo

GUION David Dorfman

FOTOGRAFIA Donald McAlpine

MUSICA Teddy Castellucci

MONTAJE Jeff Gourson

DIRECCION ARTISTICA Jeffrey D. McDonald y Domenic Silvestri

INTERPRETES Adam Sandler, Jack Nicholson, Marisa Tomei, Luis Guzmán, Jonathan Loughran, Kurt Fuller, Krista Allen, January Jones, John Turturro, Woody Harrelson, Allen Covert.

Deconstruyendo a Sandler

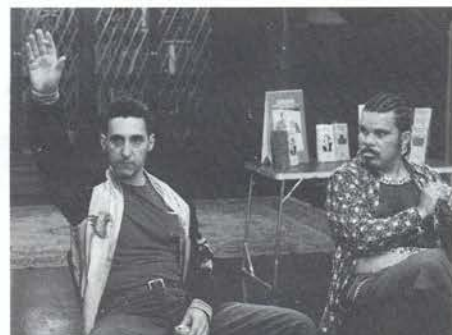
por JAVIER PORTA FOUZ

Locos de ira es una película de Adam Sandler producida por el sello Happy Madison (de *Happy Gilmore* y *Billy Madison*, otros films de Sandler). A diferencia de *Embriagado de amor*, unión de lo mejor de Sandler y del director Paul Thomas Anderson (el de *Vivir del azar*, *Boogie Nights* y *Magnolia*), aquí no hay director. Es decir, sí lo hay, es Peter Segal, quien hizo *La pistola desnuda 33 1/3* y *El profesor chiflado 2*, entre otros títulos de encargo. *Locos de ira* es un típico producto Sandler en el cual no importa el director. Lo único que importa en este caso es que quien dirija pueda subordinarse a los chistes del universo Sandler. Y este Segal lo hace, pone la cámara de maneras convencionales y probadas para que el humor surreal, arborescente, violento, sorpresivo, rápido de *Locos de ira* sea el centro de la película. Y si vamos a buscar buenas decisiones del equipo de realización, se puede decir que el montaje corta bien, con espléndido *timing* para los chistes.

Sandler ha construido un personaje en sus películas (ver nota de Santiago García en *EA* 131). Ese personaje nunca es del todo "normal" y además tiene fuertes ataques de furia, muchas veces por las cuestiones en apariencia más triviales. El autor Sandler ofrece en *Locos de ira* el reverso de estas situaciones. Su personaje, en esta ocasión llamado Dave Buznik, no tiene furia explosiva. Es uno de esos pobres tipos ultratímidos que tragan sus enojos. No sólo no reacciona frente a las agresiones sino que tampoco

puede hacer frente a los pisoteos laborales y carece de seguridad para la mayoría de sus acciones. En la burda lógica causal de la película, todo esto proviene de un momento muy vergonzoso en su más tierna adolescencia. El trazo grueso y las situaciones resueltas de manera brutal son habituales en los films de Sandler, parodias de las formas narrativas más convencionales. En cuanto al desarrollo narrativo, sus películas son rústicas (las sutilezas están en otro lado), algo que tal vez el público argentino promedio no tolere. Y quizá tampoco tolere esa parodia de los convencionalismos.

Por primera vez, una película de Sandler tiene la posibilidad de ser exitosa en Argentina; los otros estrenos en salas de cine, *La mejor de mis bodas*, *Un papá genial*, *Little Nicky* e incluso *Embriagado de amor*, fueron fracasos, y el film de P. T. Anderson fue hasta despreciado por mucha gente que se acercó a verlo. *Locos de ira* tiene una distribución fuerte a partir de mucha publicidad —por cierto, bastante mala, ¿nadie notó que eso de "siente el amor" en el afiche no suena bien?— y además está Jack Nicholson. Pero, si tengo que guiarme por las reacciones de desprecio y desinterés que la película recibió en una función llena de un sábado a la noche, no creo que el "boca a boca" vaya a funcionar muy bien. Espero equivocarme, pero esta clase de humor idiota dentro de una película inteligente no tiene demasiados adeptos por aquí. Las comedias mejor posicionadas por estos pagos son cosas co-



mo *Mi gran casamiento griego*, seguramente consideradas más "amables", "comprensibles" y "adultas".

Acá viene otro momento irritante de esta nota: como pasa con una película del viejo zorro De Palma, para disfrutar más y mejor de una de Sandler es mejor haber visto otras de Sandler. La comedia es, como todos, un género que requiere un paladar entrenado. Para ser más específicos, las comedias creadas a partir de múltiples referencias extraídas de temáticas populares y de consumo masivo también requieren cierta formación. Es evidente que una obra maestra como *Lejos del paraíso* de Todd Haynes se disfruta más, mejor y de manera más profunda si se vieron algunos Douglas Sirk. Y que para acercarse a otra obra maestra como el film-ensayo *An Injury to One*, exhibido en el Bafici y dirigido por Travis Wilkerson, puede ser enriquecedor saber algo acerca del marxismo. Pues bien, los conocimientos del idioma original son bienvenidos a la hora de



captar las sutilezas de los chistes verbales intraducibles del humor Sandler, y algún contacto con el pop de los setenta y los ochenta puede ayudar a disfrutar más de las elecciones musicales de *Locos de ira*, y en especial de la estética de *La mejor de mis bodas*. Y específicamente en *Locos de ira*, es recomendable conocer la ira de Sandler en sus películas anteriores. Como se dijo antes, aquí Sandler no explota. Y su terapeuta, Buddy Rydell (Jack Nicholson), debe lograr que explote. Es decir, *Locos de ira* es una película sobre cómo la propia película se convierte, en relación con la furia del personaje, en otra de Sandler. Una metapeliícula de Sandler, un comentario de Sandler sobre el propio personaje de Sandler. Tal vez porque el loco Adam había regalado su creación del loco iracundo para *Embriagado de amor* necesitó ahora reconstruirlo en su propio cine. Para que *Locos de ira* brinde una mayor satisfacción –en este caso mediante la comparación– también puede ser recomendable ha-

ber visto *The Game* de David Fincher, una mala y engolada película sobre un gran engaño para hacer mejor a un hombre. *Locos de ira* puede verse, temáticamente, de la misma manera. Pero esta es una comedia y no un thriller con iconografía religiosa. Aquí la iconografía pertenece más bien al ámbito de la baja cultura, a la definición más tradicional de lo considerado trash: una pareja de actrices porno lesbianas, un gay latino lleno de colores y con la panza al aire, una travesti alemana (Woody Harrelson), un oso ruidoso de peluche, cereales cuya venta se pauta a través de la pura imagen. El universo del consumo está siempre presente en los films de Sandler, con la comida chatarra y, entre otras cosas, el deporte y sus ídolos. Un tenista retirado como John McEnroe –otro iracundo– ya había aparecido en *La herencia del Señor Deeds* (directo a video en Argentina, ver EA 132) y vuelve aquí en un pequeño cameo. Hay cameos a montones en *Locos de ira* (y en varias de las otras películas de Sandler). El cameo –breve aparición de un famoso haciendo o no de sí mismo y casi siempre sin estar acreditado– es considerado por mucha crítica como uno de los recursos más pecaminosos a los que puede apelar el cine (excepto cuando pasa en *The Player* de Robert Altman). Pero si uno lo mira y escucha con atención, el cameo es un recurso como cualquier otro, en este caso uno intertextual, que Sandler utiliza a la perfección en *Locos de ira*, en una acumulación tal vez nunca vista.

Además de la novedad de que el personaje tenga que conseguir la furia, por primera vez en un film de Sandler hay un actor de los superprestigiosos compartiendo cartel con el muchacho proveniente de *Saturday Night Live* (recomendado: el DVD con lo mejor de sus performances en ese programa). Nada menos que Jack Nicholson juega este ping-pong con Adam. El viejo y peludo –sobre todo en las cejas– Jack agarra todos sus tics más reconocibles y los exhibe con orgullo, pero con el agregado de una ternura no siempre disponible en sus guasonadas. Una película como *Locos de furia* ofrece muchos momentos para el recuerdo, esos grandes momentos de comedia, como varios de *Una Eva y dos Adanes* de Billy Wilder, *La adorable revoltosa* de Howard Hawks y *Cul-de-sac* de Roman Polanski, películas que uno vuelve a ver para disfrutar de los mejores fragmentos. En *Locos de ira* hay decenas de pequeños momentos –los cambios producidos durante las últimas décadas en las comedias pop y los cada vez mayores sobreentendidos hacen que las situaciones cómicas sean de resolución más veloz–, como por ejemplo el pelotazo al ciego interpretado por Harry Dean Stanton, la rotura del plato con huevos y cada aparición de Meatball, el gato con ropas. O, para ser más precisos, el obeso gato con ropas. Para él y para las mascotas de talle extralarge, diseña indumentaria el personaje de Sandler en *Locos de ira*. Para Sandler, desmedido y rechazado, diseñamos esta nota. ■

La memoria abierta

Uno de los montajistas más solicitados del cine nacional adaptó una obra de Eduardo Pavlovsky, logrando un film (presentado en el Bafici y estrenado poco después) cuya visión del pasado argentino es tan original como tortuosa. **por DIEGO TREROTOLA**

¿Qué es lo que te motivó a adaptar el monólogo de Eduardo Tato Pavlovsky?

Lo que más me impresionó y me motivó para hacer la película es el personaje, su punto de vista y cómo un tipo así podía generarme cierta ambigüedad al principio... ese sentimiento de afecto pero al mismo tiempo de rareza y de extrañamiento porque no era totalmente querible mientras lo veía. Sin embargo, me mantuvo durante toda la mitad de la obra creyendo que era una víctima. Y el giro posterior me cuestionaba toda mi manera de pensar sobre cómo eran los represores y las víctimas, me daba vuelta todo y me generaba una necesidad de repensar todo. A mí me parece que todo eso era valiosísimo y peligroso también. Pensé mucho antes de hacerla, además en el traslado al cine uno no puede contar con la complicidad del espectador como en el teatro. En el cine hay una comunicación mucho más directa y el espectador está mucho más acostumbrado a que le sirvan las cosas, es difícil que reflexione mientras está viendo una película, en cambio en el teatro ocurre lo contrario. Yo pensé mucho en el peligro de que se transformara en una visión casi exculpatoria de estos personajes, en el sentido de justificarlos. Fui comprendiendo que no, que al contrario, que se trataba de bajarlos a la realidad, de tomarlos como seres humanos, no esquemáticamente como monstruos de papel, de diccionario. Y como seres humanos eran muy parecidos incluso a todos nosotros, sólo que de pronto se convertían en seres deplorables, hacían monstruosidades. En la adaptación que hicimos hay una búsqueda mayor del interior del personaje, nos forzamos a fantasear sobre cómo puede ser el interior de este personaje, cómo puede ser la subjetividad de un tipo que un momento se siente impune y puede hacer cualquier cosa solamente justificado por lo que él llama "Teníamos tanto amor para darle". El amor justificaba todo; en ese sentido me parece muy cuestionador este tema, porque uno está acostumbrado a que el amor justifica todo, casi justifica la vida, y la verdad es que no es así porque, por ejemplo, el amor egoísta puede ser muy des-

tructivo, muy terrible.

En relación con casi todas las películas sobre la última dictadura militar, *Potestad* plantea un cambio muy importante al trabajar desde el punto de vista de alguien que colaboró en la represión y el genocidio. Y es interesante no sólo por la ambigüedad que genera sino también por la construcción laberíntica de la subjetividad del personaje.

La llave de esta adaptación fue cuando Ariel Sienra me planteó que el espacio cinematográfico sería la cabeza del personaje. A partir de ese momento se nos expandió la posibilidad de generar escenas y jugar con personajes que el protagonista antes enunciaba en el discurso. Cuando él recuerda o cuenta, no sabemos si cuenta la verdad o una idealización o una fantasía: que jugaba muy bien al rugby y que la mujer lo admiraba cuando saltaba y agarraba la pelota; esto, que estaba dicho graciosamente en el monólogo, se nos hizo patente como algo que él podía convocar como imágenes. Pero cómo llegar a una fluidez sin recurrir a los raccontos, ya

que nos parecía tonto ese recurso. Además, contradecía lo que queríamos hacer. Nosotros no queríamos contar que él iba al pasado, sino que traía el pasado al presente. Un punto de partida era que él siempre tuviese la misma edad, que siempre fuese hoy y convocara a personajes que él vivió, sintió, imaginó. Los trae al presente y juega escenas que se supone que vivió, pero también pueden ser recuerdos imaginados mucho más bellos de lo que fueron. Por ejemplo, su mujer se le aparece desnuda en el vestuario del club, pero eso seguramente no sucedió. Esto nos suele ocurrir a cualquiera de nosotros. A mí me gusta mucho el fútbol, todavía hoy fantaseo con ser el número 8 ó 10 de Racing, y eso no es posible desde hace muchos años, pero sigo fantaseando como cuando era adolescente. De la misma manera, este personaje construye estos recuerdos distorsionados. No terminan de ser recuerdos, son recuerdos soñados, pero tampoco son sueños. Como cuando alguien en la vigilia imagina algo que le gusta, en-



D'Angiolillo, junto a Luis Machín, durante el rodaje de *Potestad*

POTESTAD

ARGENTINA

2002, 98'

DIRECCION Luis César D'Angiolillo
 PRODUCCION Luis César D'Angiolillo
 GUION Ariel Sienra y Luis César D'Angiolillo,
 basado en una obra teatral de Eduardo Pavlovsky
 FOTOGRAFIA María Inés Teyssié
 MUSICA Eduardo Rudnitzky
 MONTAJE Guillermo Grillo y Luis César D'Angiolillo
 DIRECCION ARTISTICA Julián D'Angiolillo
 INTERPRETES Eduardo Pavlovsky, Noemí Frenkel, Luis Machín,
 Lorenzo Quinteros, Susy Evans, María Victoria Biscay,
 Denisse Dumas, Alberto Segado, Martín Adjemián.

sueña algo que le gusta, alguna escena con alguien o un triunfo. Pero eso implica una contradicción permanente, que es la lejana conciencia de que no es real. Al mismo tiempo, uno intenta soñar cosas lindas pero se vuelven pesadillas; en ese sentido, ese gramo de conciencia que sobrevive en el personaje no le permite gozar de esos momentos agradables. Creo que la película es una acumulación de angustias, de pequeñas angustias, y eso es lo que más dificulta al espectador. Es una película incómoda, es una película que uno quiere entender y en ese querer entender se va impregnando de toda la vida de un personaje que ha acumulado mucha angustia y tiene una historia pesada que se descubre al final. Ahí hace eclosión en el espectador, que no tiene cómo descargarse, no tiene catarsis. Decidimos violar esa regla de la tragedia según la cual tiene que haber catarsis al final, porque no se adecuaba a lo que estábamos tratando. Por eso el espectador se lleva la angustia, que es lo más terrible, no lo que se ve sino al que está impregnado en la película y se incorpora al espectador.

Llegar a una segunda película como director es algo bastante difícil en Argentina, porque es un país que está lleno de debutantes y de carreras trucas de directores de cine. Aunque esto está revirtiéndose en los últimos años, fue un problema importante para tu generación. ¿Cómo considerás ahora tu primera película, *Matar al abuelito*?

