



EL AMANTE

CINE

Femme Fatale + Dossier + Entrevista a Brian De Palma

Desnuda para matar

LERMAN Y TAN DE REPENTE SOLO LAS CHICAS

SOKUROV EN VIDEO ALEXANDER MAGNO

BAFICI BONUS TRACK LA YAPA FESTIVALERA

LA SECRETARIA CONFESIONES DE UNA MENTE PELIGROSA

9 770329 250003

00134

AÑO 12	Nº 134	JUNIO 2003
ARG \$ 9,50	URU \$ 80	ISSN 150636

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 2

Historia del cine 2: Otras industrias

Crítica y críticos 1

Cómicos y comedia

Cine norteamericano clásico: Géneros y autores

Medios y escritura 1

MATERIAS DE SEGUNDO AÑO

Documentales

Los géneros marginales

Cine argentino 2

Historia del cine 4: El cine independiente

Autores fuera de Hollywood

Medios y escritura 2

Director **Gustavo Noriega**

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

Para informes llamar al **4951-6352**

o escribir a **elamanteescuela@fibertel.com.ar**

Horarios, aranceles, programas del segundo cuatrimestre
a partir de julio en **www.elamante.com**

Dossier Brian De Palma	2	Entrevista
	8	Femme Fatale x 2
	10	Perfiles
	13	Filmografía comentada
Estrenos	26	Tan de repente + Entrevista a Lerman
	29	Confesiones de una mente peligrosa
	30	Por la vuelta
	31	El viaje de Morvern
	32	Matrix: recargado
	34	La secretaria
	35	El juego de Arcibel
		Lee mis labios
	36	Bienvenidos a Collinwood
		Reinas por un día
	37	Johnny English
		Lo mejor de nosotros
		La hija del caníbal
		Canguro Jack
		Una intrusa en la familia
	38	Enlace mortal
		Cómo perder un hombre en 10 días
	39	De uno a diez
Bafici-Bonus Track	40	Entrevista a Nobuhiro Suwa
	43	Crítica de la mirada, de Harun Farocki
	44	Diez películas más
	48	El AmanTV
	53	Picado
	54	El inquilino
Guía de <i>El Amante</i>	56	Video
	61	Cine en TV
	63	Llego tarde
	64	Correo

Algunos de los estrenos reseñados en este número nos gustan mucho, pero ninguno de ellos podía hacerse cargo de la tapa de la revista. Además (seamos sinceros) desde hace mucho tiempo esperábamos la ocasión de publicar un dossier Brian De Palma, y desde la primera *X-Men* queríamos hacer una tapa con Rebecca Romijn. Es verdad que tampoco este era el momento indicado para sacarnos ambas ganas, ya que la distribuidora que podría estrenar *Femme Fatale* en Argentina (la última de De Palma, protagonizada por RR) no pudo brindar, al cierre de esta edición, precisión alguna sobre la fecha del posible lanzamiento. *Femme Fatale* es una película extraordinaria y su estreno en buena parte del mundo se produjo hace un año. Aquí ya circula en DVD y en copias de video llegadas desde EE.UU., lo que agrega otro dato preocupante sobre el estado de cosas en el negocio cinematográfico local. Obviamente, sería mejor apreciar *Femme Fatale* en cine y con todas las de la ley, pero mientras tanto (y ojalá esta revista y su tapa sirvan para acelerar ese proceso), nos arreglamos con lo que hay. La película hizo que varios de los integrantes de la redacción entraran en un estado de excitación irrefrenable. El producto de dicha euforia es este dossier dedicado a De Palma, que incluye una entrevista exclusiva, gentilmente cedida por nuestros amigos de la excelente revista neoyorquina *Film Comment*. Y como seguramente alguien de *El Amante* se quedó con ganas de decir algo más sobre *Femme Fatale*, pueden esperar otra crítica (¿y por qué no otra tapa?) para cuando la película se estrene. Hablando de entusiasmo irrefrenable, en este número publicamos varias páginas de cobertura extra del V Bafici, y nos quedamos a la espera de la cobertura monstruo de Cannes, que publicaremos en el número de julio, y que incluirá otra entrevista exclusiva: al gran ganador canino 2003, Gus Van Sant. ■

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

Colaboraron en este número
Tomás Abraham, Santiago
García, Eduardo A. Russo,
Jorge García, Alejandro Lingenti,
Marcela Gamberini, Lisandro
de la Fuente, Diego Brodersen,
Leonardo M. D'Espósito, Javier
Porta Fouz, Juan Villegas, Diego
Trerotola, Marcelo Panozzo,
Eduardo Rojas, Sergio Wolf,
Federico Karstulovich, Manuel
Trancón, Nazareno Brega, Juan
Martínez, Fabiana Ferraz,
Guido Segal, Gavin Smith, Sebastián
Núñez y Marta Almeida.

Secretaría
Alejandra Chinni
Cadete
Gustavo Requena Johnson

Correctoras
Gabriela Ventureira
Malala Carones

Meritorio de corrección
Jorge García

Traducciones
Lisandro de la Fuente
Alma Acher

Gente de cierre
Diego Trerotola

Diseño gráfico
Lucas D'Amore
(ldamore@ciudad.com.ar)
Hernán de la Fuente

Correspondencia a
Esmeralda 779 6° A.
(1007) Buenos Aires,
Argentina
Teléfono
(5411) 4326-5090
Telefax
(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

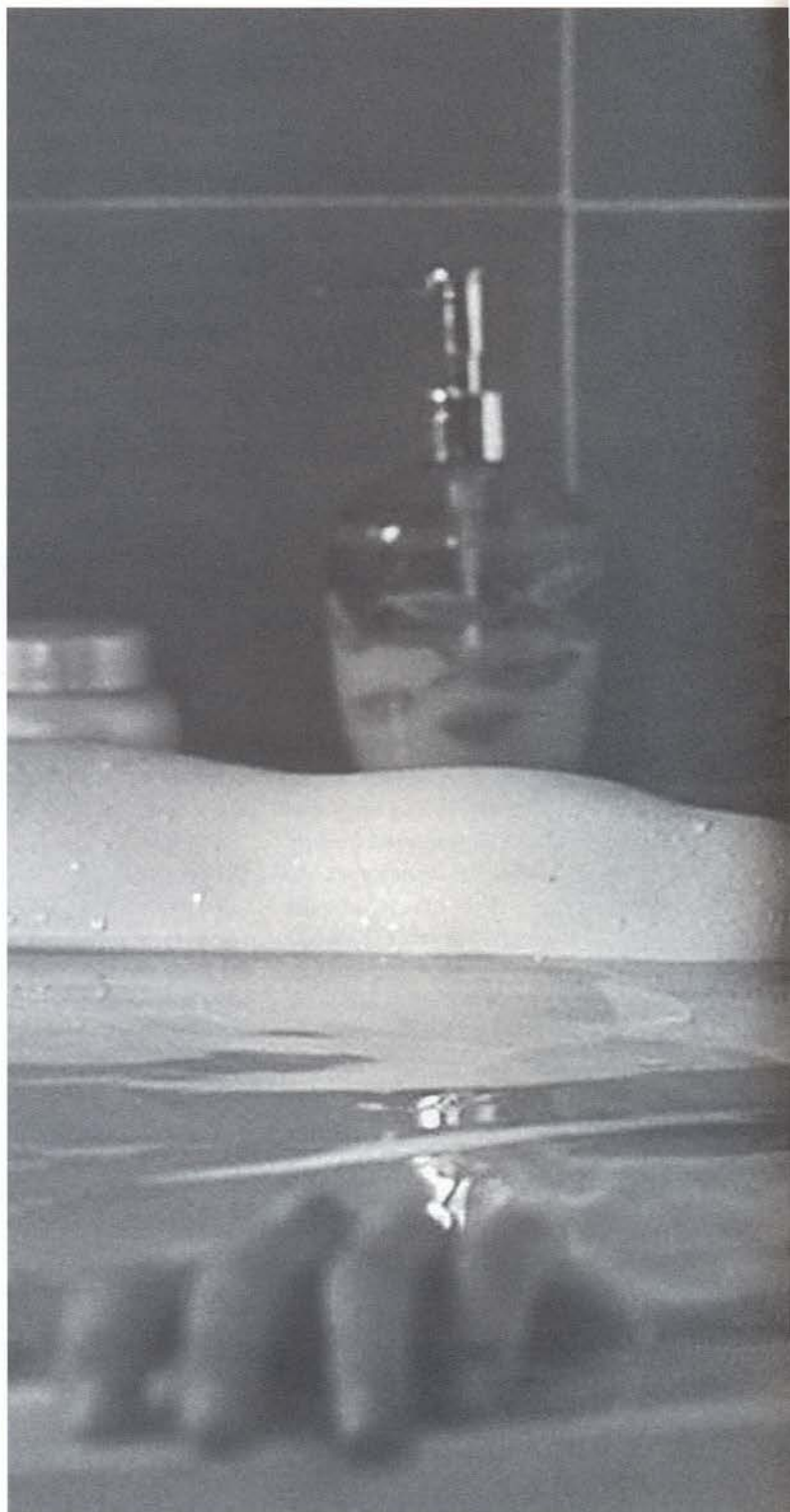
Distribución en Capital
Vaccaro, Sánchez y Cía. SA
Moreno 794 9° piso. Bs. As.
Distribución en el interior
DISA SA. Tel 4304-9377 /
4306-6347

Carrera demente

Vimos *Femme Fatale* en DVD y no pudimos contenernos. Aquí está nuestro dossier De Palma, un repaso minucioso de la obra de un director maravillosamente desenfrenado, que comienza de la mejor manera posible: con una entrevista exclusiva. **por GAVIN SMITH**

Existen dos constantes en el universo cinematográfico de Brian De Palma: las cosas nunca son lo que parecen, y siempre hay alguien mirando. Su nueva película comienza con alguien que observa cómo Barbara Stanwyck, la *femme fatale* prototípica del *film noir*, le dispara a Fred McMurray en *Pacto de sangre*. La cámara entonces retrocede lentamente hasta mostrar a la protagonista de *Femme Fatale*, quien, recostada desnuda sobre la cama del cuarto de un hotel lujoso, estudia cada movimiento de su antecesora. Ella misma interpretará muy pronto una variante de la Phyllis de Stanwyck, al participar en el asalto a una joyería durante un estreno en el Palais del Festival de Cannes (una secuencia que De Palma escenifica recurriendo a su característico despliegue de acción paralela y erotismo paródico). Y después, fiel a su papel, traicionará a sus cómplices y escapará con el botín. Luego, la eterna *femme fatale* de De Palma, que continúa reinventándose a sí misma, encarnada esta vez en la mezcla de encanto voluptuoso con engreimiento risueño de Rebecca Romjin-Stamos, se hará fotografiar por un artista y reportero gráfico (Antonio Banderas) para el proyecto que está desarrollando: un fotocollage cubista, multifacético, de la vista desde su balcón en París. En medio del ajeteo, hace una pausa para relajarse con un buen baño de inmersión, antes de robarle la identidad a una suicida en una situación traída de los pelos, tan propia del pastiche de géneros que es el sello de Brian De Palma. Y es entonces cuando su verdadera pesadilla comienza...

Quienes están habituados al cine lleno de engaños y realidades dudosas de De Palma, un cine que disfruta tomándose escandalosas libertades y suspendiendo la incredulidad en secuencias donde el peligro avanza en un *crescendo* absurdo e improbable, saben que la lógica y el verosímil ya no son tan importantes: si entramos en la frecuencia de De Palma, cruzaremos una línea e ingresaremos en una esfera de deslices satíricos, contruidos mediante el artificio visual y ►





el exceso narrativo. Las películas más personales, más significativamente perversas, las tramas más improbables o absurdas y las obras más delirantes (*Vestida para matar*, *Blow Out*, *Doble de cuerpo*, *Demente* y, digamos, *Ojos de serpiente*) son aventuras en forma cinematográfica que se hacen pasar por ejercicios de género. Al deslizarse seductora o exasperantemente hacia una escena final que supera todo lo logrado por De Palma anteriormente, *Femme Fatale* es la más juguetona de todas esas películas de autor. Advertencia de un aguafiestas: en esta entrevista se comentan momentos clave de la trama de *Femme Fatale* y tal vez haya quien prefiera leerla después de ver la película.

¿En qué se inspiró *Femme Fatale*?

Dos cosas. Me gustan las mujeres del *film noir*. Son personajes graciosos, sensuales, diabólicos, que nos llevan a la perdición. Siempre quise hacer una película con este

tipo de personajes. Y también estaba la idea del sueño profético. Actualmente veo el *film noir* como algo muy onírico, muy fatalista: como hiciste cosas malas, te van a pasar cosas malas. Así que armé todo el argumento de *film noir* y le agregué el miedo que ella tenía a esos tipos que venían a buscarla dentro del sueño mismo, y es ahí donde se corporiza la ansiedad. Es el truco de *La mujer del cuadro* (Fritz Lang), llevar al espectador por un corredor de desesperanza, al final del cual va a terminar todo en desesperación y horror, y uno dice: "Ah, bueno, eso es lo que ella soñaba".

Filmaste muchas secuencias oníricas en tu pasado, pero esta vez parecés haber ido más lejos dentro de una especie de lógica onírica y de surrealismo visual.

Tenía todas las ideas y los argumentos a medio terminar en mi cabeza. Me fui a París a tomar unas breves vacaciones para salir un poco. Vivía en un hotel lejos de los

Champs Elysées, me despertaba en medio de la noche y finalmente aparecía una idea que encajaba. Algo que descubrí acerca de mi proceso creativo es que puedo estar pensando una idea, tratando de alcanzar la manera de hacerla funcionar, entonces me quedo dormido y me despierto en medio de la noche con una solución. Parece magia. Nunca me preocupa, sólo digo "esto se va a arreglar solo de algún modo". Simplemente había algo acá que parecía estar muy bien. Y después se volvió algo fascinante. Fue un proyecto soñado.

¿En qué se inspiraron algunos de los detalles surrealistas de la película; por ejemplo, la pecera que rebalsa en el departamento de la suicida?

En un sueño, si oís sonidos cuando dormís, los incorporás. Laure está en la bañera, hundiéndose bajo la superficie, y el agua rebalsa. Entonces, a lo largo de la secuencia onírica, intenté meter tantas tomas de de-



ramamiento de agua como fuera posible, a la manera de un *leitmotiv*. A lo largo del sueño, intento darle al público todo tipo de señales. Este es el tipo de películas que podés ver muchas veces, porque es casi musical, tiene una construcción casi sinfónica. Siempre le encontrás cosas cuando volvéis a verla. Por eso, cuando hacés una película así, estás abriendo tu inconsciente y dejás que se exprese. Permití que eso sucediera, desahugué mis opciones inconscientes.

¿Qué podés decirme de la escena en el café con Romijn-Stamos y Banderas? ¿Qué sucede fuera de la ventana con estos hombres que llevan y traen paquetes plateados?

Bueno, nuevamente, son símbolos de cosas que sucedieron en la parte consciente de la película. En el hotel, los paquetes plateados impiden que ella se caiga. Y por supuesto está lleno de pósters *déjà vu* de ella durmiendo, en los que todos los relojes marcan la misma hora. Y los mismos actores que aparecen en los pósters están en la segunda parte de la película. Es *El mago de Oz* (risas). Allí se resumen todas las locaciones. Los lugares donde ella fue al principio de la película se reflejan en el sueño, y si no, hay una foto de ellos. El exterior de la embajada está en una pintura del departamento de Lily. **¿Cómo se combina la idea de que el inconsciente resuelva los problemas con la manía de controlarlo todo que es propia de dirigir una película?**

Yo calculo todo, pero también está la idea del rayo en la botella de la que siempre hablaba Orson Welles. Eso es lo que se captura en el cine. Y esa es la imagen predominante en esta película, porque mientras la voy haciendo, voy comentando el proceso creativo al mismo tiempo. Mi hermano y yo estábamos haciendo el gran fotomontaje (que Antonio Banderas construye en la película) durante el rodaje, añadiendo y quitando cosas a medida que avanzábamos. David Hockney hizo algunas pinturas con polaroids de ese estilo hace más o menos 10 o 15 años: paisajes, una escena desierta, una plaza parisina. De allí surgió la idea. Los pintores se sientan ante una fachada y esperan que la luz dé de la manera correcta; la miran durante meses hasta que se construya la imagen. Bueno, de eso se trata esta película. La historia está en el cuadro; todo está en el cuadro. Todo el



Arriba, Nicolas Cage y Gary Sinise en *Ojos de serpiente*. En la página anterior, De Palma dirige *Carlito's Way*

equipo de rodaje (risas). Cuando hacés algo, te hacés preguntas a vos mismo. ¿De qué se trata verdaderamente? Y este collage resume todos los elementos de la película: *déjà vu*, repetición, yuxtaposición, todas las cosas con las que trabajé durante muchos años. Creo que uno de los malentendidos acerca de mí es que yo me siento a ver películas de otros y las copio o las reconstruyo de manera diferente. La mayoría de mis películas están basadas en experiencias mías. Tuve esa idea para el asalto en el Festival de Cannes mientras caminaba por la alfombra roja con mi chica cubierta de joyas Chopard y muchos guardaespaldas a nuestro alrededor. Me dije "qué buen lugar para un asalto". Después le agregué la ironía de la peor pesadilla de un director: su película se estrena en el auditorio principal y se corta la luz durante la secuencia de títulos. Toda la experiencia en París fue muy útil para mí: poneme en cualquier lado y yo inmediatamente empiezo a cuestionar todo lo que me rodea. Y lo del sueño premonitorio es algo que también me pasó. Soñé con amigos o gente en situaciones desesperantes o trágicas, y he hecho cosas activamente para evitar que esas premoniciones se cumplieran realmente. Una vez que lo experimentás, se queda dentro tuyo.