Hay diez años de diferencia entre mi primera película y esta. Partamos de la base de que soy montajista y estuve toda mi vida metido en el cine. *Matar al abuelito* es una película con otra propuesta, una propuesta que en ese tiempo vivíamos como válida. Creo que nos equivocamos, o que yo particularmente me equivoqué, al mirar hacia varias partes: hacia lo que yo quería expresar, pero también hacia la posibilidad de recuperar para hacer la segunda película y quedar bien

con cierta crítica. Al final quedó una película bastante híbrida; no reniego de ella, pero te digo que nunca más quise volver a verla porque me duele mucho no haber podido plasmar lo que quería. En ese momento me equivoqué y es muy doloroso. Esta es la evaluación crítica personal. Además, caí en la volteada de una crítica que aparecía en ese momento y que estaba dispuesta a romper con una serie de moldes con que se hacía el cine argentino, y me tocó a mí ser uno de los más castigados.

¿Cómo es que, luego de ese castigo, tu película forma parte de un ciclo de la renovación del cine argentino como es la sección Lo Nuevo de lo Nuevo del Bafici?

Fue una tremenda satisfacción personal. Yo he ido al Festival de Buenos Aires todos los años y vi todo lo posible porque soy un amante del cine y para mí un festival es una fiesta. Ver películas y tratar con directores es lo mejor que le puede ocurrir a un tipo que ama el cine. No puedo negar que lo sentía un poco de afuera y me preguntaba cómo ingresar a ese medio que parecía sólo para los jóvenes. Y tuve la intuición de que si era sincero y hacía una película sin ninguna artificiosidad, con rigurosidad, sin ningún elemento ajeno a mi esencia, iba a ser interpretado. Había mucho prejuicio con la película, la crítica directamente no la quería ver. Se la mostré a Quintín y me dijo que era importante, y cuando luego dijo que era una película emblemática del festival, me dio una idea del grado de aceptación que había tenido. Y lo más importante fue la aceptación de los jóvenes cuando la vieron, fue lo que más satisfacción me produjo. No sé cuál va a ser mi nuevo paso. Ha sido tan conmovedor hacer *Potestad*, y hacerla así, que tenía cuatro libros terminados junto con Sienra y en este momento ninguno de los cuatro me satisface. Estoy tratando de elaborar algo nuevo porque no quiero repetir ni tampoco quiero hacer algo antiguo. ▀

En esta crítica se revela información que es muy importante para la comprensión emocional de *Potestad* y es recomendable no leerla sin haber visto la película o la obra original de Eduardo Pavlovsky. En términos generales, el gran valor de la segunda película de D'Angiolillo es que asume grandes riesgos como puntos de partida para plantear sus ideas. En primer lugar, la decisión de construir una historia de manera extremadamente fragmentada, donde no existe una narración continua, ni una evolución dramática lineal, ni siquiera la posibilidad de abstraer un paisaje nítido del contexto hasta después de casi una hora de película, es un elemento que juega en contra de la mayoría de los espectadores. Este desafío inicial que propone *Potestad* se potencia con el segundo y central riesgo que asume: establecer como punto de vista único el de un colaborador de la represión y el genocidio durante la última dictadura militar argentina. Esta elección no sólo se opone a toda la manera de pensar y representar la dictadura en el cine —y por ello evita muchos lugares comunes—, sino que se sostiene con el malestar de la ambigüedad y una mirada rigurosa sin concesiones ni salidas fáciles. La ambigüedad es tal vez el planteo más original de la película y por momentos, en una enrucijada discursiva, resuelve disolver las distancias que hay entre la víctima y el victimario. Como señala D'Angiolillo en la entrevista, hay en esa actitud una postura cuestionadora que si bien nos hace replantear la confianza en el discurso ajeno y el valor de nuestros sentimientos, sobre todas las cosas, tiene que ver con promover una actitud alerta en las formas que se usan para reconstruir el pasado. Si bien la memoria es necesaria para la subsistencia humana, como también sucede en la película, puede ser un arma de doble filo, una forma de manipular los sentimientos, una desfiguración atroz. *Potestad* no sólo mantiene la memoria abierta al pensar el pasado desde otro lugar, sino también al pensar que todavía hay que seguir vigilando y juzgando al pasado.

Diego Trerotola

Mar del Plata era especial

Nadar solo se presentó en la competencia del Bafici y se estrena el 22 de mayo.

Su muy joven director habla de las cosas que extraña de Mar del Plata. Acuña luce la melancolía y la calidez de la película en esta entrevista. **por NAZARENO BREGA**

Terminó el festival, ¿qué te quedó del paso de *Nadar solo* por el Bafici?

Estoy muy contento. Fui a las cuatro proyecciones, a la función de prensa entré medio escondido con Nicolás Mateo y Santiago Pedrero. Nos quedamos muy tranquilos por cómo se veía la película y también por el recibimiento que tuvo. Me sorprendió la cantidad de chicos que había en la proyección en el Malba. Por suerte se la recibió muy bien. Me molestaría que no se notara que es una película que tiene una búsqueda, que se despegue del "nadismo". Filmar la nada es fácil, hacerla entretenida no. No quiero que se diga que es "otra película en la que no pasa nada". Es el paso que creo que da *Nadar solo*, tiene un costado emocional que la diferencia de ese tipo de películas.

Sin embargo, algunos críticos la vieron así.

Se me viene a la cabeza lo que escribió Jorge Carnevale...

Lo leí y lo entiendo porque viene de otra generación. Una generación que, por ejemplo, puede tomar el recital de Jaime Sin Tierra como un capricho. Es más difícil que entiendan lo que es el grito en esa canción. Y detrás de ese momento hay toda una intención, levantar el grito hasta que pegue estaba planificado. Hay una construcción de los detalles que hicimos con Alberto Rojas Apel en el guión que puede dejar afuera a críticos como él o Carlos Boghossian. La película la hice pensando en un público joven, pero no hay una intención deliberada de excluir a nadie. La gente más grande se me acercó a decirme que le gustó cómo nuestro la comunicación. Tampoco creo que la película sea para un chico de 17 ó 18 años, tiene que ser un Holden Caulfield para que entienda todo. Creo que además de la edad tienen que ver otras cosas, la siento bien para un público Jaime Sin Tierra, no porque sea un promedio de 22 años, sino porque es la audien-



cia de una banda que es toda para adentro. Me pasa lo mismo con la chance de ir a festivales. Yo me pregunto si en Montreal pueden entender la película. ¿Para qué me sirve ir a Montreal? Prefiero ir a Valdivia, donde el público puede estar más interesado. Me importa que exista una buena llegada más allá del lugar. Estar en Locarno o en Venecia dos días no sé hasta qué punto me sirve. **También se habló mucho de la conexión con *Rapado*.**

Es una película que a mí me marcó mucho. La vi y leí el libro muchas veces. Era un momento en el que no tenía muchos referentes y a esa edad no me quería poner a leer Shakespeare. Busqué que el entorno no fuera parecido, traté de cuidar mucho eso. Si en *Rapado* era un hijo único, entonces yo quería que acá Martín tuviera un hermano y que con eso pasara algo. Hoy *Rapado* me interesa hasta cierto punto; todo pasa por los

objetos, pero con un guión notable. Al reverla le encontrás cada vez más detalles, parece de relojería, tiene una idea de circularidad que me mata. Me pone mal cuando se compara a *Nadar solo* con *Rapado* y queda todo sólo en eso. Llegué a leer que el personaje de Nicolás Mateo se llama Martín por Rejtman o que busqué especialmente a Ezequiel Cavia para que haga un cameo, cuando yo a Ezequiel lo conocí de casualidad porque había ido a comer a la casa de una amiga mía. Me gustó la ternura que veía en él, un tipo que tenía un jardín de infantes, que fabricaba juguetes. Cuando lo vi tenía puesta una remera de Joy Division y pensé que podía servirme. Le pregunté por la banda y me dijo que no la había escuchado nunca, que la usaba porque se la regaló un amigo. Ahí me interesó más. Al rato empezó a tocar canciones de Silvio Rodríguez y Bob Marley y dije "tiene que estar".



Las referencias musicales de *Nadar solo* son importantes para darle un tono melancólico. La música me parece fundamental en la película para reflejar ese estado de ánimo. La idea era terminarla con una versión de *Boys Don't Cry* que hacía la banda de Santiago, pero hubo problemas y la tuvimos que sacar. Me dolió porque se había convertido en un himno para nosotros. Tenía como un grito inglés-castellano que me gustaba mucho. La remera de Morrissey es algo que busqué porque no tengo hermanos y veía necesario un referente que me dijera "tenés que escuchar esto". En la caja en la que Martín encuentra sólo el teléfono de la chica estaba la idea de que también encontrara un cassette con canciones de Morrissey. Era como un legado que le iba dejando el hermano, algunas migajas de pan que le marcasen qué leer o qué escuchar. En 4º año me compré un disco de los Smiths y nadie me lo había recomendado. Me la pasaba escuchando *Half a Person*, estaba fanatizado.

¿Cómo fue el trabajo con los actores para lograr el tono?

Con Nicolás y Santiago fue fácil. La primera vez que les hablé de Jaime Sin Tierra los dos me dijeron que tenían el disco y me di cuenta de que ya manejaban el tono. Cuando los conocí me saqué ese estereotipo sobre el actor de televisión. Además, que vinieran de la TV me sirvió mucho porque manejan un ritmo distinto al de los actores de teatro, que por ahí necesitan más los ensayos o leer subtextos. Con los adultos fue más complicado, aunque Mónica Galán y Manuel Callau tienen mucho cine encima y me parecían lo mejor de lo que había en televisión. Mónica lo entendió de entrada. Con Callau fue más difícil, en mi cabeza yo tenía pensado su personaje por lo menos uno o dos puntos más abajo. El papá de Martín tiene un costado oscuro directo, que se nota en su expresión. Yo quería más el "no me importa nada" de

Adjemián en *La Ciénaga*, alguien vencido. **La película está plagada de detalles que buscan ese dejo de melancolía.**

Tratamos de cuidar mucho todos los detalles. Por el tema de las calles terminamos escribiendo el guión con un mapa de Mar del Plata en la mano. Tuve que cambiar una locación porque había un auto estacionado que me tapaba una puerta. Todas las locaciones se parecen bastante porque todos los personajes viven en un lugar cercano y hay algo geográfico importante en la película. Si vos vas a Mar del Plata ves que todos los edificios tienen una construcción rara, tienen el portero eléctrico con vidrio, tienen piedras o algunos caracoles. En la película no podía tener una puerta de calle y otra que no tuviera nada que ver, tenía que existir una similitud. Quería que todo tuviese un sentido. Mar del Plata era especial y hay muchas cosas que ya se perdieron. Yo esperaba todo el año para viajar, parar en Atalaya a comer medialunas, ir a Sacoa y tomarme un helado en Massera. Hasta tengo una foto abrazado a un cucurucho. Por otro lado, había una cosa que quería transmitir, que creo que no se nota mucho, y es esa amistad que se construye al cursar con alguien el colegio primario y después cambiarse de escuela juntos para hacer el secundario. Es esa amistad en la que estás tan unido que hace que te preguntes qué hacés si tu amigo se va del colegio, ¿te cambiás con él o no te cambiás? En la escena de la escuela lo que yo quería era eso, "aprendimos a nadar, fuimos a este colegio juntos, nos echaron juntos, hicimos todos juntos". **Martín decide irse porque esa relación empieza a quebrarse. El está solo y Guille (Santiago Pedrero) tiene a otras personas...**

Cuando Guille sale corriendo atrás de su noviecita era para marcar que él tenía algo. También, en el único momento en que el punto de vista pasa a Guille, se lo ve contán-

dole al hermano que lo echaron del colegio. Eso fue para diferenciarlos, pero ojo que a Guille también se le cae todo cuando Martín decide irse. Lo primero que hace es preguntarle cuándo vuelve. Y lo siguiente es avisarle que la carta con la expulsión llega a la casa el lunes. En ese "mirá que tus viejos se enteran el lunes" le está diciendo "por favor no me dejes, que yo hoy tengo algo pero mañana puedo estar como vos y te voy a necesitar". Guille se muestra como el que domina, es el que canta en la banda y todo eso, pero cuando los echan el que tiene miedo es él. Los dos son nihilistas, pero Martín está más allá todavía. Guille tiene esos momentos donde cae y se vuelve un personaje muy querible, como en la escena del skate con su noviecita. **Eso es algo que se nota en *Nadar solo* y lo veo destacable, querés mucho a todos tus personajes.**

Mis personajes son más chicos y siento que hay que cuidarlos. Los veo personajes muy sensibles. El gesto de Nico (en la película, Martín) al darle a Antonella (Luciana) el último caramelo me parece increíble. Es como decirle "tomá, aceptame algo". En esa escena él es todo ternura. Yo creo que si Nicolás no te llega no hay forma de que entiendas la película. Nico y Santi tienen estas cosas y por eso nos hicimos amigos durante el rodaje. El día que firmaron el contrato hicieron algo que pocos saben y que a mí me llegó mucho. Ese día nos enteramos de que no iba *Boys Don't Cry* y parecía ser una cuestión de plata. Los dos sacaron al instante el cheque que acababan de cobrar por la película y me lo dieron para que pudiera poner la canción. Claro que no acepté, pero en ese momento era justo el gesto que necesitaba. Ahí le encontré un sentido final a la película, creo que ellos hacen que *Nadar solo* sea más para algún tipo determinado de público, creo que pasa todo por una manera especial de sentir. ■

NADAR SOLO

ARGENTINA

2003, 102'

DIRECCION Ezequiel Acuña

PRODUCCION Diego Dubcovsky, Daniel Burman y Ezequiel Acuña

GUION Ezequiel Acuña y Alberto Rojas Apel

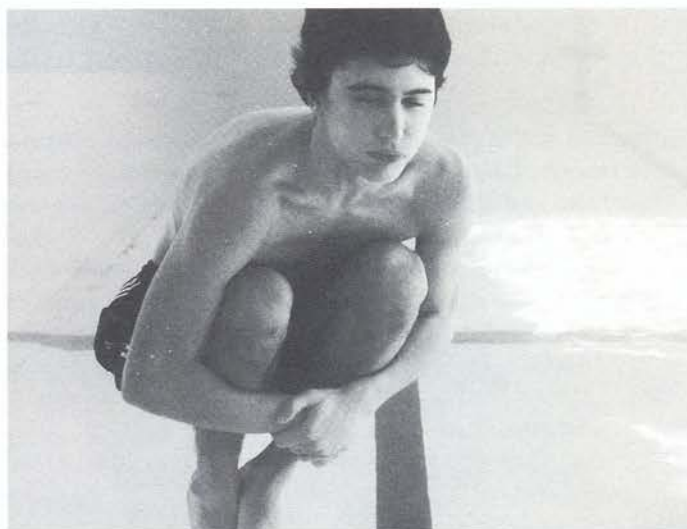
FOTOGRAFIA Octavio Lovisolo

MUSICA Marcelo Ezquiaga

MONTAJE Sergio Flamminio

DIRECCION ARTISTICA Josefina Azulay

INTERPRETES Nicolás Mateo, Santiago Pedrero, Antonella Costa, Tomás Fonzi, Manuel Callau, Mónica Galán.