Deteniéndonos en lo que llamás efecto sinfónico, la película funciona casi como una serie de movimientos musicales, o de producciones coreografiadas.

Siempre pienso musicalmente. Como en esta película hay una repetición al estilo de un *déjà vu*, decidí empezar con el *Bolero* de Ravel, para que el espectador supiera que la película va a seguir dando vueltas y construyéndose sobre sí misma.

La terminás con un pastiche de Ravel.

Al principio Sakamoto escribió una música de suspenso, de asalto, al estilo de *Misión: Imposible*. Era muy buena, pero no se trata de un asalto, sino de una seducción. Así que le pregunté si podía hacer algo parecido al *Bolero*. Además, todo el comienzo de la película está lleno de música ecléctica, es casi un comentario irónico sobre toda la música que se usa, así sea el avance sobre el logo de la Palma en Cannes, o la partitura de Patrick Doyle para *East-West*, o la canción pop que ella escucha en sus auriculares, y, por supuesto, la partitura de Milos Rosza del principio de *Pacto de sangre*. Quise que fuera un pastiche de la mejor música clásica.

Mantenés un vocabulario formal muy claro entre una película y otra. Antes de filmar, ¿tenés imágenes clave o momentos que ves con antelación?

Bueno, eso está determinado por las locaciones. Siempre estudio los espacios, ya que me dan ideas sobre cómo escenificar las puestas. Ahora construyo maquetas de todas las locaciones y los sets. Para mí ese es el trabajo del director. Cuando tengo una idea que se conduce visualmente, me divierto muchísimo. Cuando trabajo con el material de otro, lo cual ocurre aproximadamente la mitad de las veces, trato de encontrar lugares donde hacer que la película levante vuelo en lo visual, pero cuando tenés que llegar a las escenas emotivas y a las de personajes, y tenés que dejar la cámara bien quieta, yo entiendo cómo se hace. ¿Me interesa? No, pero entiendo lo que el material necesita. Creo firmemente –sobre todo porque creo que soy uno de los pocos que aún lo practican– en contar historias a través de imágenes. Diría que en un 90 por ciento de las películas que veo, no pasa nada en el aspecto visual de la historia. Cuando una película hecha en Nueva York empieza y ves un plano de Manhattan filmado desde un helicóptero, sabés que no hay nada en la imaginación visual del director.

El efecto acumulativo de tus films es una suerte de decadencia, especialmente en las más personales como *Vestida para matar*, un ejercicio sobre el mal gusto hecho con estilo exquisito. ¿Qué te lleva a esa contradicción? Para mí es hermoso. Me gusta filmar mujeres hermosas, lugares hermosos, arquitectura hermosa. Soy muy consciente de cómo se ven las cosas. Las cosas que se ven bien en tus ojos pueden no verse bien en una película. Es algo que les enseñás a tus alumnos: sacale una foto y te sorprenderás. Buscamos lo que vos considerarás decadencia porque, para practicar este tipo de narración visual, estamos obligados a entrar en ciertos géneros. Los grandes directores se las arreglaron para salir de esas formas e ingresar en otras, como Kubrick o Lean. También aspiramos a eso, pero es muy difícil porque estamos interesados en ideas visuales que no dependen tanto del personaje ni de la historia. Creo que es por eso que Hitchcock hizo el tipo de películas que hizo; si querés filmar gente arrastrándose alrededor del Monte Rushmore, ¿cómo las hacés llegar hasta ahí? Estas ideas son comunicables en papel. Las películas no tratan siempre



sobre personajes o tramas. Para practicar lo que querés hacer, tenés que encontrar una forma que los otros puedan entender, y por eso uno recurre a una historia de misterio, de suspense, a una película de terror... ¡y entonces lo entienden!

Decías que la narración visual es clave para vos, pese a que todas tus películas tienen escenas de exposición verbal en las que los personajes explican cosas que vos ya estableciste de un modo visual. Uno pensaría que escenas semejantes te aburrirían, pero parecés encontrar tu manera de incluirlas.

Si alguien no se detiene cada tanto a poner al día a todo el mundo, perderías por completo al público. Si no estás mirando la pantalla en cada instante a lo largo de *Memento* o *El camino de los sueños*, estás totalmente perdido. Si no estás al tanto visualmente de todo lo que está sucediendo, entonces simplemente volvéte a tu casa. Vi *El camino de los sueños* y me alucinó. Lo que hizo David Lynch fue audaz y es el tipo de películas que se comunican con tu inconsciente. Está llena de imágenes que no te podés sacar de la cabeza, como grandes sueños, y eso es lo que la convierte en una gran película. Como gran director que es, David tarda mucho en rodar sus films. Probablemente no tuvo la suerte de hacer tantas películas como hubiese deseado. Este no es el error que deberíamos cometer, el error que cometió Orson Welles. No querés quedar fuera del sistema por estar haciendo cosas tan increíblemente originales que todos terminan completamente perdidos. Trato de hacer de mi inconsciente algo más accesible. *Femme Fatale* está planteada en secciones que uno puede reconocer fácilmente. Mis películas son tan locas como las ves, y *Demente* muestra cómo se vuelve uno al ir en contra de la corriente. **Vos forzaste particularmente la cuestión de la inteligibilidad narrativa en esa película; me-**

tés dos flashbacks de cosas que sucedieron realmente en un sueño dentro de un sueño.

Por favor... decímelo a mí. Creo que fui demasiado lejos con eso. Y la película no se terminó con la estructura que yo quería. Complicé mucho las cosas y tuve que simplificar. La idea inicial surgió de algo que me sucedió una vez cuando salía con una mujer casada. Vino a casa, pasamos la noche juntos y se quedó dormida. Y mientras dormía, yo pensaba, ¿qué pasaría si no la despierto? Tiene que volver a casa con su marido. ¿Qué pasa si se despierta acá a la mañana siguiente?

¿Se te ocurrió que *Femme Fatale* podría ser una redención del film noir?

Me interesaba darle algunas vueltas al *film noir*. Allí no vas a encontrar finales felices, eso iría contra los dictámenes de la forma del *film noir*. Yo pensé "quizás puedo salirme con la mía". Entonces acá la *femme fatale* tiene un dilema moral, si algo así es posible, en cuanto a ver cómo alguien se suicida y no hacer nada al respecto. La redención llegó tarde en mi carrera. No podés volverte cínico hasta tocar fondo tan directamente como en *Blow Out*. Así es que en *Pecados de guerra* tuve un sentimiento de redención. No podía dejar a ese tipo pensando en cómo le había fallado a la chica, simplemente no podía vivir con eso.

A lo largo de toda tu filmografía, el héroe nunca salva a la chica.

No, a la chica no la salvan. Creo que es algo que exploré estéticamente tanto como pude. Me parece que creo en la redención. Por eso percibí un cambio en las últimas películas.

En ese sentido, *Ojos de serpiente* es un pivote: salvan a la chica y Nicolas Cage se redime moralmente al final.

Sí. Esa es la idea de *Nido de ratas*. Brando vive en un mundo totalmente destructivo, en el que él no pensó demasiado. Pero hay un

A la izquierda, dos tripulantes de *Misión a Marte*. En esta página, Antonio Banderas y Rebecca Romijn-Stamos; y abajo, ella con otra femme fatale en un baño del Festival de Cannes

límite moral que se atraviesa. En el mundo del casino, lo que está mal está bien y lo que está bien está mal. Las luces destellan, suenan las campanas, la gente supuestamente gana, todos sonríen, estirás la mano, alguien te alcanza un trago, y te sentás ahí y te roban hasta el apellido. Y recortan toda la realidad, no hay ventanas. Ese es todo el concepto de *Ojos de serpiente*, que permanezcas dentro de ese ambiente destructivo. Y al personaje de Nicolas Cage le gusta: "Eh, ¿cuál es el problema?".

***Ojos de serpiente* retoma un tema político básico que recorre tus películas: el hacerse responsable y tratar de sacar la verdad a la luz.** En el mundo en el que vivo, donde necesitas grandes sumas de dinero para hacer lo que querés, tenés que lidiar con una enorme estructura capitalista. Y el capitalismo te explota. Y te corrompés, es inevitable. Es como el caso de Albert Speer: "Tengo la oportunidad de reconstruir Alemania, sé que son nazis, pero estoy consiguiendo una cantidad infernal de dinero para construir este edificio en el que estuve pensando durante tanto tiempo". Es el eterno dilema. Así ves cómo lo combato en estas películas. Involucrándote en política y en la historia de nuestra cultura, hay un montón de ideas en las que te gustaría meterte. Empecé haciendo películas políticas porque me indignaba lo que pasaba en ese momento.