La soledad es un revólver ardiente

por JAVIER PORTA FOUZ

La historia contada en *Nadar solo* no es precisamente contemporánea. Martín tiene 17 años, pero no son 17 años en 2003, ni en 2002, ni en 2001. A pesar de que esto no se explicita en la película, Martín es un adolescente de los noventa. Ningún teenager de dos mil y pico podría proferir “antes Sacoa solamente estaba en Mar del Plata” al añorar la felicidad de la oferta reducida de algunas cosas y el valor otorgado por esa condición. La disponibilidad acotada, como la de los alfajores Havanna para una mini generación anterior a la del director Ezequiel Acuña, se perdió. O tal vez deba buscársela en objetos más pequeños, o de artesanía y autenticidad más profunda. Aquellas pequeñas cosas que nos dejó Mar del Plata como exclusivas se perdieron. Y esas pérdidas fueron distintas para diferentes mini generaciones. Una mini generación abarca no más de un lustro, y aglutina a sus integrantes a partir de mínimos gestos, los cuales permiten visualizar, mediante huellas de recepción de objetos de consumo cultural, el perímetro de un territorio de pertenencia.

El viaje de Martín a Mar del Plata marca definitivamente a *Nadar solo*. Lo insinuado en la primera parte, deambulatoria entre Barrio Norte y Palermo, se encamina y cristaliza frente al mar. Martín se está quedando solo en Buenos Aires: el solipsismo de sus padres es mayor que el suyo, su amigo del colegio está dedicado a su novia, con su hermana menor todavía mantiene el protocolo del no afecto y su hermano mayor es cada vez más

una ausencia y menos una presencia lejana. A buscarlo en Mar del Plata se dispone Martín, pero antes vemos su vida en Buenos Aires, regada de pequeños absurdos escolares y domésticos, limitada a una porción del norte de la ciudad y signada por la música que prepara con su banda y la que escucha en los conciertos. *Rapado* de Martín Rejtman fue, para muchos chicos interesados en el cine, la afirmación de que era posible contar estas cosas, historias mínimas de Buenos Aires hechas imágenes y hechas sonido. Para conseguir esas imágenes y esos sonidos se estaban entrenando, en las escuelas de cine, mini generaciones de jóvenes. Quienes hicieron *Nadar solo* ya no son primera camada. Tal vez sean los “modernos” del nuevo cine argentino (junto a Albertina Carri y sus rubios y otros por venir). Una mini generación para la cual el proceso de limpieza, de resta, de minimalismo iniciado por *Rapado*, por *Pizza, birra, faso*, por *Mundo grúa* y llevado al límite por *La libertad* ya puede verse como un logro, como un punto de partida para agregar otras cosas. Si Albertina Carri suma y reflexiona fuerte sobre la representación cinematográfica y sobre el propio cine argentino en *Los rubios*, en *Nadar solo* Acuña parte de *Rapado* para añadir otras capas. Armado de precisión, Acuña describe con humor y distancia decreciente la atmósfera de colegio privado de los chicos de clase media. Pero *Nadar solo* va más allá de la astucia a partir de la observación, o de la autobiografía.

“En una novela los nombres nunca son neutros”, dice David Lodge en *El arte de la ficción*; en *Silvia Prieto* tampoco lo eran, con ejemplos audiovisibles con claridad en las *Silvias* y en *Garbuglia*. Los nombres, generacionales, y los apellidos, territoriales, quedan en *Nadar solo* ligados a las reiteradas menciones de calles y avenidas. Acuña sabe mapear su territorio, pero va más lejos, y es tan osado como para incluir emoción, en su variante pudorosa, en una historia de adolescentes. Y para que los nombres produzcan otros sentidos.

En el más extenso fragmento en Buenos Aires, la emoción se insinúa, pero en cuanto Martín pisa Mar del Plata y encuentra a Luciana (Antonella Costa, sublime), a su amor por el agua se suma un amor de conexiones: los peces, el mar, los caramelos de frambuesa. Con su mirada de belleza melancólica, Luciana ilumina a Martín pero, como bien sabe Acuña, la adolescencia —para los más reflexivos— suele ser la época de las decisiones tomadas demasiado tarde. Ese amor contenido los ilumina, Luciana ilumina a Martín, pero Martín vive bajo el agua, donde la luz viaja con menor velocidad. La adolescencia es el período de las oportunidades perdidas. Todo un conocedor nostálgico de esta verdad, Acuña les regalará a Martín y a Luciana una nueva oportunidad al final de *Nadar solo*, una película para saber cómo es la soledad. Y la soledad, como decía el Spinetta almendrado, tiene relación con luces en torno a alguien. ■

IRREVERSIBLE

Irréversible

FRANCIA

2002, 95'

DIRECCION Gaspar Noé

PRODUCCION Christophe Rossignon

GUION Gaspar Noé

FOTOGRAFIA Gaspar Noé, Benoît Debie

MUSICA Thomas Bangalter

MONTAJE Gaspar Noé

DIRECCION ARTISTICA Alain Juteau

INTERPRETES Monica Bellucci, Vincent Cassel, Albert Dupontel,
Philippe Nahon, Jo Prestia, Stéphane Drouot,
Jean-Louis Costes.

La gansada

por LEONARDO M. D'ESPOSITO

En el año 1967, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares escribieron las *Crónicas de Bustos Domecq*, donde la firma/ficticio autor de *Seis problemas para don Isidro Parodi* se dedica a hablar de artistas argentinos puntualmente inexistentes. Uno de ellos era Tafas, pintor realista dedicado a obras monumentales cuyo ascendiente musulmán le impedía representar en las telas figuras humanas. Por eso, tras pintar enormes y líricas escenas, las ocultaba detrás de pintura negra. El texto de Bustos Domecq se dedicaba a analizar la obra del maestro musulmán, o lo que sería si no la tapara el betún. El texto ocultaba que Tafas era un chantún cuya obra no existía pero daba qué hablar a los tilingos, puntualmente satirizados y representados en la barroca verba de don Honorio.

Hablar de *Irreversible* es como hablar de una obra de Tafas. Es fama que en la película hay una violación en tiempo real y una cabeza reducida a puré de seso con un matafuegos. También que se cuenta de atrás para adelante y que despertó polémicas e insultos en Cannes y en todas partes donde la tecnología se encargó de expandir el rumor. Con esos datos casi se puede escribir de la película sin verla y sacar carnet de esclarecido participando en una polémica entronizada por la agenda de la *intelligentzia* internacional. Pero, amigos, ha llegado la hora de decir que el film en sí no justifica ninguna clase de polémica. Es un ejercicio de estilo bastante mediocre,

con escenas que supuestamente deberían *épater les bourgeois*, pero que sólo pueden ser consideradas escandalosas por un reaccionario (esté del lado que esté). Casi uno podría pensar que la película es la excusa para que un oportunista logre que hablen de él en todo el mundo. Eso, claro, si fuéramos cínicos.

Por el lado de las ideas cinematográficas, apunto que el conservadurismo del film no es el del discurso homofóbico o racista de alguno de sus –puntualmente orates– protagonistas (discutir eso es hacerle el caldo gordo a la película, amén de que se puede responder que “eso refleja que un burgués enojado esconde a un fascista”, cosa que no es necesariamente cierta pero cierra la discusión), sino el de los mecanismos que utiliza. En los 90, hay tres cosas que los cineastas que quieren “parecer originales” hacen: alterar la narración –e incluso darla vuelta–, tratar de filmar “en un solo plano” y mostrar “violencia descarnada” como si el asunto no fuera importante. Noé utiliza los mismos tres lugares comunes como signos de la “originalidad” de su película. Que mueva mucho la cámara cuando los personajes están nerviosos y la tranquilice al final/principio es una astucia de estudiante de cine de lo más evidente.

El tiempo no destruye nada, aunque se nos lo repita por si lo olvidamos. El tiempo pasa y los que construyen o destruyen son los seres vivos, especialmente los

hombres. Los artistas solamente pueden construir, de hecho, dado que en el principio sólo está su voluntad. Decir “El tiempo destruye todo” es tan trascendente como decir “Lo que mata es la humedad” o “¡Cómo subió todo!” o, tal vez más adecuadamente, “Habría que fusilarlos a todos, habría”.

Finalmente, como cima de la pereza intelectual y estética –para el caso la misma cosa–, Noé se pliega a la entronización de Kubrick, realizador que inventó los lugares comunes de la originalidad pero sólo en escasas oportunidades se acercó al cine y, por lo menos, tiene el mérito de ser discutible. Noé, como cualquier estudiante de cine mediocre, declara sus intenciones pegando un afiche de ¡2001! en la pared (si por lo menos pegase un póster de *Barry Lyndon*, uno no lo vería tan haragán) e imitando el trip de dicho film. En términos académicos, una bobada.

Toda esta pereza a la hora de hacer un largometraje demuestra que la película es lo de menos, que no hay nada que discutir desde lo estético ni desde lo ideológico. Si desde lo ético: ¿Es lícito crear el contexto de una polémica sin el objeto de la misma? Buen tema de análisis para semiólogos y especialistas en los medios y en nuestros “servicios postales” (como diría Borges). Nada que ver con el cine. *Irreversible* no es una película, sino una gansada. Algo tan inexistente como los preciosos paisajes de Tafas. ■

X-MEN 2

X2: X-Men United

ESTADOS UNIDOS

2003, 135'

DIRECCION Bryan Singer
PRODUCCION Ralph Winter, Lauren Shuler Donner
GUION Michael Dougherty, Dan Harris
FOTOGRAFIA Newton Thomas Sigel
MUSICA John Ottman
MONTAJE John Ottman
DIRECCION ARTISTICA Helen Jarvis
INTERPRETES Patrick Stewart, Hugh Jackman, Halle Berry, Ian McKellen, Famke Janssen, James Marsden, Bruce Davison, Rebecca Romijn-Stamos, Anna Paquin, Alan Cumming, Aaron Stanford, Shawn Ashmore, Brian Cox, Kelly Hu, Shauna Kain, Kea Wong.



Los desposeídos

por LEONARDO M. D'ESPOSITO

La primera *X-Men* era una película interesante lastrada por la responsabilidad de contar todo lo que el fanático de la historieta quería y el no iniciado requería para entrar en el universo de los mutantes. No corroboraba el talento potencial del realizador de *Los sospechosos de siempre*, pero le conservaba el crédito. Esta segunda entrega es mejor que la primera en muchos sentidos, y requiere de un espectador atento capaz tanto del disfrute de la aventura en estado puro como de deshilvanar una clave política.

Es raro que este film exista o tenga éxito cuando Estados Unidos ha invadido ilegalmente un país hasta reducirlo a un nuevo estado colonial. Esta película muestra claramente la raíz del temor a lo diferente que sigue siendo constante en la población de ese país. Hay más de una escena que lo demuestra, pero basta con la reacción de los padres de Iceman, el chico que transforma el agua en hielo, para ver cuáles son los motivos de la discriminación. Véase también el brutal acto de delación del hermano del personaje y la injustificada intervención de la policía, paralela al rol que juegan las fuerzas armadas y el poder político. Que el film comience con un (falso) intento de asesinato del inquilino de la Casa Blanca y termine con una frenada de carro de los X-Men al mismo personaje revela que este es un film político.

Pero la película no es un montón de secuencias de acción –a diferencia del pri-

mer film, muy bien realizadas y bellas– con toques políticos para “adultizar” el contenido historietístico, sino que ambas cosas están relacionadas. Se trata de evitar un brutal genocidio de mutantes, y el poder que lo ha de ejecutar sólo puede combatirse con superpoderes. En este sentido, la película demuestra que el enorme aparato de “seguridad” imaginado por los norteamericanos está más allá de la escala humana. Los mutantes son verdaderos humanos, tanto en sus dudas y amores como en sus odios: aparecen ante el espectador como aquellos que quieren el triunfo de los verdaderos valores americanos frente a sus usurpadores. De imposturas, pues, trata el film.

Hay otro tema que atraviesa toda la película, y es el amor y su realización física. La idea de que los poderes especiales son una maldición tanto como una ventaja queda centrada en Rogue, una chica que no puede besar a su novio porque ese beso lo mataría. La tensión entre la efervescencia adolescente y la posibilidad de la muerte por ejercerla, que ya aparecía en la primera película, es aquí mucho más seria y triste. Lo mismo ocurre con la relación triangular entre Wolverine-Jane Grey-Cyclops. Tres freaks que en el fondo son humanos y que sufren por los lazos del deber (marital, heroico). Es una historia de amor adulta que nada tiene que ver con el sexo (por eso la secuencia erótica entre Mystique y Wolverine, comentario-homenaje a

la relación entre Batman y Gatúbela en *Batman Vuelve*).

Una cosa curiosa de los mutantes es que son ellos quienes tienen algún lazo con la humanidad y su historia: tienen religión (Magneto es judío y sobreviviente del Holocausto; Nightcrawler es un fanático y ferviente católico), tienen sexo, comen, fuman y beben –ver a Wolverine: un personaje que, como Han Solo hace treinta años, transforma a un actor en una estrella–. Pero esto no es al azar: es la necesidad de mostrarlos más humanos que los humanos (otra vez, ver el aséptico tratamiento de la perfecta familia americana incapaz de aceptar a un hijo como es y muy capaz de delatarlo). Como si todas esas cosas que hacen de las personas personas fueran un privilegio –y no un derecho en un estado policía– y el verdadero motivo por el cual los mutantes son discriminados. No deja de ser terrorífico pensar que hay que tener superpoderes para ejercer el libre albedrío. Todo esto está contado por medio de acciones y no de palabras. La sensación final es que los mutantes se salvan, pero no por héroes. Son antihéroes en un universo que el poder ha colonizado para quienes no pueden discutirlo. Los mutantes son, en ambos bandos, desposeídos, seres que quedan fuera de todo marco legal y que deciden, en un gesto último, dejar claro que si el poder los discrimina, ellos no vacilarán en enfrentarse. Rara conclusión para un film hecho con y para ganar millones. ■

LA HORA 25

25th Hour

ESTADOS UNIDOS

2002, 135'

DIRECCION Spike Lee
PRODUCCION Julia Chasman, Jon Kilik, Spike Lee, Tobey Maguire
GUION David Benioff (basado en su novela)
FOTOGRAFIA Rodrigo Prieto
MUSICA Terence Blanchard
MONTAJE Barry Alexander Brown
DIRECCION DE ARTE Nicholas Lundy
INTERPRETES Edward Norton, Philip Seymour Hoffman, Barry Pepper, Rosario Dawson, Anna Paquin, Brian Cox, Tony Siragusa.



ESTRENOS

Kind of Blue

por JAVIER PORTA FOUZ

El sentimiento anti-Bush de buena parte del mundo se vuelve, por momentos, antiamericano en general y, a veces, antineoyorquino. Este último se activa cuando a alguno de los habitantes y/o amantes de la ciudad del siglo XX se le ocurre llorar la pérdida de las Torres Gemelas y de miles de vidas desde el cine, la música u otro arte. Es cierto que hay lamentos patriotericos y hasta –si se quiere– peligrosos, como el plano final de ese fallido canto a la sangre de Martin Scorsese llamado *Pandillas de Nueva York*. Bajo el influjo de una lastimosa canción de U2, Scorsese cerraba de manera grandilocuente y con las Torres una película que no necesitaba hacerse más débil y objetable. Se puede atacar ese y otros aspectos de la película miramaxiana de Scorsese desde el pensamiento pero no desde el sentimiento como fuente única. Es esa aversión a partir del sentir, de un sentir políticamente correcto, lo que permite amonestar cualquier lamento por la ciudad herida. Desde allí se penaliza la decisión de Spike Lee de llorar por su amada NY mostrando la ausencia de las Torres.

A Lee no se le discute la posibilidad de la nostalgia por la ciudad que ya no es, se le prohíbe; y *La hora 25* cae en la voltereta. Hay varios, tal vez demasiados, planos desde una ventana que encuadran el baldío en que se convirtió el emplazamiento de las Torres, pero eso no alcanza para invalidar una película que, a diferencia de la de Scorsese, no tiene actitud guerrera. El rap sin música dicho por el personaje central Monty Bro-

gan (Edward Norton) frente al espejo es toda una declaración de intolerancia y de su necesario –y lógico– límite: toda esa furia se circunscribe a la palabra y al ámbito privado. Además, Monty reconoce en él –y no en los Otros– la culpa por lo que salió mal en su vida. Monty transita, con el dolor y la tristeza de reconocer lo que comenzará a perder, el último día fuera de la cárcel, donde permanecerá los próximos siete años. A la tristeza general del film de Lee escapan algunas secuencias, como la pre títulos, alegre y cómica. El resto del film cuenta este último día de “libertad” con múltiples flashbacks, que narran el momento del primer encuentro entre Monty y Naturelle (Rosario Dawson, fugitiva de cualquier adjetivo) y otros sucesos menos felices.

La hora 25 inhala tristeza pero exhala dignidad. A esta respiración ayudan todos los actores principales –los amigos interpretados por Philip Seymour Hoffman y Barry Pepper son puntales tanto del film como de Monty– y el compromiso de Lee con lo que cuenta. Este compromiso implica, a veces, no separarse y no observar con mayor distancia lo relatado. Y esto redundo, en sus peores segmentos, en una sobreexplicitación de sentidos y una excesiva repetición de motivos. Pero en los mejores momentos, los hegemonicos –por cantidad de minutos y por importancia–, este compromiso convencido le permite a Lee una intensidad dramática inusual para su filmografía y también para el cine de hoy, que no suele exhibir frecuente-

mente –entre lo mejor que tiene para ofrecer– películas de esta potencia emocional. A este impacto logrado por Lee también contribuyen las imágenes teñidas de luces de un solo color, el sonido y las elecciones musicales: el lacerante manejo del surround (como pasa con casi todas las películas, conviene ver y escuchar *La hora 25* en una sala bien equipada a nivel técnico) en las escenas del boliche y, sobre el final, la presencia de una canción del disco que Bruce Springsteen dedicó a la ciudad de Nueva York pos 11-S, *The Rising*. El jefe, otro enamorado de la ciudad, recibe el último agradecimiento de los créditos finales, tal vez por la eterna dignidad de su voz, ahora más cargada que nunca de tristeza y esperanza. De la misma manera, el tono que recorre *La hora 25* es triste pero no crepuscular, desde los títulos del comienzo hasta los dos arriesgados finales. El primero de ellos muestra una de las posibilidades –osada en su exageración– que puede manejar una narración libre: un planteo sobre aquello que pudo ser en la vida del personaje y que no será, pero que es a nivel del relato. Toda una declaración de principios acerca de porqué el cine puede ser el espacio de una felicidad posible. El otro, el cierre, es el “real”, unos planos hermosos y tristes de la ciudad de todos los días y algunos de sus habitantes, entre ellos alguno que nos hizo conocer *La hora 25*, un perro y unos tipos heridos para los cuales cada caída y cada amanecer pueden ser el punto de partida de un nuevo aprendizaje. ■

EL AMANTE 133

51

ARARAT

FRANCIA / CANADA

2002, 115'

DIRECCION Atom Egoyan
PRODUCCION Atom Egoyan y Robert Lantos
GUION Atom Egoyan
FOTOGRAFIA Paul Sarossy
MUSICA Michael Danna
MONTAJE Susan Shipton
DIRECCION ARTISTICA Kathleen Climie
INTERPRETES David Alpay, Arsinée Khanjian, Charles Aznavour, Marie-Josée Croze, Eric Bogosian, Brent Carver, Bruce Greenwood, Elias Koteas.



Edad de recordar

por GUSTAVO NORIEGA

"Entre marzo de 1915 y julio de 1916, en plena guerra mundial, el gobierno del Imperio Otomano, dirigido por los Jóvenes Turcos del Partido Unión y Progreso, ejecutó un programado asesinato de armenios tendiente a eliminarlos como pueblo. Bajo el pretexto de deportarlos de sus lugares habituales por considerarlos peligrosos para la buena marcha de sus acciones bélicas que llevaba adelante con su aliada Alemania, Turquía realizó una matanza ejemplar que solo treinta años después tuvo nombre: genocidio". Transcribo literalmente este párrafo (tomado de la introducción de Héctor Schmucler al libro *Genocidio y transmisión*, de Hélène Piralian) porque prefiero no dar esta sucinta y contundente información preliminar con mi propia escritura; hasta la visión de *Ararat*, el genocidio armenio por parte de los turcos era un evento histórico del cual ignoraba prácticamente todo. Mi ignorancia, por esta vez, está parcialmente justificada. La masacre de alrededor de un millón y medio de armenios es un hecho oculto que la propia comunidad ha mantenido en un relativo silencio del cual recién ahora está empezando a salir. (Ese silencio abarca en primer lugar a sus perpetradores: Turquía mantiene su negativa a reconocer que los hechos sucedieron, contrariando disposiciones expresas de las Naciones Unidas). La película de Atom Egoyan es un paso importante en dirección a no dejar que el hecho se olvide —la primera que toca el tema— y su dimensión didáctica, atributo habitualmente defenestrado por la crítica

culta y la cinefilia, juega un rol importante para su valoración positiva. Como consecuencia de esa indefinición en la memoria histórica, el genocidio armenio, a diferencia del Holocausto judío, carece de íconos. *Ararat* se enfrenta al problema de que "Van" no tiene la resonancia de "Auschwitz" de la misma manera en que la imagen de una larga hilera de niños, mujeres y ancianos llevando unas pocas pertenencias, custodiados por soldados con el típico birrete turco, no está cargada de significado como la de los cuerpos macilentos encontrados en los campos de concentración nazis. Si Lanzmann pudo hacer *Shoah* desestimando toda imagen de archivo o reconstrucción es porque antes hubo centenares de películas con sus correspondientes imágenes. Egoyan, en cambio, tiene que contar *todo*. Pero al mismo tiempo se resiste a narrar el calvario armenio como una historia más: quiere contar eso, más la amnesia de su propio pueblo, más las marcas que la masacre y su olvido dejan en las siguientes generaciones. Utiliza entonces el recurso de mostrar la filmación de una película (*Ararat* cuenta la filmación de otra *Ararat*, que sí narra linealmente la masacre, basándose en los testimonios del Dr. Ussher) para contar el legado de aquel hecho en el presente a través de las vivencias de los actores y el equipo técnico. Estructurando las idas y vueltas temporales de la película hay un enfrentamiento entre un joven canadiense de origen armenio y un empleado de aduana a punto de retirarse. El

muchacho quiere entrar unas latas de película a Toronto desde Turquía y el viejo, que sospecha que allí se esconde droga, lo somete a un largo interrogatorio. Pero si abre las latas y hay película, ésta se vela y se pierden las imágenes. "¿No tienen perros para esto, que huelen la droga?", pregunta el armenio. "Sí, pero se pierde lo bueno de este trabajo, tratar de entender", contesta el aduanero. Si Egoyan hubiera hecho la clásica película que describe minuciosamente los horrores, nuestra reacción hubiera sido tan mecánica como la del perro que huele droga y ladra. La complicada estructura de relaciones del film es el mecanismo que utilizó el director para entender aquel viejo odio, sus ramificaciones y las consecuencias del olvido. Es como la obra de Primo Levi, que uno puede interpretar como una repuesta a aquel guardia de Auschwitz que le dijo: "Aquí no hay porqués". *Ararat* conjuga con resultados notables la necesidad de contar por vez primera y la de reflexionar sobre ese relato. Es al mismo tiempo *Noche y niebla*, con su carga de cuerpos apilados y *Shoah*, con su rechazo a la iconografía tradicional. Es la primera pero quiere tener la madurez de las últimas. Es un aporte contra el olvido y este argumento, que no debería ser importante en una crítica cinematográfica, esta vez lo es. En uno de sus telegramas cifrados, el ministro del interior del gabinete turco, en 1915, escribió: "Depórtese a todos los armenios en edad de recordar". La combinación de lucidez y maldad que hay en esa frase es aterradora. ■

CAZADOR DE SUEÑOS

Dreamcatcher

ESTADOS UNIDOS, 2003, DIRIGIDA POR Lawrence Kasdan, CON Thomas Jane, Jason Lee, Damian Lewis.



Lawrence Kasdan ha desarrollado una de las más sólidas e interesantes carreras dentro del cine norteamericano de los últimos 20 años. Su relación con el cine clásico y los géneros cinematográficos no es una excusa nostálgica sino una verdadera declaración de principios de cómo él entiende el cine. En esta ocasión, Kasdan parece tomar como referente para su film a una de las obras maestras de John Carpenter: *El enigma de otro mundo* (*The Thing*, 1982), remake del clásico que dirigieron Christian Nyby y Howard Hawks en 1951. Pero por encima de la relación que tiene con estos y otros films del género, la película parece encontrar su verdadero autor en Stephen King, creador del relato original. Los temas y la iconografía de King están presentes y, para quienes no sepan nada de él, la película podrá resultar una mezcla absurda de elementos irreconciliables. *Cazador de sueños* consigue mantener el interés durante más de una hora; la falta de información y la habilidad de Kasdan producen un clima inquietante. Luego la trama se abre y el efecto se extiende un poco más, sumándole un genuino desconcierto. Pero luego de prometer y abrir puertas durante más de una hora, la historia no consigue cumplir con todo lo prometido y la imaginación del espectador se ve defraudada en el remate. Tal vez Kasdan tendría que haber hecho lo que hizo David Cronenberg con *La zona muerta*: traicionar un poco a Stephen King y entregarse a su propio universo de realizador. **Santiago García**

LA GRAN PELÍCULA DE PIGLET

Piglet's Big Adventure

ESTADOS UNIDOS, 2003, DIRIGIDA POR Francis Glebas.

Estudios Disney sigue lanzando films clase B. En este caso, un nuevo episodio en la saga de Winnie the Pooh. Animación simple, historia simpática y suavemente aleccionadora, lo

que cansa de esta película –y también, paradójicamente, lo que la hace honesta– es que sólo pretende entretener a los más chicos. Cine comprendido como guardería, carece de eso que hace a estas películas apreciables para cualquier persona: encanto e imaginación (que en muchos casos es la misma cosa). La lógica que sostiene la existencia de este film es la misma que sostiene la existencia de *Irreversible*. **Leonardo M. D'Espósito**

CERCA DE LA LIBERTAD

Rabbit-Proof Fence

GRAN BRETAÑA, 2002, DIRIGIDA POR Phillip Noyce, CON Kenneth Branagh, Evelyn Sampi, Tianna Sansbury.

Noyce vuelve vencido a su casita australiana. Luego del buen comienzo de *Terror a bordo* hizo la de tantos compatriotas: se fue a Hollywood y se perdió entre inocuos éxitos de taquilla. Ahora regresa hecho un señorito inglés en el sentido cinematográfico de la palabra. Una historia real que denuncia el terrible racismo colonial británico victimizando a los aborígenes en discretos campos de concentración para niños, pero relatada con la frialdad y la distancia de un cineasta inglés promedio. Nada de compromiso o interés verdaderos. Pura mala conciencia liberal que descubre mal y tardíamente el criptofascismo británico. **Eduardo Rojas**

SUEÑO DE AMOR

Maid in Manhattan

ESTADOS UNIDOS, 2003, DIRIGIDA POR Wayne Wang, CON Ralph Fiennes y Jennifer Lopez.

Todos han dicho que se trata de una versión contemporánea de *La Cenicienta* y es verdad, pero nadie dijo qué es lo que ello implica. Aquí, en lugar de príncipe azul, hay candidato a senador; en lugar de chica huérfana, hay latina mucama de hotel y madre soltera. Lo interesante del film es que se hace eco de la mirada popular –quizá demagógica– de la clase política como de una nueva aristocracia. Desaparecidos condes y príncipes, fueron reemplazados por senadores y diputados. Es una mirada simplista a menos que se considere que la demagogia entroniza a un candidato (o a un film). Este proceso demagógico es, ni más ni menos, la razón de ser de la película y de que sea además una comedia romántica. No hay más razones que las del corazón, así como al monarca absoluto sólo lo elegía el Señor. Dudo de que Wayne Wang lo haya pensado así, pero no deja de ser curioso que tal lectura sea posible. **LMD'E**

EL REGRESO

ARGENTINA, 2002, DIRIGIDA POR Hugo Lescano, CON Lito Cruz, María Socas, José Luis Alfonzo, Juan Palomino, Emilio Bardi.

Historia de vigilantes sobre retornos y ajuste de cuentas con el pasado, la ópera prima de Lescano se ve perjudicada por obvios flashbacks y protagonistas que recitan en exceso sus parlamentos. Hay uniformes azules en la mayoría de las escenas, lenguaje de canas, algo de transpiración, varios golpes, algunos tiros y una infidelidad matrimonial. Lito Cruz ofrece una performance de valía haciendo de policía cornudo. **Gustavo J. Castagna**

SALOME

ESPAÑA, 2002, DIRIGIDA POR Carlos Saura, CON Aída Gómez, Pere Arquillué, Paco Mora, Carmen Villena, Javier Toca.

A mitad de camino entre el cine de ballet y la filmación de una puesta teatral de danza, *Salomé* apenas evita el naufragio. Los primeros minutos corresponden a un "backstage ficcional", con el director preparando su obra. Es la supuesta introducción, con presentación de los protagonistas, decisiones de producción y explicaciones redundantes. El de la "ficción" al ballet es un mal paso, y deja inconcluso un camino innecesario. La filmación de la danza lejos está del potencial que ofrecen sus componentes: las definiciones sobre la relación cámara-baillores y el montaje neutralizante parecen responder a una voluntad dispuesta a negociar su apuesta cinematográfica, en pos de una supuesta belleza estandarizada. La película presenta atractivos en lo mínimo de la escenografía (a cargo de Saura), en la música del ballet (Roque Baños y Tomatito) y en la coreografía y su hermosa responsable, la Salomé Aída Gómez. **Agustín Campero**

LA VERDAD DE LOS HOMBRES

La vérité si je mens 2

FRANCIA, 2003, DIRIGIDA POR Thomas Gillou, CON Richard Anconina y José García.