Casi todas las películas que hiciste tienen un comienzo engañoso (una película en la televisión, o un sueño, o un rodaje). Nunca empezás con la realidad.

El principio de una película es muy importante. Preparate, te dicen desde el comienzo, esto no es lo que parece. Me gustan las películas donde todo es inesperado. Nunca creas lo que ves.

Nuevamente, ¿eso es parte de un mayor escepticismo político, que viene de los años sesenta y setenta?

Totalmente. Trato de hacer algo brechtiano durante el proceso de mirar una película, trato de que el espectador retroceda y se pregunte: ¿qué me están mostrando realmente? **A**

Gavin Smith es el director de la revista *Film Comment*. Agradecemos especialmente a Marcela Goglio, por su generosa ayuda. Traducción del inglés: Alma Acher y Lisandro de la Fuente



FEMME FATALE

FRANCIA

2002, 110'

DIRECCION Brian De Palma

GUION Brian De Palma

PRODUCCION Tarak Ben Ammar, Marina Geffer

FOTOGRAFIA Thierry Arbogast

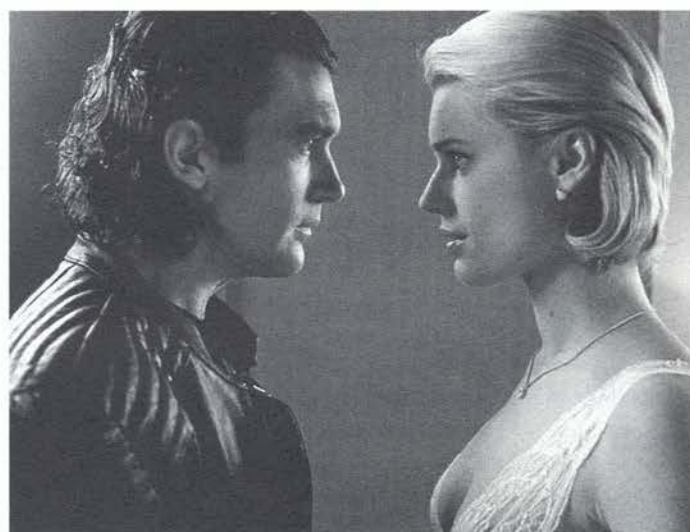
MONTAJE Bill Pankow

MUSICA Ryuichi Sakamoto

DISEÑO DE PRODUCCION Anne Pritchard

DIRECCION DE ARTE Denis Renault

INTERPRETES Rebecca Romijn-Stamos, Antonio Banderas, Peter Coyote, Eriq Ebouaney, Edouard Montoute, Rie Rasmussen, Thierry Frémont, Gregg Henry, Fiona Curzon, Daniel Milgram, Salvatore Ingoglia.



De Palma juega a ser De Palma disfrazado de De Palma

por JAVIER PORTA FOUZ

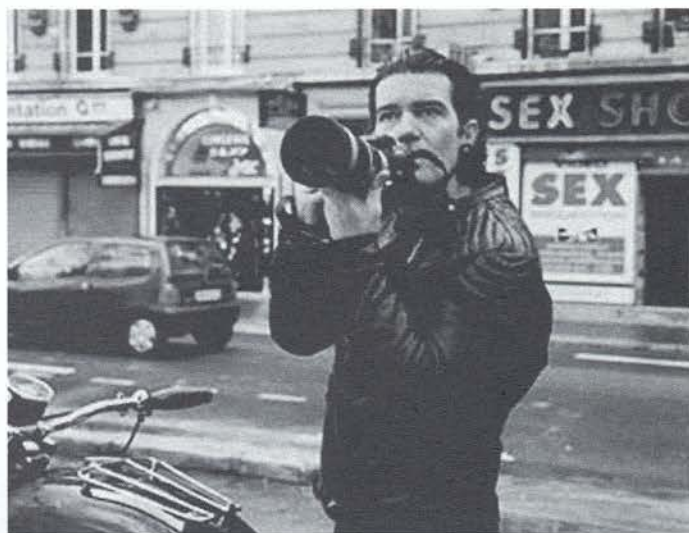
Brian De Palma es un zarpado, un chiflado, un amante. Un enamorado del cine que le ha jurado fidelidad eterna a la pureza del cuento en imágenes y sonidos. El voto se renueva en *Femme Fatale*, un acto de fe en la narración como diversión (también entra la tercera acepción de "diversión", una acepción militar: acción de distraer o desviar la atención o fuerzas del enemigo). El enemigo es el cine con un propósito; si se me permite la hipérbole, en De Palma y en *Femme Fatale* las imágenes son un fin en sí mismo, como son las palabras para el escritor Guillermo Cabrera Infante. De Palma es, parafraseando a Roland Barthes, un *écrivain* cinematográfico, alguien que no usa el cine para relacionarse con el mundo sino que "absorbe radicalmente el *porqué* del mundo en un *cómo escribir*" (en un *cómo filmar*). La monodietia de De Palma para *Femme Fatale* es el cine. Como siempre, Alfred Hitchcock. Y, como nunca, Brian De Palma, a partir de lo cual hace su película campeona en autorreferencialidad. Pero hay más: *Femme Fatale* comienza con *Pacto de sangre* (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944). Así, nuestra mujer fatal deberá superar la perfidia de Barbara Stanwyck. Nadie dice que De Palma no se plantea objetivos desmesurados. Laure Ash (Rebecca Romijn) comienza a ser visible como reflejo dentro la imagen del *noir* de Wilder. Un espectro dentro de otro. Si la complicación y las cajas chinas son armas depalmanas, en *Femme Fatale* el arte de ser retorcido llega a su expresión

más feliz, a la consecución de una obra de pura sofisticación a partir del elemento que popularizó al cine de los orígenes: su capacidad de asombrar. Sin embargo, el juego de luces reflejadas del gran simulador Brian De Palma ya no es un espectáculo popular y masivo sino un cine para "entendidos", un cine de minorías (el western y el jazz han recorrido el mismo camino).

Luego de un combo de secuencias a cual más virtuosa y sinuosa, en las que se detalla el robo más top posible en los rubros imaginación y sensualidad, vemos a nuestra mujer viajar en auto. En la ventanilla se refleja la Torre Eiffel. Así se presenta París, el escenario de lo que resta del film, unos poderosos eventos que se suceden con siete años de distancia (ver para creer, o no creer nada y aun así divertirse). Antes de la ciudad luz, De Palma se da el gusto (*Femme Fatale* logra convertir una serie de caprichos en creación excelsa) de armar una gala de apertura de Cannes y de arruinarle –literalmente, apagarle– la proyección de *Est-Ouest* a ese director temible llamado Régis Wargnier, el último de los *qualité* (el mismo de *Indochina* y *Una mujer infiel*).

Con *Femme Fatale*, De Palma se ha vuelto el más honesto de los estafadores, el creador del thriller moderno más parecido al cuento clásico jamás realizado. Para llegar a la mayúscula sorpresa no trampea, llena su película de indicios, de pistas, de interrogantes dedicados al espectador atento y al reincidente (¿qué hace esa pecera desbordando-

se?, ¿por qué el ex cómplice afirma no haberla encontrado jamás?, ¿no hemos visto antes al vendedor de cigarrillos?). El golpe de timón que deshace la historia y deja en pie el relato indica no sólo esa verdad de perogrullo –aunque deba ser reafirmada– de que el cine está vivo. Pone de manifiesto, además, que para un depalmano no hay nada mejor que ver al director (de) *Demente* asumir su lugar de dios y reconsiderar la suerte de su creación, dándole a la mujer el poder de reescribir la historia (buena parte del relato ya está escrito y lo hemos disfrutado en el trayecto). François Ozon tomó no una sino 8 mujeres y creó la abominación máxima convirtiendo a las ocho en divas. Es muy importante para una película como *Femme Fatale* que De Palma no crea en las divas. El gran Brian, gran voyeur, cree y hace creer en el poder de seducción y de destrucción de la fatalidad femenina envasada en la dulcísima violencia de Laure. La secuencia en el subsuelo del bar no solamente sirve para exhibir una sublime performance erótica sino también para mostrar el manejo del poder. La vieja telaraña manipuladora de la Stanwyck, pero ahora sexualmente más explícita. No contento con demostrar el poder de la luz del cine al filmar así a Rebecca Romijn, el creador De Palma finaliza la secuencia con una pelea de sombras. El dios De Palma maneja todo, desde el sol hasta las tinieblas. *Femme Fatale* es la prueba definitiva de la existencia de obras maestras producidas a pura megalomanía. ■



Una mujer inolvidable

por MARCELO PANOZZO

Rebecca Romijn... ¿estamos? OK, es un chiste malísimo, e incluso lo hubiesen bochado en la peor época de *Todo por dos pesos*. Sabrán ustedes disculpar, pero de alguna manera había que empezar: no es precisamente sencillo escribir sobre una actriz especializada en dejar al público sin palabras y sin aliento (sin palabras de aliento). Más aún cuando lo que hace Brian De Palma en *Femme Fatale* es invitarnos a observar el derrotero de su Laure de principio a fin, de la traición a la predestinación, pasando por el sueño y la vigilia, como si de un peep show se tratara, uno vulgar y sofisticado a la vez, uno que por haber sido construido en el lugar y el momento menos pensados logró acariciar el trash para volverlo chic como por arte de magia.