Nuevo episodio en la saga étnica que comenzó Gillou en *Porque te quiero te miento*, y no más que una serie de chistes sobre los judíos *pieds-noirs* de París. Lo más interesante es que el villano es una cadena de supermercados. Película conservadora y tíbamente graciosa, resulta extraño que se haya estrenado, aunque representa esa clase de film standard, modelado por Hollywood y que se promueve en el mundo como "independiente" o, peor, "exótico". Como *Mi*

gran casamiento griego, pero en francés. Gran éxito en su país de origen. **LMD'E**

LOS CIEN PASOS

I cento passi

ITALIA, 2000, DIRIGIDA POR Marco Tullio Giordana, CON Luigi Lo Cascio, Luigi Maria Burruano, Tony Sperandeo.

Ver *Los cien pasos* es como viajar al centro de la italianidad: Sicilia, la mafia, la *familia unita*. Si bien esta premisa suena aterradora, otra es la verdad. La película fluye con simpatía en base a dos grandes virtudes: resalta la simpleza de la vida en un pequeño pueblo de Sicilia sin apelar a la caricatura y bucea en los conflictos entre padre e hijo sin caer nunca en la sensiblería. Sin embargo, existe un problema fundamental: en su búsqueda por evitar un lugar común, la película cae en otro igual de evidente (basta tomar los numerosos choques entre el padre mafioso y el hijo comunista). Los méritos del film se derrumban hacia el final, cuando una suma de clisés cursis gana la pantalla y la suma de fotos y leyendas escritas (un clásico del biopic) fuerzan el llanto. *Los cien pasos* no termina de honrar a su título, pues a la hora de la verdad da el mal paso. Una pena. **Guido Segal**

UN MISTERIO LLAMADO ALEKSANDER ORWICZ

Medium

POLONIA, 1985, DIRIGIDA POR Jacek Koprowicz, CON Władysław Kowalski, Grazyna Szapotańska, Jerzy Zelnik.

Estreno anormal por antigüedad y temática. En la Polonia invadida por los nazis, Orwicz guía la mente de algunas personas para repetir el asesinato de sus padres, cometido 36 años antes, y burlar así el paso del tiempo. El nazismo apenas se percibe, pero alguien considera al médium una potencial arma secreta de Hitler. Trama, sexo y sangre, combinados con la oportunista publicidad del film ("Después de *El pianista*, el mejor cine polaco vuelve a explorar los tiempos de guerra"), re-

miten a una época más feliz de la distribución, en la que se generaba espacio para lo bizarro y estas rarezas. La película es mala y carece de la gracia de lo que en esos márgenes se festeja, pero podemos instalar la discusión en otro terreno. En el *Clarín* del domingo 4 de mayo, en "lo malo" de la semana de espectáculos, se cuestiona el arribo de la película, presentando su estreno como innecesario. Esto plantea interrogantes acerca de la capacidad de la crítica de aceptar un horizonte cinematográfico de mayor amplitud, que se ubique más allá de las recomendaciones de rigor. **AC**

LA CACERIA

The Hunted

ESTADOS UNIDOS, 2003, DIRIGIDA POR William Friedkin, CON Tommy Lee Jones, Benicio Del Toro.



William Friedkin dirigió *Contacto en Francia* y *El exorcista*, dos clásicos indiscutibles de la historia del cine mundial. Pasaron 20 años y a pesar de algunos films interesantes —en particular *Vivir y morir en Los Angeles*— la carrera del director parece no estar a la altura de aquellos films. Pero sabiendo o no quién dirigió *La cacería*, está claro que la película es interesante. Una pelea primitiva entre dos hombres, una absurda reducción del mundo a ese exclusivo enfrentamiento. Algo que ya hemos visto en los films de Friedkin mencionados arriba. Mitología simple pero efectiva. Lo que es brillante y pone al espectador

en clima es la voz de Johnny Cash, que abre y cierra el film y que con la letra de la canción *The Man Comes Around* logra como pocas veces que una tema musical termine de cerrar el sentido de una película. **SG**

GIGOLO, EL PRECIO DEL ÉXITO

The Man from Elysian Fields

ESTADOS UNIDOS, 2001, DIRIGIDA POR George Hickenlooper, CON Andy García, Mick Jagger, Olivia Williams.

Gigoló se apoya en cuatro puntos fuertes: una puesta en escena visualmente hipnótica, la narración a partir del *film noir*, la música que marca cada cambio de registro genérico y un elenco que funciona. Todo esto mezclado con la inverosimilitud extrema del guión le permite histeriquear con la comedia. Por eso es que algún chiste se remata con un sonido similar al combo redoblante-platillo y se utiliza un videoclip (por fin se puede disfrutar de la letra de una canción clave en un film gracias a la traducción subtitulada) para elidir la ruptura de una pareja. El sabor a morolina que dejan la voz en off y la historia paralela, ambas a cargo de un Mick Jagger actor muy superior al músico, consuelan por la pérdida de la película en la cartelera durante la vorágine del Bafici. **Nazareno Brega**

EL ALQUIMISTA IMPACIENTE

ESPAÑA / ARGENTINA, 2002, DIRIGIDA POR Patricia Ferreira, CON Ingrid Rubio, Miguel Ángel Solá.

Podría aspirar cómodamente a la peor del año, pero es tan mala que ni siquiera ganará ese honor. Un científico nuclear muerto por empalamiento presagia una trama policial con perversiones. Después se mezclan la ecología, la política, alguna diluida atracción erótica entre la pareja (hétero) de detectives a cargo del ¿caso? que, lamentablemente, no termina de concretarse por algún inexplicable síndrome de histeria mutua. Si alguna vez se la cruza en el cable no pierda tiempo, el asesino es Miguel Ángel Solá. **ER**

Cult Movies
Cine de Autor
Independiente
Clase B
Comics
Bizarro
Clásicos
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
Europeas
Argentinas
Nouvelle Vague
Por
Orientales
Musicales
Picarescas
Expresionismo
Trash
Incorrecias

DE UNO A DIEZ

LOS ESTRENOS DEL MES SEGUN LOS CRITICOS

	JORGE CARNEVALE NOTICIAS	JORGE BELAUNZARAN TRT	MARCELO PANOZZO EL AMANTE	MARTIN PEREZ PAGINA 12	PABLO SCHOLZ CLARIN	GUSTAVO J. CASTAGNA EL AMANTE	MOIRA SOTO LAS 12	JORGE GARCIA EL AMANTE	DIEGO LERER CLARIN	
EN CONSTRUCCION		9	9			9	9	10	9	9,17
EL HOMBRE SIN PASADO	7	9	9		9	8		9	9	8,57
LEJOS DEL PARAISO	9	9	10		8	6	7	5	9	7,88
LA HORA 25	5	8			8		8	5	9	7,17
NADAR SOLO	5	8	7		6	7		7	8	6,86
CERCA DE LA LIBERTAD	8	5		6	8				7	6,80
LA CACERIA	6	8	7		5					6,50
X-MEN 2	6	6	9	6	6		5			6,33
LOS CIEN PASOS	6	7			6			5	7	6,20
POTESTAD	5	6	7		6		6			6,00
GIGOLO, EL PRECIO DEL EXITO	7				4					5,50
LO MEJOR DE NOSOTROS	7	5		6		4	4			5,20
LOCOS DE IRA	3	5		5	5				7	5,00
IRREVERSIBLE	5	8		7	8	1	4	1	6	5,00
CAZADOR DE SUEÑOS	4	6		5	5			3	5	4,67
SUEÑO DE AMOR	3		5							4,00
EL REGRESO	3	4			5	2	1		5	3,33
JOHNNY ENGLISH		2		4	4				3	3,25

¡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

¿Qué hace un crítico cuando va al cine?

La crítica a la película de Roman Polanski generó una enardecida contra-crítica de Tomás Abraham, que a su vez da lugar aquí no a una página contra-filosófica sino a una nueva serie de argumentos contra *El pianista*. por **EDUARDO A. RUSSO**

En el número anterior de *EA* escribí que los críticos suelen ser gente irritativa. No tenía idea de que mi artículo sobre *El pianista* (en el N° 131) haría posible otra prueba exuberante de ello. Enardecido por mis más bien cautelosas reservas sobre el último Polanski, Tomás Abraham me otorga un gracioso protagonismo en una página que ostenta un récord de tortazos de todo tipo, sin embocar uno solo. Se entrega a una polémica del formato más inútil, esa que consiste en perfilar una caricatura odiosa del otro para luego pasar a triturlarla y romperla en pedazos, satisfecho de lo bien molido que queda el dibujito. Pero mal caricaturista, Abraham traza su retrato con recursos del *Manual básico contra críticos*, apelando a la vieja figura del semivivo resentido. Aparte de presuponer continuamente –y mal–, en fila para cualquier lado, dejando el film de Polanski en el lugar de los pretextos. No me interesa aquí rebatir sus cargos y prejuicios, sino agregar algunas ideas sueltas sobre lo que me importa de *El pianista* en lo que al cine toca.

Mis reservas no brotaron del desafío a Polanski para ver quién era más guapo, sino que traté de entender lo que padecí como intensa desazón durante la segunda mitad de la película. No tengo idea de qué o cómo piensa un crítico en general. Dudo que se pueda generalizar sin caer en el clisé. Lo que a mí me ocupa –me animo sólo en singular– es tratar de comprender un poco más al cine y pensar el encuentro, el desencuentro o el encontronazo con cada película. Para Abraham ella es un vehículo o un disparador. Queda claro que *El pianista* lo emocionó hasta llorar. Si eso le hizo bien me alegro, aunque lo que es seguro es que llorar no lo hace mejor a él ni mejora el film. Y lo que importa es la película, sin reducir la crítica a su forma más empobrecida, como Abraham quiere, la de la discusión de su tema, su argumento o sus fuentes, sean literarias o biográficas.

En los días del lanzamiento de *El pianista*, la biografía de Polanski fue exhaustivamente expuesta como poderoso argumento de venta por la maquinaria publicitario-marketingera, y es lógico que así fuera. Cualquiera que haya sobrevivido al genocidio nazi, al clan Manson y a la justicia americana para extranjeros es un superviviente de los duros. Todos los diarios, la tele abierta y de cable, hasta *El Entertainment* (se lo iban a perder) cubrieron abundantemente el asunto. Hasta jugaban a ser expertos en Szpilman. A menudo encuentro que los lectores de *EA* están más informados que yo, seguro que para enterarse de esos datos no esperaron a leer en *Radar* la charla de Polanski con Semprún, casi más escalofriante que *El pianista*, a pesar de las clásicas sempruneadas. En cuanto a mis lucubraciones sobre la película, hubo incluso una entrevista que le hizo Diego Lerer, publicada en *Clarín* el 4 de marzo, tan reveladora como la de *P/12*, donde la forma en que RP piensa su film apoya mis argumentos.

Largamente Polanski ha gozado de mi respeto y simpatía, con una obra que, admitiéndola notablemente despereja, tiene una coherencia que a Abraham le importará un pepino pero que sin ser polanskiólogo salta a la vista: inclinación por el absurdo y fidelidad a la tradición más negra del surrealismo polaco, personajes alienados que buscan combatir un mal que avanza en espacios físicos o mentales, un sentido amargo de la fatalidad y un análisis a veces clínico –a veces cínico– de las relaciones entre amo y esclavo. Hay más, simplifico en extremo, pero más allá de desniveles, el tipo lleva una línea de más de cuarenta años con un par de obras maestras y otras varias películas notables. Mi problema principal con *El pianista* atañe a su relación con el mundo, su vocación de *representación* correcta, que se resguarda del abismo al que Polanski se arrojó otras veces, res-



guardo que ya insinuaba en *Tess* o *La muerte y la doncella*. En síntesis: abrí los ojos y paré las orejas, para después poder escribir algo con cierto sentido sobre eso que a uno le pasó en el cine, cosa que cada lector decidirá por su cuenta, con la película como garante o refutadora. Como todo crítico tendré mis pifiadas y mis puntos ciegos, aunque algo me dice que no fue este el caso. Pero ya que Abraham invita a ver *El pianista*, de cargoso nomás yo agregaría que la vean junto a un par de películas más: un paisano de Polanski, Janusz Kijowski, filmó la casi secreta y asfixiante *Varsovia año 5703* (1991), que circula en video. Y aun a riesgo de que se me acuse de convocar a la caballería polaca en pleno, invito al lector a que le eche un vistazo en el cable –la pasan seguido– a *La tercera parte de la noche* (1971), debut estremecedor del ya bastante desquiciado Andrzej Zulawski. Sería excesivo inferirle a Polanski el epíteto de academicista, pero en *El pianista* eligió el camino más limitativo en su relación con el mundo, el de la ilustración, la sumisión a una visión ajena. Y desde la seguridad de las convenciones terminó filmando una película demasiado confiada en el poder reparador de la cultura, tan digna como distante de la presunta condición de obra mayor. Difícilmente la pondría en la cumbre del terceto que propongo. En fin, véanlas y saquen –como siempre los lectores de *EA* acostumbran hacer– sus propias conclusiones. ■

FAROCKI ATACA DE NUEVO

Terminado el Festival de Buenos Aires, siguen sus ecos en tanto el Goethe-Institut y la Cinemateca Argentina invitan a la reposición de la retrospectiva de Harun Farocki, que tendrá lugar en la Sala Lugones del Teatro San Martín (Corrientes 1530), con proyecciones a las 14.30, 17, 19.30 y 22 y con entrada a \$ 3.

Viernes 16

Fuego inextinguible (Nicht lösches Feuer) 1969, 25'.

Imágenes del mundo y epitafios de guerra (Bilder der Welt und Inschrift des Krieges) 1988, 75'.

Sábado 17

Videogramas de una revolución (Videogramme einer Revolution, con Andrei Ujica) 1992, 106'.

Lunes 19

Trabajadores saliendo de la fábrica (Arbeiter verlassen die Fabrik) 1995, 36'.

Martes 20

Jean-Marie Straub y Daniele Huillet trabajando en una película basada en "América" de Franz Kafka (Jean-Marie Straub und Daniele Huillet bei der Arbeit an einem Film nach Franz Kafkas Romanfragment "Amerika") 1983, 26'.

Naturaleza muerta (Stilleben) 1997, 58'.

Miércoles 21

Imágenes de prisión (Gefängnisbilder) 2000, 60'. Con presentación y charla posterior para los participantes del seminario on-line "Desconfiar de las imágenes", con Ricardo Parodi.

Jueves 22

Los creadores de los mundos de consumo (Die Schöpfer der Einkaufswelten) 2001, 72'.