Desde la joya en forma de serpiente que Rebecca-Laure tiene que robar en la primera, magistral secuencia de *Femme Fatale* (una femme fatale mirando a otra por televisión, un poco por arriba del hombro; una película mirando a otra justo en el palacio del Festival de Cannes, con distinguida insolencia), De Palma va señalizando la película con contravenciones que rara vez serán observadas, pero cuya suma terminará dejándonos con la sensación de que todos (yo, ustedes, Romijn, De Palma... todos) vamos a tener que pagar algún precio por entregarnos a esa imagen producida por la fantasía de una manera tan plena, tan despreocupada y radiante.

El caso de Rebecca-Laure, en ese punto, es

el más extremo de todos (el precio que yo creo haber pagado es mínimo, y afortunadamente puedo mantenerlo en reserva). Romijn demuestra en *Femme Fatale* un arrojo fuera de serie, poniéndole (todo) el cuerpo a un personaje sexy, atrevido y maldito, de un modo que ninguna actriz en su posición ha hecho hasta ahora. El de Laure es el tipo de papel radical de verdad, de esos que las actrices mínimamente establecidas evitan. Ella se anima a ser una verdadera, adorable descartada, que remarca en cada gesto el nada desdeñable hecho de que dentro de los límites del cuento es Laure la que está manejándolo todo.

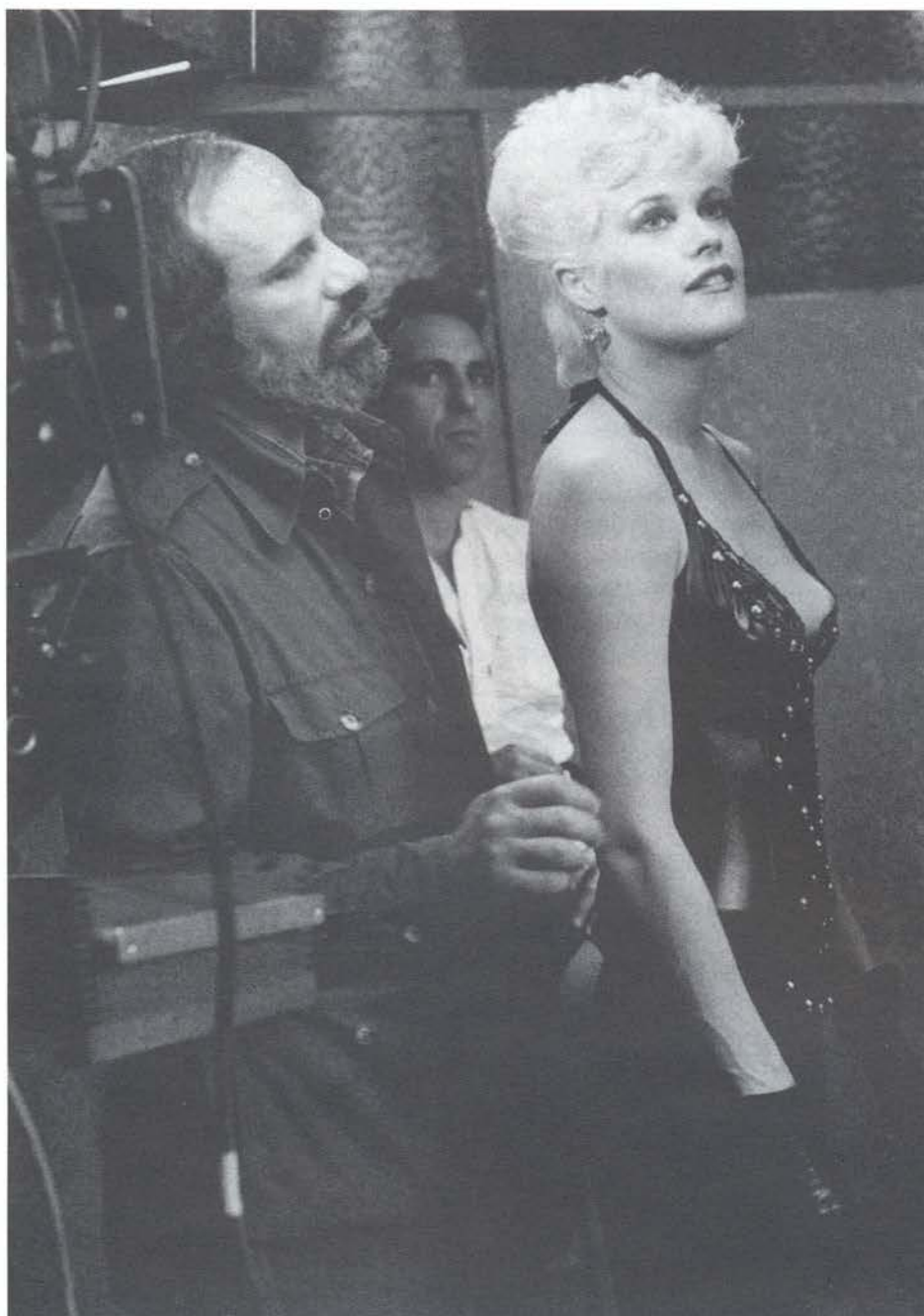
Algo de esa temeridad ya había aparecido en la mutante que Rebecca Romijn interpretó en las dos *X-Men*, Mystique, la chica azul y escamada de las películas de Bryan Singer, la misma que si bien tiene el poder de metamorfosearse en cualquier ser humano, prefiere quedarse así, como ese Dios imperfecto que le dio vida la trajo al mundo, desnuda y recóndita. Salvo por el maquillaje azul y esa suerte de trama de escamas que parece más bijou que otra cosa, la Romijn aparece desnuda casi todo el tiempo en las dos partes de *X-Men* y, si bien estamos hablando aquí de una mujer infinitamente sexy, es justo decir que hay que tener coraje para plantarse sobre esos pies descalzos y sostener semejante actuación en dos mega-tanques mainstream. Quéden-se ustedes, si quieren, con la performance "fuerte" de Isabelle Huppert en *La profesora*

de piano, que yo de eso paso.

Hay un punto, además, en el que los personajes Laure y Mystique aparecen, digamos, hermanados, y es en la imposibilidad de negar la propia naturaleza, aun con un arsenal de disfraces al alcance de la mano. Las perspectivas que tienen ambas de ser "una mujer nueva", de apropiarse de otra identidad, son siempre más figuradas que literales, más eventuales que permanentes, y jamás son del todo reales. Ambas películas (hablamos básicamente de *Femme Fatale* y de *X-Men 2*) entran en combustión gracias a esa tirantez, a las caídas en ese abuso de confianza en la imagen, que es mucho más que un mero mecanismo o un truco del guión. Porque son Laure y Mystique las que jamás terminan de confiar en esas otras personas que podrían ser, aun cuando tengan la capacidad de dominarlas a la perfección. En uno de los momentos más sensuales de *X-Men 2*, Mystique hace una sencilla y desarmante defensa de su derecho a ser diferente, a ser azul, y a tener escamas, y a estar desnuda y a tener algo borronada la línea entre el bien y el mal, y está claro que prefiere eso antes que la suma de falsedades y dobleces que puede encontrar habitando otras formas. Laure enuncia eso mismo con su propio cuerpo, cuando representarse diferente le cuesta y mucho, cuando a esa mujer perfecta, respetada, querida y hasta codiciada el agua le llega al cuello y es necesario empezar todo de nuevo, no para corregir el pasado sino para transformar el futuro. ■

El lugar sin límites

Una paranoia incurable es sólo una de las facetas de la genial demencia de Brian De Palma. Este artículo es un recorrido por algunas de las magníficas obsesiones del director de *Ojos de serpiente*. **por MANUEL TRANCON**



Debe ser que sufro el síndrome de Dios. Luis García Berlanga sobre sus travellings

Brian De Palma está loco. Lo sabe y ya hace años que no intenta disimularlo. Nadie en su sano juicio arriesgaría todo por travellings que aspiran a sintetizar la (i)lógica del mundo. Ni se animaría a maravillarnos con una ficción para, acto seguido, demostrar que es de cartón. Es un chanta genial, que no puede ni quiere parar de mentir. Sabe que estamos inmersos en un gran espectáculo, y simula preocuparse sólo por las luces de colores y el ruido, mientras de fondo nos susurra: ese baile de graduación es la conjura de los necios, ese paraíso no es más que un cartel publicitario, esa rubia es una insaciable mujer fatal, ese elegante narco boliviano es el demonio.

Brian De Palma sufre y disfruta con sus historias. Sufre por la podredumbre que lo rodea. Disfruta al exponer esa podredumbre y se engolosina con los materiales como un dios irresponsable que aún no domina sus poderes. Hay un placer muy perverso en ver una película suya, un dolor que al mismo tiempo es agradable. Un cuchillo que disecciona con furia y placer, manejado por un hedonista del horror. También vuelve una y otra vez sobre el control y su pérdida. Sus criaturas pierden el control de sus propias vidas. Pero él también pierde el control... de sus películas. Con sus continuos travellings y panorámicas, en la voluntad de controlarlo todo, a Brian su creación se le va de las manos, casi a propósito. Con placer por ver cómo todo se sale de su lógica. Como si hubiera desechado desde el vamos la idea de perfección.

Brian De Palma sabe que nos están cagando. "Yo no soy paranoico, a mí me persiguen", dijo alguien, Woody Allen o Fritz Lang quizás. Este paranoico perseguido creó



En la página anterior, De Palma dirige a Melanie Griffith en *Doble de cuerpo*. En esta página, cuatro rostros en dos escenas de *Femme Fatale*

un mundo tejido por infinitos complots. Los poderes, casi siempre ocultos, vigilan todo el tiempo a los ciudadanos. Impunes mecanismos sin rostro hechos de puro mal. Cuando los personajes tratan de oponerse al poder que los aliena, no saben cómo hacerlo. Porque todo lo abarca y borra sus huellas. La lucha por el poder es una lucha por detentar la mirada legítima, por decidir quién tiene derecho a mirar al otro, a la vida del otro. La superior información, que aporta el control de la técnica y del dinero, les da ventaja a los dueños del circo sobre el resto. El resultado es un infierno caótico donde nadie sabe sobre qué está parado. Un universo reglado al máximo gracias al uso y abuso de la técnica, el dinero y la violencia: el poder.

En *Ojos de serpiente*, esa obra maestra del cine político, se reparten la torta entre los empresarios, los militares y los políticos: el complejo militar-industrial. Cuando el político rompe el pacto, el dueño de todo manda a su empleado (el soldado) a matarlo y a borrar las evidencias. Pero el militar no hace del todo bien su trabajo y hay que eliminarlo a él también. Todo para preservar a los únicos integrantes imprescindibles del esquema: el empresario y su dinero. Lo central en este mecanismo que se autorregula es seguir haciendo fortunas, el resto es puro show montado para disimular.

El lugar sin límites de Ripstein era un páramo desolado. En cambio, el cine del director de *Furia* es una acumulación de elementos que chocan y se contradicen los unos a los otros. No hay que tomarse nada demasiado en serio, todo está transformándose siempre en otra cosa. Las reglas son las de una pesadilla: no hay que creer en lo que se ve y los límites entre la realidad y la alucinación y el sueño están borrados. Se desconfía de todo, hasta de los propios ojos. Los famosos dobles finales (*Carrie*, *Doble de cuerpo* o *Femme Fatale*) terminan por destruir toda certeza sobre lo que se percibe. El ingreso a una realidad más ambigua. El mundo de Brian De Palma es aterrador porque, justamente, no es posible saber exactamente en qué mundo se está. Quizá todo fue un sueño, una alucinación o un complot. O las tres cosas al mismo tiempo.

Doble de cuerpo, por ejemplo, hace de la mentira un arte. Nunca hay que creer lo que se ve: una mujer puede ser otra y un indio puede no serlo, un desierto transformarse de repente en un decorado y toda la película puede ser un sueño. Lo mejor de todo es que, aunque no tenemos que creer en lo que vemos, es imposible dejar de mirar esa imagen adictiva.

Qué bichos raros son las mujeres para Brian De Palma. A veces son semidiosas, como Carrie, llamadas a exterminarnos a todos. Pero por lo general no existen. Proyecciones de la mente afiebrada de los hombres. No tienen vida propia más allá de los tempestuosos sueños de los hombres que las crean y destruyen. Ellos maquinan y en su delirio sueñan mujeres peligrosas y deseables, complots internacionales, escenas de amor, desengaños y, por supuesto, litros y litros de sangre.

LA VUELTA AL MUNDO EN TRES ESCENAS.

De Palma es un director de escenas. Su objetivo en la vida parece ser filmar esos momentos brillantes que se pueden encontrar en cualquiera de sus películas. Una nota sobre el autor de *Carrie* no podía resistirse a la tentación de describir alguna de esas escenas. Y no lo hace.

En *Magnífica obsesión*, mueren la esposa y la hija del protagonista, y él les construye un monumento fúnebre. La cámara parte de la cara triste del hombre, da una panorámica de 360° y cuando vuelve a su cara, pasaron 16 años y tiene la misma expresión desolada. Sin necesidad de palabras, vemos que durante esos años no tuvo ni un momento de felicidad, y la cara trasluce todo su sufrimiento, amargura y culpa. Un solo movimiento de cámara habla de 16 años de puro dolor. Un agujero tan grande que no hay forma de explicarlo con imágenes o palabras. Sólo todo ese tiempo que la película no muestra y que es un largo fundido a negro en su vida.

En *Ojos de serpiente* una mujer le revela a Rick (Nicolas Cage) que su amigo Kevin (Gary Sinise) fue el ejecutor del complot para eliminar a un ministro. En ese momento, se parte la pantalla en dos, y una mitad muestra la secuencia del asesinato desde el punto de vista de la mujer, y la otra mitad desde la acción de los asesinos. Esa segunda media

pantalla pertenece a la mente de Rick, que está imaginando cómo hicieron los asesinos el complot, y cómo fue engañado por Kevin, su amigo. La de Rick es una visión alucinada, un terrible cara a cara con lo que antes no quiso ver. Esta revelación es siempre traumática, y lo lleva a un lugar donde nunca hubiese querido estar. La primera reacción de Rick, al enterarse de que su amigo lo había traicionado, es echarle la culpa a la mujer, la mensajera de las malas noticias. Ella, al mostrarle la verdad, lo obliga a hacer algo que no quería, descubrir que vive una mentira. Por desenmascarar algo que no debía, tiene que renunciar a su vida de pequeñas certezas, se adentra, a su pesar, en un lugar cuyas leyes ya no controla y descubre que su vida anterior se sostenía sobre pavadas.

Jack Scully, el mirón impotente de *Doble de cuerpo*, está espiando con un telescopio la casa (de dos pisos) de Gloria Ravelle. Ve que hay un ladrón en la casa y que este trata de asesinar a Gloria con un taladro. Scully no puede decidirse a acudir en ayuda de ella. Cuando lo hace y sale corriendo hacia la casa, un perro lo muerde y lo retiene en el primer piso. La mujer está por ser asesinada. Scully, desde el primer piso, ve cómo el taladro perfora el techo y caen chorros de sangre. Por mirar demasiado, él fracasa en su intento de actuar. Si hubiese abandonado antes el telescopio, Gloria estaría viva. Hay una suma perversa entre ese placer de ver algo prohibido y la impotencia por no poder actuar. Como si él compartiera la culpa del asesino. No está preparado para salir al exterior y cuando lo hace es tarde. Sólo puede vivir a través de las imágenes de vidas ajenas, no se las puede apropiar.

Personajes solos y desesperados sospechan que el afuera no existe. Y cuando empiezan a darse cuenta de cuán solos están, se les materializan las peores pesadillas.

Las películas de Brian De Palma son festines para un paranoico. El control cotidiano es violencia silenciada; es la violencia del dominio total sobre la vida de los individuos, que ya ni saben si están siendo vigilados o no. En el fondo, filma siempre la misma película: una versión hitchcockiana y barroca de *La invasión de los usurpadores de cuerpos*. "¡Ya llegan! ¡Llegan los invasores!" Después no digan que Brian no les avisó. ■

Es el último bastión de aquella generación de directores que en los 70 amenazaba con cambiar Hollywood. Pudo ser el rey de esa ciudad, pero eligió seguir apostando al exceso y sostener sus obsesiones. Así, la de Brian se transformó en la vida modelo de un solitario del cine. **por EDUARDO A. RUSSO**

SOBRE **LA COHERENCIA**

Apostar a De Palma

A esta altura, ¿necesita Brian De Palma que alguien lo defienda? Resulta innecesario, es uno de los candidatos ya tradicionales (como lo fue, digamos, John Huston) a la discusión inacabable y se defiende solo. Orgullosamente instalado en su salsa cinéfila, peleando sus películas en atestadas salas parisinas, hasta se ha dado el gusto soberano con *Femme Fatale*. El objetivo de esta nota es, más bien, apoyar y renovar una apuesta.