Viernes 23

Eye Machine I, 2001, 25' (con subtítulos en inglés). *La presentación* (Der Auftritt) 1996, 40' (con subtítulos en inglés).

llada en un libro titulado *Generaciones 60/90 Cine argentino independiente*, preparado para este ciclo por el equipo de redacción de la revista virtual *Film On Line*. También allí tendrá lugar un ciclo de preestrenos de cine argentino (los viernes a las 22) y un ciclo de trasnoches psicomusicales. La entrada es de \$ 4 y la programación de lo que resta de mayo es la siguiente:

Viernes 16

14 hs.: *Tres veces Ana* de David José Kohon

16 hs.: *Picado fino* de Esteban Sapir

18 hs.: *Mosaico* de Néstor Paternostro

20 hs.: *Ciudad de María* de Enrique Bellande

22 hs.: *Late un corazón* de Raúl Perrone

Sábado 17

14 hs.: *Casi ángeles* de Erfurth / Suárez / Borgna / Tello / Compagnet

18 hs.: Presentación del libro *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente*

20 hs.: *Hoteles* de Aldo Paparella

22 hs.: *Ciudad de María* de Enrique Bellande

24 hs.: *Trasnoche Madcap* (Pink Floyd)

Jueves 22

14 hs.: *Los jóvenes viejos* de Rodolfo Kuhn

16 hs.: *Labios de churrasco* de Raúl Perrone

18 hs.: *Picado fino* de Esteban Sapir

20 hs.: *Mosaico* de Néstor Paternostro

22 hs.: *Operación Masacre* de Jorge Cedrón

Viernes 23

14 hs.: *Un crisantemo estalla en Cincosquinas* de Daniel Burman

16 hs.: *El reñidero* de René Mugica

18 hs.: *Circe* de Manuel Antin

20 hs.: *Ciudad de María* de Enrique Bellande

22 hs.: *El investigador de ciudades* de Fernando Zago

24 hs.: *Plaga Zombie* de Grupo Farsa

Sábado 24

14 hs.: *Sólo por hoy* de Ariel Rotter

16 hs.: *Dar la cara* de José A. Martínez Suárez

18 hs.: *Cortos* de Fernando Zago

20 hs.: *El investigador de ciudades*, de F. Zago

22 hs.: *Ciudad de María* de Enrique Bellande

24 hs.: *Trasnoche Madcap* (Soul Men)

Domingo 25

14 hs.: *El nadador inmóvil* de Fernán Rudnik

16 hs.: *Ceremonias* de Néstor Lescovich

18 hs.: *Ciudad de Dios* de Víctor González

20 hs.: *Operación Masacre* de Jorge Cedrón

22 hs.: *Invasión* de Hugo Santiago

Lunes 26

19 hs.: La película de los críticos: preestreno de *Los rubios*, de Albertina Carri

Jueves 29

14 hs.: *Tute Cabrero* de Juan José Jusid

16 hs.: *Cortos* de Marcello Mercado

18 hs.: *Ciudad de Dios* de Víctor González

20 hs.: *Ceremonias* de Néstor Lescovich

22 hs.: *Operación Masacre* de Jorge Cedrón

Viernes 30

14 hs.: *El nadador inmóvil* de Fernán Rudnik

16 hs.: *Prisioneros de una noche* de David José Kohon

18 hs.: *Cortos* de Marcello Mercado

20 hs.: *Ciudad de María* de Enrique Bellande

22 hs.: *Carne mía* de Mariano Martínez Payva

24 hs.: *Plaga Zombie* de Grupo Farsa

Sábado 31

14 hs.: *Pizza, birra, faso* de Stagnaro / Caetano

16 hs.: *Crónica de un niño solo* de L. Favio

18 hs.: *The Planet* de P. Rodríguez Jáuregui

22 hs.: *Ciudad de María* de Enrique Bellande

24 hs.: *Trasnoche Madcap* (Pink Floyd)

Domingo 1

14 hs.: *Los jóvenes viejos* de Rodolfo Kuhn

16 hs.: *¿Sabés nadar?* de Diego Kaplan

18 hs.: *Enciclopedia* de G. Duprat / A. De Rosa / M. Cohn

20 hs.: *Operación Masacre* de Jorge Cedrón

MEDIDAS: 60/90

Durante los meses de mayo y junio, Malba.cine (Figuerola Alcorta y Salguero) presentará *Generaciones 60/90*, un ciclo de cine argentino que procura poner en relación las obras más importantes de dos períodos marcados por la actitud independiente y renovadora. La idea consiste en explorar las afinidades estéticas, temáticas y productivas que existen entre las películas independientes de los 60 y las de los 90. Esta propuesta ha sido desarro-

TENDENCIAS DEL CINE MODERNO

Géneros / Escuelas /
Movimientos / Nuevos cines

Por Gustavo J. Castagna

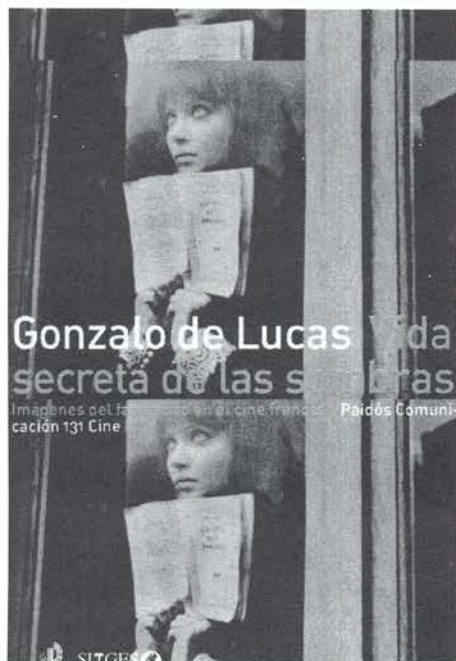
Informes gcastagna@infovia.com.ar



X SERGIO WOLF

Las sombras de la vida

La manera en la que el cine nos transforma para siempre, el modo en que está unido a la memoria y sus posibilidades de invocar lo invisible son rescatados aquí, con la debida reverencia, por el inquilino señor Wolf.



El gran libro de Gonzalo de Lucas

La proyección va extinguiéndose casi como la voz de sus personajes. Ampuloso y verborrágico pese a una garganta empeñada en obs- truir esa voluntad enérgica, el director Daniel Schmid se para frente a un auditorio domina- do por jóvenes que aplauden emocionados y espera las preguntas sobre su extraordinario documental, *Il bacio di Tosca*. El hechizo de lo que acabamos de ver se extiende al diálogo, que Schmid usa para contar cómo conoció la Casa Verdi, ese hogar de músicos otoñales y cantantes de ópera ajados y añejados, y cómo esperó que se produjeran las situaciones. "Eso es el cine —dice—, un acto de vampirismo. Esperar y robar." Esperar para robarle el alma a las cosas y a las personas, capturar la fugaci- dad. El cazador tras la presa del instante, ro- bar y finalmente congelar el tiempo. Así co- mo el cine quita la vida, de igual modo la de- vuelve, transfigurada. El vampiro Schmid dice que cuando la película se dio en Japón, la *cantatrice* que él convirtió en *prima donna*, se hizo famosa y empezaron a llegarle flores, aunque esos admiradores impensados solo habían oído su voz ya quebradiza. Algo se ac- tiva en el espectador al mismo tiempo que asiste a la representación de la muerte.

TRAC, TRAC, TRAC. Al recuperarla, esa esce- na trae también aquello de Chris Marker, cuando se preguntaba cómo recordaba el hombre antes de que se inventara el cine. Se me ocurre pensar que el cine es la memoria y el hombre es el recuerdo. Resnais filmó dos teorías sobre esto: por un lado, *Toda la memo- ria del mundo*, por el otro, *Providence*. Lo plu- ral o lo singular. La experiencia comunitaria o la introspección solitaria. El cine: una in- vención que produce el recuerdo, que crea la fugacidad. Más: el cine nació para abolir y cultivar la fugacidad, para convertir todo en sombras de vida destinadas a permanecer co- mo formas de la ausencia. Por eso es un pleo- nasmo hablar de "cine fantástico", porque el cine es lo fantástico, un artefacto ideado para invocar lo invisible, como explica Gonzalo de Lucas en *Vida secreta de las sombras*. *Imáge- nes del fantástico en el cine francés*, el mejor y

más provocador libro de ensayo sobre cine —o sobre arte, o sobre filosofía, qué importa el rótulo— que leí en este último año y segu- ramente en mucho tiempo. En uno de entre tantos pasajes memorables, de Lucas apunta que la televisión no sabe filmar la vejez por- que desconoce que los instantes de lo coti- diano requieren una contemplación serena, una evocación o un recuento, y que por eso es un medio al que la memoria le inspira ter- ror y no es casual que las películas más difí- ciles de ver de Welles, Rohmer y Rossellini sean las que hicieron para televisión. Más al- lá de que —citando a Daney— termine acep- tando que el cine y la televisión, como toda vieja pareja, hayan terminado por parecerse.

EL CINE Y LA MEMORIA. A muchos teóricos les gusta decir que el cine nació como docu- mento de actualidad y que después fue len- guaje, y recién después —Godard *dixit*: lamen- tablemente— cultura. Podría proponer una sutil variación sustancial: el cine nació como documento de actualidad, pero todo docu- mento de actualidad es un documento del porvenir. De ahí que prefiera la idea de que el cine nació con la memoria, como un modo de convertir las cosas en memoria. Como di- ce de Lucas, hablando de *La jetée*: "¿No es el cine un arte del eufemismo, la suave mani- festación de la mortalidad? El cine no vence a la muerte; la tapiza. No crea la vida; canta su elegía". El cine y la memoria estaban uni- dos como gemelos pero no lo sabían, y des- pués el curso del siglo se ocupó de separarlos. Pero siguieron siendo gemelos inseparables. Como "las gemelas" Dorleac y Deneuve de *Las señoritas de Rochefort*, de Jacques Demy.

JUSTAMENTE LAS SEÑORITAS DE ROCHEFORT. Ahí se ve con nitidez que el ci- ne marca la memoria de los lugares donde se hace y la de quienes ven lo que se hizo. La ex- periencia se desliza desde el hacedor y conta- mina la subjetividad del espectador, marcán- dolo. En *Mademoiselles 25 años*, de Agnès Var- da, un chico cuenta que vio treinta veces *Las señoritas...*, y eso me recuerda a una frase me-

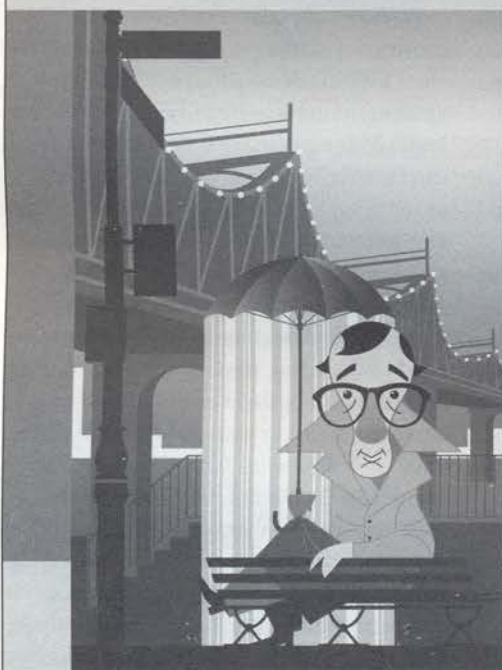
morale del Fernando Trueba crítico de cine —no confundir con su homónimo, el que trabaja de dirigir películas—, cuando decía que *La adorable revoltosa* era una película en la que le gustaría vivir. Yo también pensé muchas veces lo mismo y nunca pude decidirme por una... Para ese chico no hubo ni habrá pueblo de Rochefort sino un lugar que se parece o diferencia del que se ve en el film de Demy, igual que para otros personajes a los que Varda encuentra sin que parezca haberlos buscado, muchos de ellos trabajadores y —debilidad de esta Agnès de Dios— gente común que siempre parece gozar cuando ella los filma. En Varda, y no sólo en *Les glaneurs et la glaneuse*, están los dos polos: la idea de que el cine es memoria y recuperación, pero también curiosidad y recolección, un arte que consiste en juntar y condensar, en acumular experiencias y retazos de historias que en algún momento puedan parecerse a un "film" cuya forma habrá que modelar, aunque ya la hayan modelado los propios residuos hallados. Lugares modificados para siempre, bautizados por la cámara, contaminados de pasado,

confinados al sarcófago de los restos muertos de una civilización. José Luis Guerín también buscó por ese lado en *Innisfree*, hablando con los habitantes del pueblo donde se filmó *El hombre quieto*, y después volvió a hacerlo pero en un lugar vacío, en *Tren de sombras*. En un caso, fue tras un lugar y encontró los personajes que sustituían a los de su memoria cinéfila; en el otro, encontró un lugar y descubrió que se le podía inventar una memoria. ¿Es posible semejante cosa? ¿Se puede inventar una memoria, como en *Recuerdos al por mayor*, de Philip K. Dick?... Me acuerdo de un pasaje de *Vineland*, la novela de Thomas Pynchon, donde alguien cuenta que al filmarse allí algunas escenas de *El Retorno del Jedi*, el pueblo cambió para siempre. Si Guerín o Pynchon se preguntan ¿cómo y qué queda de un lugar una vez que pasó por allí el cine?, yo opto por sacarle punta a esa pregunta: ¿qué queda de nosotros una vez que nos pasó el cine? Porque el cine nos pasa como el tren por encima de los rieles. Nos pasa lo mismo que a los lugares: algo se ha transformado para siempre.

TRAC, TRAC, TRAC. La memoria emotiva. Siempre la memoria es emotiva, aunque muchos crean que esta idea es una invención de ciertas escuelas de actuación, que contribuyen con su recetario a entorpecer el frágil mundo de los sensibles. Memoria y sombras. Aumont dice que el cine no reproduce el tiempo, sino que lo produce. Envidio esa justeza, cuando el concepto es algo inevitable más que el fruto de un ingenio... Las sombras, el cine. Parpadeos de una ilusión: aferrar las sombras. La ilusión de lo real, más allá de que —de Lucas otra vez, inevitable— lo fantástico se produzca con el encuentro de dos imágenes de lo real. Sombras de vida: capturar la evanescencia del fragmento filmado. Filmar lo real, el sueño. Aquello de que el color es más verdadero pero el blanco y negro es más real (¿o era al revés?). El documental cree que atrapa lo real. La ilusión, la primera ilusión de los Lumiére. ¿Cómo atrapar la realidad, si ésta es y no puede dejar de ser una masa informe sin ojo? O como escuché una vez, que "realidad" es una palabra que sólo puede escribirse entre comillas. ■

El Amante y Augusto Costhanzo presentan

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



TAMAÑO 32,5 X 50 CM

Tenga el póster de su Amante en casa

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

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

¡Ahhh... la Résistance!

Una australiana hace hoy una película sobre la Resistencia francesa a la manera del Hollywood de hace varias décadas. Así las cosas, ni Cate Blanchett podía llegar a salvar a la insulsa *Charlotte Gray*.