Resulta que De Palma es —lo escribimos hace mucho tiempo en *EA*— un verdadero especialista en desorientar o hasta enloquecer, para bien y para mal, no sólo a sus detractores (que han sido y siguen siendo legión) sino particularmente a sus cómplices seguidores. Un fenómeno curioso se desata en cada repaso de la obra depalmana: si bien el acuerdo puede dominar en cuanto al establecimiento de algunas cumbres, el disenso puede ser virulento en cuanto a los posibles fallos o logros parciales. Dos depalmistas consecuentes se reúnen y luego de enumerar jubilosamente, por ejemplo, los méritos de *Scarface* o de *Carrie*, se van a las manos respecto de *Misión: Imposible* o *Demente*, que paradójicamente despiertan la furia de uno y la fascinación exacerbada del restante. Sin términos medios, De Palma se mantiene y estalla en la memoria de sus espectadores como una experiencia pasional, con algo de irrazonable e incluso pendenciero. Difícilmente encontremos a un cultor más conspicuo de la división, de la fragmentación. No tanto por cómo monta sus películas (aunque es de esos cuyo montaje, como sus planos secuencia, dejan con la boca abierta a pares e impares: en su cine el virtuosismo no es afectación sino condición necesaria) sino por la escisión que convoca en personajes, espacios y en los mismos espectadores. Uno se vería tentado a escribir esto como una conversación entre varios críticos en la misma cabeza, si Andrew Sarris no lo hubiera hecho antes mejor en su delicioso



De Palma dirigiendo *Femme Fatale*, junto a Rebecca Romijn-Stamos y Antonio Banderas

“Diálogo de un esquizocritico”. De Palma convoca a las sorpresas, a las valoraciones e impresiones cambiantes de una película a otra, de una a otra escena y de un juicio crítico al siguiente... en el mismo crítico. Su cine funciona a saltos, es un cineasta cuántico, y también el bastión (¿el último?) de aquel sueño de un cine de autor norteamericano de principios de los 70, moldeado en la experiencia europea. Si su amigo Scorsese se debate hace tiempo en la lucha por sostener una vitalidad e independencia que debe ser demostrada con tanto énfasis como obstáculos y suspicacias de todo tipo, De Palma, más marginal y agazapado, se ha especializado de resurgir de debacles y reforzado en su capacidad de sorprender. La apuesta a De Palma es por un cine que sale de las más persistentes obsesiones de un tipo que siempre vuelve a lo suyo. Obsesiones sostenidas aunque cambie de guionistas y estos sean de los que tienden a *autorizar* sus textos (Schrader, Stone, Mamet...) e incluso ante verdaderos sismos o guerras de producción, porque están planteadas desde la puesta en escena (en ese sentido, las complicidades son mucho mayores con sus fotógrafos, e incluso con los músicos). Son formas singulares de armar un mundo y sus criaturas, las que aquí están en juego, podrán nacer de un impulso manierista, pero en el camino han adquirido el toque difícil-



mente inimitable; mucho se ha discutido sobre la apropiación y el reciclaje depalmano de imágenes o situaciones de maestros como Hitchcock. Pero la mayor lección que parece haber tomado de Hitch es la de pintar siempre la misma rosa. Será un mundo extraño, acaso claustrofóbico, a veces temible y otras siniestramente divertido, pero es indudablemente el suyo, lo traza con una convicción desusada y permite que lo hagamos nuestro. Es tiempo de confesar aquí que uno es de esos sujetos sospechosos que disfrutaban desahogadamente con films como *Demente* y se prenden sin conflicto alguno a *Intimidaciones de un director*, es decir, podría ser considerado parcial con DP, o incluso necesitar tratamiento. Pero permítasenos asentar una última certeza: más allá de que sea un gran macaneador (de la estirpe de Buñuel, Fellini y tantos otros que han jugado a fingir que están fingiendo para disimular cuánto en serio va lo que hacen) que repite entre risotadas que la cámara es esa máquina de mentir 24 veces por segundo, invirtiendo la fórmula de Godard (“el cine es la verdad a 24 cuadros por segundo”), De Palma es hoy una excepción formidable, uno de los grandes solitarios del cine. Habrá saqueado muchos castillos pero hace mucho ha erigido el propio, y nunca ha dejado de invitar generosamente a sus desmesurados e imprevisibles festines. **A**

Revisamos la filmografía de De Palma de principio a fin (¡incluyendo un videoclip que hizo para Bruce Springsteen!), y aquí están los resultados. Ojalá que al leer estas reseñas puedan experimentar el 5% (digamos) del placer que nos regaló el sencillo hecho de volver a ver sus películas.

DE PALMA REPASO COMPLETO

La vida (y obra) de Brian

MURDER A LA MOD

1967, con William Finley y Margo Norton

De Palma pone de manifiesto su visión goyardiana de la cinefilia y realiza esta especie de *Rashomon* burlesco. Lo que parece interesante es que en estas primeras películas —en todas— están todos sus temas y obsesiones perfectamente claros y madurados. Lo que luego sucedió fue que creció como persona y depuró su estilo. Este film cuenta un asesinato desde tres puntos de vista completamente diferentes. Palabras de De Palma: “Es una película que nunca me satisfizo del todo. En el plano visual había muchas ideas interesantes, pero la película en sí era demasiado complicada y bizarra para resultar convincente. El guión, escrito por mí, era pésimo. La idea era hacer un cóctel erótico-fantástico-policial que resultase completamente grotesco. Y al final lo que obtuvimos fue un pésimo Corman... o más bien un Bergman tratando de imitar a Corman. El crimen se veía desde tres puntos de vista diferentes, y a cada uno le correspondía un estilo visual particular. En el primer caso, el asesinato se veía como un viejo melodrama, luego como en una película de Hitchcock y, finalmente, como una comedia slapstick de cine mudo”. De Palma ya estaba loco.

Leonardo M. D'Espósito

Declaraciones de BDP aparecidas en el sitio italiano Brian De Palma e i suoi film (www.digilander.libero.it/bdepalma).

CIUDAD EN CELO

Greetings, 1968, con Robert De Niro y Jonathan Warden

“La poesía está en la calle”, decía uno de los célebres graffitis del Mayo Francés 68. Brian De Palma siguió al pie de la letra esta consigna en *Ciudad en celo* y sacó su cámara a las calles para crear un agitado retrato de la pol-

vorienta y lluviosa vivacidad de los márgenes de Nueva York, la ciudad donde ese mismo año Valerie Solanas publicaba *Scum (Manifiesto de la Organización para el Exterminio del Hombre)* y le disparaba a Andy Warhol. Era una ciudad tan violenta como el París de las primeras películas de Jean-Luc Godard. Y, para agregar algo de afrancesamiento, la influencia de Godard era lo que guiaba al cine de BDP por esos días. (“Si puedo ser el Godard americano, sería grandioso”, dijo BDP a Joseph Gelmis en 1969.) Principalmente inspirada en *Masculino Femenino*, *Ciudad en celo* comparte varios puntos con esa película de JLG: el antibelicismo contra Vietnam, la verbosidad, intertítulos que interrumpen la acción y una libido que burbujea en cada uno de los personajes. Hasta el uso de la música le debía mucho a esa película, especialmente la canción festiva que lleva el título del film, compuesta por The Children of the Paradise. Sin embargo, la película tiene un espíritu slapstick más cercano a *Una mujer es una mujer*, otra película de Godard, o a las comedias beatles de Richard Lester.

Pero, la opulenta cinefilia de BDP no se conforma con estos pocos referentes, sino que también reconstruye la mirada microscópica de *Blow Up*, de Michelangelo Antonioni, algo del voyeurismo hitchcockiano y del plano fijo intimista y amateur de los films underground de la factoría Warhol. Sin duda, *Ciudad en celo* es el manifiesto del cine de BDP. “Conocé el Pop Art, esto es Peep Art (= Arte Mirón)”, dice Robert De Niro, en el papel del personaje de un voyeur compulsivo y autoconsciente que crea una instalación para el Museo Whitney, claramente inspirada en *La ventana indiscreta*, donde el espectador mira por un telescopio una serie de escenas íntimas en distintas ventanas. (Dijo Brian De Palma: “El plano subjetivo es la piedra de base del cine. Como el sonido en la música, es el elemento



Sisters o Hermanas diabólicas

esencial de la forma. Vos construís películas acerca de gente viendo cosas”). Las películas de Brian De Palma son ficciones de un espectador, como las de Borges son ficciones de un lector. Una mirada al cuadrado, punto de encuentro de subjetividades, la cita es siempre una forma de reescritura de la mirada (propia y ajena) y el cine es una maravillosa Historia Universal de la Infamia.