CHARLOTTE GRAY, Reino Unido / Australia, dirigida por Gillian Armstrong, con Cate Blanchett, Billy Crudup, Michael Gambon. (AVH)

El compañero D'Espósito tiene una teoría interesante: según él, la Resistencia francesa, la más famosa de todas las resistencias, fue un invento de Hollywood. O casi. Es decir, si bien el grupo armado anti Clichy (recordar que solo reaccionó en el sur de Francia, donde la ocupación nazi fue menos violenta) realmente jugó un rol activo a la hora de ponerle freno a la voracidad germánica, fue el celuloide norteamericano el que lo recubrió de gloria, loor y ese particular romanticismo con olor a baguette fresca. Ah... la *Résistance*. En tal caso, y siguiendo los lineamientos de la teoría en cuestión, el imaginario popular que rodea a esos estoicos franceses —hasta la llegada de Bush hijo, claro y las *Liberty Fries*— fue creado por los aliados como mecanismo de propaganda y acicate belicista. Y algo de eso debe de ser cierto. Como contraejemplo del conjunto de nociones y conceptos universales mencionado vale la pena acercarse a uno de los últimos films de Jean Pierre Melville. En *L'Armée des ombres* (1969), que se exhibe en cable de tanto en cuanto, el realizador deja de lado todo idealismo y se acerca a la Resistencia desde una mirada retrospectiva oscura y crítica, posición que le valió más de un *desaire* en el momento de su estreno.



La australiana Gillian Armstrong (la misma de *Oscar y Lucinda* y la última versión de *Mujercitas*) decidió adaptar la novela de Sebastián Faulks *Charlotte Gray*, historia de idilios y pasiones imposibles en tiempos de guerra, adoptando los modos narrativos del Hollywood clásico. Salvando distancias técnicas y algunos detalles eróticos impensables durante el reinado del *Código de Producción*, el film recupera el tono de esas películas que inundaban las salas del mundo

libre inflamando los ánimos de los ciudadanos aliados semana tras semana. Pero aquí el omnipresente héroe masculino cambia de sexo, como corresponde a un film que cruza desembozadamente el cine de espionaje clásico (pre-Bond) y el *woman's film*, "ese cine que ubica en el centro de su universo a un personaje femenino que trata de lidiar con problemas emocionales, sociales y psicológicos relacionados con el hecho de ser mujer", según la crítica feminista Jeanine Basinger.

La mirada en *Charlotte Gray* se considera femenina y parte de un lugar común para luego transgredirlo: la protagonista, una joven británica que ve ocurrir la guerra como simple espectadora, se enamora de un piloto de la RAF; rompiendo los dictados y normas sociales, la muchacha no espera a su amado una vez finalizada la peligrosa misión, sino que parte a buscarlo a la Francia ocupada, convirtiéndose en el camino en activa partícipe de la Resistencia. Cambios de estado, entonces, y progresión dramática: de mujer enamorada a luchadora esperanzada, de un rol pasivo a otro activo; la lucha pasa al frente y el amor se repliega a un segundo plano. Para ello nada mejor que el rostro siempre inquietante de Cate Blanchett, a quien Armstrong ilumina como a una diva de los años 30, desechando sombras y utilizando filtros *flou*, destacando los aspectos más románticos de la conversión de amante a heroína y haciendo un uso intensivo de las bellas locaciones. Pero no alcanza, y *Charlotte Gray* nunca levanta suficiente vuelo; de hecho, se queda en la pista de despegue, correteando indefinidamente sobre una trama que, es cierto, nunca se detiene pero que tampoco llega a un destino alejado de la más cruda obiedad. Un intento con mejores intenciones que resultados. **Diego Brodersen**





AHORA EN VIDEO

EL CENTRO DEL MUNDO, *The Center of the World*, EE.UU., 2002, dirigida por Wayne Wang, con Kelly Parker y Peter Saarsgard. (LK-Tel)

Este Wayne Wang es un tipo de lo más incomprensible. Hace películas originales e interesantes como *Cigarros* o *Chinese Box* y después *Sueño de amor*. En el medio intenta juntarse con Paul Auster y lanza este *Centro del mundo* que no es más que una soft porno con aires trascendentes y mucho video. La historia es la de un pibe con plata que lleva a una prostituta -o algo así, que no queda demasiado claro- a Las Vegas. El amor se interpone y todo se vuelve dramático. Podría ser interesante si: a) las escenas de sexo no fueran tan ñoñas; b) si los actores supieran improvisar; c) si no quisiera ser moderna a la fuerza. Podría haber sido una aventura romántica y lírica, pero queda para el estante de las eróticas. Decir que es audaz es no conocer la cinematografía contemporánea, lo que deja claro que Wang es un estadounidense tímido que considera el sexo como algo sórdido. Así anda el mundo. **Leonardo M. D'Espósito**

UNA BUENA CHICA, *The Good Girl*, Estados Unidos / Alemania / Holanda, 2002, dirigida por Miguel Arteta, con Jennifer Aniston, Jake Gyllenhaal. (Gativideo)

Drama-comedia de corte psicologista y ascendencia *indie* que se deja ver a pesar de su apariencia. Allí está John C. Reilly como el marido bonachón de la muchacha de pueblo chico, atrapada en una vida cotidiana que se parece bastante al infierno. Hasta la aparición de Jake Gyllenhaal, atrapado en sus roles de joven dark, que encarnará la (im)posibilidad de un amorío entendido como válvula de escape. Lo mejor, los momentos de humor negro, imprevisibles. Jennifer Aniston, por esta vez, cumple aunque no dignifica. **DB**

HERENCIA DE SANGRE, *City by the Sea*, dirigida por Michael Caton-Jones. (AVH)

Una de un enemigo de la casa, el Caton-Jones, el mismo de *Mi vida como hijo* (también con De Niro), el mismo de esa horripilancia "de época" llamada *Rob Roy* y de alguna otra. Bueno, también ofrece este policial estrenado el último verano del que lo mejor que dicen sus defensores dentro de la revista es que no está tan mal como podía esperarse y que cuenta con una buena actuación de Frances McDormand. Comentario en EA 130.

EN EL CIELO, *Heaven*, dirigida por Tom Tykwer. (Gativideo)

El director de *Corre, Lola, corre* rueda un guión de Kieslowski. La película habla sobre la redención y es de una ambición y una rareza por lo menos infrecuentes. A por lo menos dos personas de esta revista la película les gustó (uno escribió la crítica en el momento del estreno -EA 126- y el otro la cuidó en el balance). Los contreras no pudieron agarrarla pero tampoco le dedicaron mucho esfuerzo a ese asunto, por lo que suponemos que no se opondrán a que se la recomiende desde esta sección.

LAS CONFESIONES DEL SR. SCHMIDT, *About Schmidt*, dirigida por Alexander Payne. (AVH)

El director es el mismo de *La elección*, una película que en este emprendimiento llamado *El Amante* tiene un extraño consenso. Desde ese lugar se esperaba ansiosamente el nuevo film de Mr. Payne (también guionista de *Jurassic Park 3*). Y llegó el Sr. Schmidt. Y a unos cuantos les gustó más bien poco. Uno de ellos escribió la crítica sobre este retrato de un recién jubila-



Simone: esa rubia debilidad

do sin destino en EA 130. Luego la vieron los que dicen que Schmidt es tan buena como *La elección* y que la misantropía del director logró otra buena película. Alguno ya tomará revancha en la intermitente sección "Llego tarde".

SIMONE, *SimOne*, dirigida por Andrew Niccol. (AVH)

Simulation One es una actriz inventada por un capo de las computadoras. Esa actriz está armada con lo mejor de todas las estrellas femeninas del cine. La idea está buena o tal vez buenísima. Santiago García dice que la película llega más o menos a buen puerto en EA 130, pero otra gente corrige y dice que no llega a ese destino portuario.

CORONACION, dirigida por Silvio Caiozzi (Primer Plano Video)

Comedia esperpéntica basada en José Donoso y dirigida por uno de los pocos cineastas chilenos cuyo nombre es conocido de este lado de los Andes. Geométrica y rigurosa en su puesta en escena, con influencias del Visconti de *Grupo de familia* y también de Buñuel. Eso es parte de lo que se dijo de *Coronación* en la crítica a favor de EA 122.

**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 GARCÍA

VIERNES 16

LOS FABULOSOS BAKER BOYS, *The Fabulous Baker Boys* (1999, Steve Kloves). I-Sat, 14.55 hs.

UNA RELACION PORNOGRAFICA, *Une liaison pornographique* (1999, Frédéric Fonteyne). Cinemax Oeste, 20.15 hs.

HERMANO, *Brother* (2000, Takeshi Kitano), con Takeshi Kitano y Omar Epps. Movie City, 22.15 hs.

Primer film de Kitano en EE.UU., en el que presenta los elementos más exteriores de su cine, tales como el personaje fascistoide, siempre dispuesto a las soluciones drásticas, que él mismo suele interpretar. El problema es que, reducido al estereotipo y la violencia gratuita pero sin la ternura ni la melancolía que impregnan sus mejores trabajos, Kitano no se diferencia de otros directores, ya que aparece apenas como un eficiente artesano que busca una respuesta inmediata en la platea.

SABADO 17

RECURSOS HUMANOS, *Ressources humaines* (1999, Laurent Cantet). Cinemax Oeste, 20.15 hs.

KRAMPACK (2000, Cesc Gay). Cinemax Este, 24 hs.

GERRY (2002, Gus Van Sant), con Cassey Affleck y Matt Damon. Cinemax Oeste, 24 hs.

Tras un comienzo promisorio —que lo colocaba entre los jóvenes directores más interesantes del cine de EE.UU.—, Van Sant fue convirtiéndose en un realizador sin interés. Afortunadamente —y, al parecer, bajo la influencia de Béla Tarr—, aquí retoma su vertiente más arriesgada en una historia sobre las peripecias de dos amigos en el desierto, donde (aparentemente) nada pasa. Uno de los estrenos más sorpresivos del cable de los últimos tiempos.

DOMINGO 18

BESTIA SALVAJE, *Sexy Beast* (2000, Jonathan Glazer). Movie City, 22.15 hs.

ruta SUICIDA, *The Gauntlet* (1977, Clint Eastwood). Cinemax Este, 0.15 hs.

LA CAUTIVA, *Le captive* (1989, Chantal Akerman), con S. Merhas y S. Testud. TV5 Internacional, 21.15 hs. La belga Akerman ha desarrollado una obra de notorio reconocimiento crítico en Europa. En esta adaptación libre de *La prisionera* de Proust, traslada la acción al París de nuestros días, en una historia con claros ecos del *Vértigo* hitchcockiano, que narra el amor posesivo

de un joven de clase alta por una muchacha a la que tiene secuestrada en su casa. Un film riguroso y ascético pero de un intenso romanticismo, con una notable secuencia final, a la que *La isla de los muertos* de Rachmaninoff otorga un tono particularmente trágico.

DOMINGO 19

R-XMAS (2001, Abel Ferrara). Cinemax Oeste, 20.30 hs.

LOS DELINCUENTES, *Thieves Like Us* (1973, Robert Altman). Retro, 22 hs.

EL FIN DEL JUEGO, *The End of the Game* (1976, Maximilian Schell), con J. Voight y J. Bisset. Cinecanal, 0.15 hs. Reconocido actor, Schell también desarrolló una interesante carrera como realizador, con títulos notables como *Marlene*, un documental sobre la diva (fuera de campo durante todo el film). Aquí incursiona en el thriller psicológico adaptando una novela de Dürrenmatt sobre un inspector de policía con una enfermedad terminal, que ha intentado cazar a un peligroso criminal durante 30 años. Martin Ritt, en una rara intervención como actor, está notable como el torturado protagonista.

LUNES 20

EL CAMINO DEL SAMURAI, *Ghost Dog: The Way of Samurai* (1999, Jim Jarmusch). Cinemax Este, 20 hs.

PERMISO POR UNA NOCHE, *Letter to Brezhnev* (1985, Chris Bernard). Europa, Europa, 22 hs.

MARTES 21

PISO DE SOLTERO, *The Apartment* (1960, Billy Wilder). Retro, 22 hs.

WONDERLAND (1999, Michel Winterbottom). Cinecanal, 24 hs.

EL HIJO ADOPTIVO, *Beshkempir* (1998, Aktan Abdykalykov), con M. Abdykalykov y A. Imasheva. I-Sat, 23.15 hs. Film rodado en Kirguistán, un país del que se desconocen tradiciones cinematográficas, y basado en una antigua leyenda tradicional según la cual los padres de familias con muchos hijos deben ofrecer su último vástago, una vez que ha sido destetado, a una pareja estéril. Con alguna connotación autobiográfica, la película describe el cambio de rumbo en la vida de un muchacho cuando descubre que es adoptado. De un tono lírico y despojado, en ella se detectan claras influencias del estilo de François Truffaut.

MIÉRCOLES 22

JINETES DEL ESPACIO, *Space Cowboys* (2000, Clint Eastwood). HBO Plus, 14.15 hs.

PRISIONERO DEL MIEDO, *Inside Out* (1986, Robert Taicher). Film & Arts, 1 h.

JUEVES 23

CORAZON DE CRISTAL, *Herz aus Glas* (1976, Werner Herzog). Europa, Europa, 18.50 hs.

UNIVERSO DE FANTASIA, *Heavy Metal* (1981, Gerard Potterton). Cinemax Este, 22 hs.

VIERNES 24

ATRAPADO POR SU PASADO, *Carlito's Way* (1993, Brian De Palma). Cinecanal, 16.15 hs.

EL EXTRAÑO AMOR DE MARTA IVERS, *The Strange Love of Martha Ivers* (1946, Robert Rossen). Retro, 17 hs.

SABADO 25

NUEVE REINAS (2000, Fabián Bielinsky). Cinemax Oeste, 22 hs.

LA FLOR DE MI SECRETO (1995, Pedro Almodóvar). The Film Zone, 22 hs.

DOMINGO 26

EL OLOR DE LA PAPAYA VERDE, *Mùi du đu xanh* (1993, Tran Anh Hung). TV5 Internacional, 14.15 hs. MARCADO PARA MORIR, *Killer's Kiss* (1955, Stanley Kubrick). The Film Zone, 22 hs.

LUNES 27

EL FILO DE LA INOCENCIA, *Felicia's Journey* (1999, Atom Egoyan). HBO, 20 hs.

EN EL NOMBRE DEL PADRE, *In the Name of the Father* (1993, Jim Sheridan). Cinecanal, 22 hs.

SOLO CONTRA TODOS, *Seul contre tous* (1998, Gaspar Noé), con Philippe Nahon y Blandine Lenoir. I-Sat, 23 hs. Si bien la reciente *Irreversible* tiende a darles la razón a quienes consideran su cine como un intento de *épater le bourgeois*, esta película no carece de méritos. Delirante monólogo interior con ecos de las novelas de Céline, sobre un carnicero que ha salido de la cárcel luego de cumplir condena por haber matado al violador de su hija, el film, en sus mejores momentos, es un ajustado retrato del votante potencial de Jean-Marie Le Pen aunque no se

La Primavera de Praga

atreve a llevar sus transgresiones hasta las últimas consecuencias.

MARTES 28

LA NODRIZA, *La balia* (1999, Marco Bellocchio). Cinemax Oeste, 20.15 hs.

1984 (1984, Michael Radford). Cinecanal, 23.50 hs.

THE FALLS (1980, Peter Greenaway), con Peter Wexley y Michael Murray. Europa, Europa, 22 hs.

En contra de la mayoría de la redacción, creo que Greenaway –sobre todo en su primera etapa– es un realizador más original y personal que muchos de los que son defendidos por sus detractores. Este trabajo primerizo, inédito en el país y con un tono que lo acerca al cine fantástico, ya muestra varias de sus obsesiones estéticas y temáticas y ratifica, más allá de su extensión desmedida, su permanente intención de realizar un cine que escape de las convenciones habituales.

MIÉRCOLES 29

TIBURON, *Jaws* (1975, S. Spielberg). Cinecanal, 22 hs.

EL CONTRATO DEL PINTOR, *The Draughtman's Contract* (1982, Peter Greenaway). Europa, Europa, 22 hs.

JUEVES 30

LISBOA (1999, Antonio Hernández). HBO Plus, 20.30 hs.

ZOO, *A Zed & Two Noughts* (1985, Peter Greenaway).

Europa, Europa, 22 hs.

VIERNES 31

CAZANDO MOSCAS, *Polowanie na muchy* (1968, Andrzej Wajda). Europa, Europa, 16. 55 hs.

EXOTICA (1994, Atom Egoyan). I-Sat, 22.15 hs.

KANSAS CITY CONFIDENCIAL, *Kansas City Confidential* (1952, Phil Karlson), con J. Payne y C. Gray. Retro, 17 hs. Director no demasiado reconocido por la crítica, Karlson ha rodado, sin embargo, dentro del cine de géneros, varios títulos de inusual dureza y de un tono crispado y violento que emparentan su filmografía con la de Aldrich, Siegel y Fuller. Estos rasgos se pueden apreciar en esta película, en la que un ex convicto intenta demostrar su inocencia en el robo de un banco. Un relato de gran intensidad dramática, de sostenido y creciente suspenso, que además permite ver en un protagonista a la hermosa y hoy casi olvidada Coleen Gray.

Para quien no es un investigador específico de la historia del cine, la referencia a Checoslovaquia se limita a la desmedida fama lograda en su momento por *Extasis* (1933), de Gustav Machaty, convertida en un notable éxito internacional por haber mostrado algunos fugaces desnudos de Hedy Kiesler (luego conocida como Hedy Lamarr), señalados como los primeros que aparecieron en una pantalla. En los años de posguerra, y luego de haberse liberado de la ocupación nazi, surgieron algunos cineastas checos que obtuvieron reconocimiento internacional, tales como Jiri Weiss, Otakar Vávra y los celebrados trabajos, realizados con marionetas, de Jiri Trnka. La década del 50 trajo, como en el resto de los países del Este de Europa, el auge del denominado "realismo socialista", con alguna excepción puntual como *September Nights*, de Vojtech Jasný, pero fue a comienzos de los sesenta cuando una nueva camada de directores surgió a la consideración internacional con una mirada crítica y renovadora, tanto desde lo formal como desde lo temático. Entre los realizadores preocupados por desarrollar elementos originales a partir de innovaciones en el lenguaje cinematográfico se destacaron Vera Chytilová y Jan Nemec, autores, respectivamente, de *Locas margaritas* y *Diamantes en la noche*, dos títulos que todavía hoy aparecen como referentes indispensables del cine más vanguardista de aquellos años. Pero también hubo una corriente más emparentada con el realismo y con una mirada aguda y satírica sobre la vida cotidiana en el país bajo el régimen socialista, representada por directores como Milos Forman, Jaromil Jires, Jiri Menzel, Ivan Passer y algunos veteranos incorporados al movimiento, como Jan Kadar y Elmar Klos, que consiguieron, junto con los anteriores, que la cinematografía checa se transformara en una de las más reconocidas de esos años en todo el mundo. Fue el período conocido como "la Primavera de Praga", al que puso fin abruptamente la invasión soviética de 1968, que reflató la censura y las restricciones hacia los cineastas, provocando el exilio y/o la interrupción de las carreras de varios de ellos, algunos de los cuales, como Forman y en menor medida Passer, lograron instalarse en Hollywood, aunque otros, como Jan Nemec, vieron frustradas de manera casi definitiva sus carreras, y en los casos de Chytilová y Menzel, a pesar de continuar filmando, ya no volvieron



Jiri Menzel

a ser los mismos. En mayo, el canal Europa, Europa ofrece cuatro títulos representativos de ese período de oro del cine checo:

Al fuego, bomberos (1967), de Milos Forman, es una irónica alegoría sobre la burocracia de su país, representada por un grupo de bomberos que tiene a cargo la organización de un baile para despedir a su jefe, que se retira del servicio. Con el pretexto de que se burlaba del "hombre común", la película fue prohibida, lo que provocó el exilio del realizador a Estados Unidos. (17/5, 22 hs.)

Trenes rigurosamente vigilados (1966), de Jiri Menzel, ganadora del Oscar a la mejor película extranjera en 1967 y ambientada en los últimos tiempos de la ocupación nazi, narra en tono de tragicomedia las peripecias de un adolescente que trabaja como aprendiz ferroviario en una pequeña ciudad checa y ha sufrido un desengaño amoroso que lo ha llevado a un intento de suicidio. Uno de los mejores títulos del período. (20/5, 23.30 hs.)

La tienda de la Calle Mayor (1964), de Jan Kadar y Elmar Klos, es un relato de crudo realismo también ambientado en los años de la ocupación, en el que un hombre sin compromiso político es designado por los nazis como administrador del negocio de una judía sordomuda. Un film de tono dramático, algo recargado, en el que se plantean diversos conflictos de conciencia. (23/5, 0.35 hs., madrugada del 24) Por último, *Alondras en un hilo* (1969), de Jiri Menzel, es una sátira ambientada a comienzos de los 50, en la que un grupo de comerciantes e intelectuales es obligado a realizar tareas de rehabilitación porque se los considera antisociales. El film, rodado luego de la invasión soviética fue prohibido –provocando además la inactividad del director hasta 1974– y estrenado recién en 1989. (24/5, 22 hs.)

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

Reflexiones sobre *Ciudad de Dios* de Fernando Meirelles

Recuerdo haber leído que lo que importa al ver una película, antes de racionalizarla, es la primera impresión que uno siente al salir del cine. Lo cierto es que este film brasileño caló hondo. Y no es porque no se conozca el tema sino por cómo está mostrado. Esas imágenes permanentes de horror, basadas en hechos reales, e hiladas por uno de los personajes con voz en off, repiten con variantes la situación de los marginados, que lleva casi indefectiblemente al delito. Su narrativa la asemeja a un documental.

Conocemos hechos similares por los diarios. Recientemente hemos tomado conocimiento de lo sucedido en las favelas de Río de Janeiro, donde incluso tuvo que intervenir el Ejército. Indudablemente nos impactan más por su realismo. Las historias del Zé Pequeno, Bene, "los mocosos", Mane-Galinha y otros muestran personajes reales pero arquetípicos a la vez.

La película es de una perfecta circularidad formal: termina donde comienza, con un final pendiente, después de la surrealista persecución a tiros de la gallina que se escapó y donde queda retumbando la frase de Petardo, en medio de dos fuegos: "Si corrés te matan, si no corrés te agarran". Recuerda la técnica del excelente film múltiplemente premiado *Antes de la lluvia*. Sin embargo, en esta película podría hablarse de doble circularidad. Una, formal, que consiste en finalizar con lo que quedó inconcluso al comienzo; y la segunda, de fondo, al mostrar cómo la historia volverá a reproducirse con otros personajes, como si nada hubiera pasado. Serán otros apodos, pero la misma tragedia. Otro aspecto sumamente interesante y sorprendente es la casi inexistencia de mujeres. ¿Dónde están las madres que engendran a "los mocosos", sus familias, a todos esos hombres que matan y mueren?, parece que salieron de la nada. Y pienso al escribir que no hay mujeres porque los que van a la guerra en general son hombres, y la película

trata de eso, de "una guerra", incluso se cita a Vietnam, donde se lucha en las calles y donde las mujeres parecen relegadas a la sombra. Engendrar, llorar a los muertos, ejercer la prostitución o ser violadas. Pero fundamentalmente, en esta cruenta lucha de bandas, esto convalida el hecho que parece querer destacarse, como si *Ciudad de Dios* fuera el centro del mal, que aparece de la nada, "sin madre que la haya engendrado", sin tener relación con el medio social en el que se inserta. Como si el resto de los ciudadanos hubiera aislado el mal en ese lugar, el leproso, y no tuviera nada que ver con él. Frente a esa apariencia de poder de los "jefes", que va cambiando de manos a medida que mueren, se advierte la inmensa vulnerabilidad de los personajes. Detrás de ellos se ve la presencia de la corrupción policial impune, el periodismo que comercia con estas historias sangrientas y que induce al espectador a ver lo que no aparece, el guante blanco de los que permiten tal estado de cosas y la responsabilidad indiferente de sus conciudadanos. Es una "tragedia" moderna. Sus habitantes nacen condenados.

La Ciudad de Dios es la antigua ciudad sin ley, antes de la aparición del Estado, si logramos quitarle a esta palabra la carga que le han depositado los siglos, después de la trilogía de tragedias de Esquilo, *La Orestíada* (siglo V a. C.), que trata sobre las bases en que se fundamenta el mismo.

Pero es evidente que detrás de todas estas historias se está contando una más cruel, porque estos personajes que aparecen de la nada tienen una unidad con la sociedad donde viven, la que en nuestro mundo globalizado está indisolublemente ligada en su destino a otras, es decir, donde cada vez se va advirtiendo con más claridad la ausencia del círculo virtuoso que proviene de la unidad (en la diversidad). El respeto del mentado y desvalorizado "bien común", que cada vez es más necesario para lograr un planeta esencialmente "vivable" y no meramente "sustentable", donde todos los hombres sean iguales y no exista ninguna clase de discriminación.

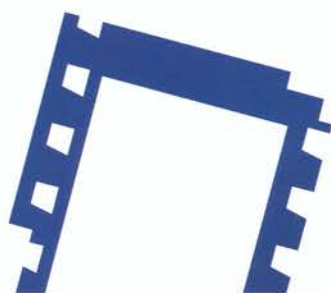
La Ciudad de Dios, tribal, donde sus habitantes rezan el Padre Nuestro, como invocación a los dioses antes de ir a matar, está condenada por una sociedad cuyo Estado pregona

permanentemente su achicamiento frente a la sociedad civil, porque las fuerzas poderosas del mercado todo lo resuelven. Lo económico prevalece sobre lo ético. Esto conduce ineluctablemente, como algo "necesario", "trágico", a esa Ciudad a la buena de Dios, donde la violencia se ejerce entre los mismos que padecen los problemas no resueltos por el conjunto. Y los que leen los diarios se horrorizan por las crueldades que allí suceden, como algo ajeno. Y se levantan rejas que protegen y separan, pero ¿qué se hace para comenzar a solucionar los problemas de los niños que nacen en esas miserables condiciones en nuestras sociedades? Ellos son parte del Estado, tienen los mismos derechos y deberes que cualquier ciudadano, pero dónde quedaron sus derechos y los deberes del resto. Si por un momento pudiéramos ponernos en la situación de haber nacido en una favela o en una villa, como nuestra Ciudad Oculta, entonces sí nos sentiríamos involucrados, porque seríamos nosotros los atrapados sin salida y tendríamos otra perspectiva de los hechos.

Lo que sucede es que esto sólo ocurre en la Ciudad de Dios, donde está recluido todo el mal: delincuencia, violencia, droga, es decir, todas las plagas que nos azotan. Aquí se advierte el maniqueísmo, los buenos y los malos. No existen la libertad y la responsabilidad que nos tornan humanos. Esto se puede asociar con la chocante escena de *El crimen del padre Amaro* donde los gatos se comen las hostias consagradas. Ellos no profanan lo sagrado porque obran por instinto y sin libertad; en cambio Amaro, al comulgar, sí comete una profanación, porque tiene conciencia de sus crímenes. Ojalá que este tipo de películas que muestran de manera potente una realidad que queremos ignorar, posiblemente porque nos sentimos incapaces de modificarla, despierten nuestra conciencia y no pensemos en Zé Pequeno como el adalid del mal o un pequeño Lucifer perdido en Ciudad de Dios, luchando por tener el poder de absolutamente nada, sino como la víctima, inexorablemente encaminada a morir en la ciudad sin ley.

María Luisa Vives

Nota: En virtud de su extensión, esta carta debió ser editada para su publicación.



INCAA

INSTITUTO NACIONAL DE CINE
Y ARTES AUDIOVISUALES

CINE NACIONAL

Memoria y espejo de los argentinos

*Con creatividad, producción, trabajo
y una política de Estado.*

*El Cine Pudo,
Argentina Puede*

Ciudad de Buenos Aires

Capital de cultura

Para el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires la Cultura no sólo implica el acceso a la oferta y la producción de bienes culturales. Es todo lo que involucra en su dimensión productiva, en su capacidad para reactivar la economía, para generar nuevos empleos y productos que proyecten a Buenos Aires como destino turístico internacional. Es defensa del patrimonio cultural y una poderosa herramienta de integración social y de generación de identidad.

El presupuesto más alto del país

La Ciudad es el distrito del país que destina el mayor presupuesto a Cultura: **144.500.000 pesos**.

En casi tres años de gestión se realizaron **40.000 espectáculos** y actividades de calidad en sus centros culturales, el Colón, el Complejo Teatral Buenos Aires, bibliotecas, museos, ferias, anfiteatros, el planetario y en muchos otros puntos de la Ciudad.

El **80 por ciento** de esas actividades fueron **gratuitas**. En total asistieron **13.900.000 personas**.

Festivales

- **Festival Buenos Aires Tango.** Desde el 2001 asistieron más de 700 mil personas, se realizaron 950 espectáculos y clases, participaron 2.100 artistas y profesores de rango internacional. Su impacto económico reactiva a industrias como la hotelería, la de la indumentaria, la gastronómica y los comercios.
- **Festival Internacional de Cine Independiente.** Desde el año 2001 asistieron alrededor de 450.000 espectadores y se exhibieron 730 películas. El festival garantiza la difusión y el acceso a una producción que muchas veces no se difunde en el circuito comercial.
- **Ciclo Buenos Aires Jazz y Otras Músicas.** Asistieron 38.000 personas. Se realizaron

107 conciertos, participaron 140 grupos.

- **Festival Internacional de Buenos Aires.** Es el encauentro de teatro y artes escénicas más prestigioso del país. Concurrieron 110.000 asistentes a 211 funciones.

La cultura en los barrios

- **Estudio Abierto:** los artistas tradicionales y de vanguardia abren las puertas de sus ateliers y talleres a los vecinos de diferentes barrios. 150.000 personas y 1.000 artistas participaron de la experiencia.
- **Carpa Cultural Itinerante:** recorre la Ciudad, programando actividades de circo, danza, teatro y música para diversos públicos. Se realizaron 415 actividades, asistieron 70.000 personas y participaron 1400 artistas y 150 docentes.