Diego Trerotola

THE WEDDING PARTY

1963/1969, con Jill Clayburgh y William Finley

Después de realizar unos cuantos mediometrajes siempre entre el fantástico y la farsa, De Palma encara su debut en el largo y hace debutar además a la Clayburgh y a De Niro (que se transformaron en íconos en los 70). En este film la historia ya gira alrededor del sexo: se trata de una pareja donde el joven no puede, más allá de muchos intentos, acostarse con la chica hasta la noche de bodas, cuando decide repudiarla. Según palabras del propio De Palma: “Para mí, después de cortos y mediometrajes, se trataba más bien de mi tesis de fin de estudios. Los productores, que no me consideraban maduro para rodar un largo, decidieron supervisar la dirección. Pero como ellos tampoco tenían experiencia dirigiendo, terminé to- ▶

mando todas las decisiones de puesta en escena e incluso de montaje. Mi intención era experimentar con los procedimientos más extraños que uno puede imaginar: montaje paralelo, acelerados, cámara lenta, cortes bruscos... A muchos les parece un film completamente improvisado, pero no es así. Nos basamos en el matrimonio de un amigo nuestro, del que William Finley (el Fantasma de *Un fantasma en el Paraíso*) y yo habíamos sido testigos. El guión fue elaborado minuciosamente y lo ensayamos muchísimo con los actores". La película casi no se estrena; después del estreno y el éxito moderado de *Greetings* en 1968, De Palma la lanzó por su cuenta en pocos cines y tuvo críticas entusiastas aunque casi nada de público. **LMD'E**

Declaraciones de BDP a aparecidas en el sitio italiano Brian De Palma e i suoi film (www.digilander.libero.it/bdepalma).

EL FOTOGRAFO

Hi, Mom!, 1970, con Robert De Niro y Allen Garfield
Este largometraje pertenece al primer grupo de películas (hasta esa bisagra que es *Sisters*) cuya estructura es elástica y pierde recurrentemente continuidad sin encontrar un tono adecuado.

Sátira política extraña, *Hi, Mom* funciona como un trompo: conocemos su tamaño, sus dimensiones y sabemos lo que hace, pero cuando se pone a funcionar, es imposible adivinar qué rumbo tomará.

Con una secuencia de títulos que homenajea a Hitchcock (sobre todo a *La ventana indiscreta*), BDP inicia un recorrido cinematográfico con separadores arbitrarios y con situaciones aun más gratuitas.

Un joven decide trabajar para una productora de films pornográficos baratos con el fin de registrar lo que ve en las ventanas de enfrente de su departamento. Conoce a una chica a la que seduce con la intención de filmar el acto y venderlo a buen precio.

Hasta aquí un pequeño proyecto de thriller y la obligada cita a Hitch.

Sin embargo, el tono del film nunca está en esa clave y su insistente sátira política a los grupos militantes de la época (y en particular a quienes militan contra la segregación de la raza negra) desplaza el foco cómico de la propuesta inicial para dedicarle su mayor tramo a la experimentación. La excusa para seguir las acciones de estos activistas con el fin de mostrarlos en "el canal intelectual" de TV incluye un injustificado happening donde los blancos son humillados y tratados como negros. Así se compone el segmento más tensionante del film. Repentinamente, el seguimiento se corta y asistimos a la planificación de un acto terrorista a manos del protagonista con la excusa de la recuperación de la sub-

trama inicial. Esta subtrama desarrolla unaseudoparodia de un terrorista político que, tras volverse un "inocente" integrante de la sociedad, es capaz de volar un edificio con varios cartuchos de dinamita. En el final de esta confusión, el personaje de De Niro se ríe de todo lo antedicho alegrándose de aparecer en TV vestido de milico. Cínico, distante y experimental es el primer De Palma. **Federico Karstulovich**

DYONISUS IN '69

1969, con William Finley, William Shepherd y actores del Performance Group

Para quienes mencionan las tendencias hacia la cultura clásica –particularmente la tragedia, digamos griega– en la obra de don Brian, esta película les resultaría piedra de toque... si encontrasen una copia. El amigo de De Palma William Finley (que trabajó con él en todas sus películas hasta *Hermanas diabólicas*), hacía la parte de Dionisos en una versión moderna de *Las Bacantes*, de Eurípides, en el off Broadway, donde el público participaba activamente. Citamos al realizador: "Terminé realizando *Dyonisus...* porque Bill actuaba en la obra. Fui a ver la pieza y la puesta me pareció tan bella que decidí que quería llevarla a la pantalla, pero no sabía cómo hacer para conservar, al mismo tiempo, la puesta en escena de Richard Schechner y manipular las reacciones del público. Gracias a un documental que hice para el Departamento del Tesoro –titulado pomposamente *Show Me a Strong Town and I'll Show You a Strong Bank* (Muéstrame un pueblo fuerte y te mostraré un banco fuerte)– teníamos suficiente dinero y una cantidad considerable de película. Incluso podíamos utilizar al mismo tiempo dos mesas de montaje. Allí fue donde nació la idea de utilizar la pantalla dividida. Bob Fiore se encargó de filmar al público participando de la representación, y yo, al mismo tiempo, filmaba a los actores. Toda la película es en *split-screen*, con lo que encontré una solución visual que luego utilicé en otras películas desde entonces, como en *Hermanas diabólicas*, *Un fantasma en el Paraíso* y *Carrie*". **LMD'E**
Declaraciones de BDP aparecidas en el sitio italiano Brian De Palma e i suoi film (www.digilander.libero.it/bdepalma).

CONOCE A TU CONEJO

Get to Know Your Rabbit, 1972, con Tom Smothers y Katharine Ross

Antes de comenzar el raid sangriento de los 70, De Palma realizó –claro que sin alejarse de cierta extrañeza heredada de Godard que aparecía en sus primeras películas– una comedia llamada *Conoce a tu conejo*. La vieron pocos y es su primera producción para un sello grande (Warner Bros.) que le cerró



Arriba, Paul Williams sobre el piano y al frente de *Un fantasma en el Paraíso*. En la otra página, *Magnífica obsesión* o *Vértigo* según De Palma

después las puertas hasta *La hoguera de las vanidades* (bueno, no se lleva muy bien que digamos con Warner). Es lógico que un cinéfilo desahogado como don B ponga la palabra "conejo" en una película de la Warner. La que no es lógica es la historia: un ejecutivo alienado decide dejar de lado su trabajo para convertirse en mago bailarín de tap e iniciar una carrera en el mundo del espectáculo. La película gira alrededor de las relaciones entre negocio, espectáculo y arte, y el lugar que un ser humano tiene dentro de ese sistema. El maestro que tiene la Academia de Magos Bailarines es Orson Welles (que era mago, como todo el mundo sabe; que amaba el espectáculo y cuyas invenciones fueron canibalizadas y trivializadas por Hollywood). La breve actuación de Welles –enseñando el truco de desaparecer de una bolsa de terciopelo, por ejemplo– vale la película.

Pero lo que asombra de este film "que no lo logró" es que pudo haber sido un paso adelante en la comedia con toques de fantástico. En lo fantástico –fantástico irónico– es donde reside el poder satírico de la película, que sincronizaba bien como film "de protesta" pero, al mismo tiempo, lograba descentrarse del puro mensaje por su desahogada cinefilia y un humor que por momentos recuerda al dibujo animado (el mago bailarín, los empleados de una enorme corporación en construcción que no saben en qué lugar del edificio se encuentran) con una enorme potencia poética (el encuentro en-



tre el protagonista y la "terrific-looking girl" personificada por Katharine Ross, el alienado y traicionero personaje de ejecutivo en la mala de John Astin, el rostro de Tom Smothers desparramado en carreteras). Aunque no exento del todo, *Conoce...* no refleja la misantropía que tiñe muchas de las películas del director: para encontrar un film tan optimista como este, hay que esperar *Misión a Marte*. Se nota aquí que De Palma aún conservaba algo de idealista. El fracaso de este film le ocultaría la alegría en el cajón de los recuerdos: su película siguiente fue nada menos que *Hermanas diabólicas*.

LMD'E

HERMANAS DIABOLICAS

Sisters, 1973, con Margot Kidder y Charles Durning. Hagamos una lista de apropiaciones ajenas: Hitchcock, *La ventana indiscreta*, el expresionismo alemán, *El gabinete del Dr. Caligari*, *Nosferatu* de Murnau, algún toquecito de las *horror movies* de la Universal de la década del 30, *Freaks* de Tod Browning, la sangre de la Hammer, "muy roja" (Godard dixit). Hay referencias cinéfilas en el primer De Palma cinemaníaco, quien se despidió de sus iniciales experimentos europeizantes mezclados con la estética del New American Cinema. Pero los antecedentes cinéfilos de Brian, por lo menos en *Sisters* y en algunos títulos posteriores, todavía no molestaban. Probablemente *Hermanas diabólicas* sea sólo un film chupasangre, con préstamos gratui-

tos y subsidios de prestigio cinematográfico. Sin embargo, en medio de una gran ensalada visual, aparece el estilo del director, desbordante de energía en algunas escenas memorables. Margot Kidder x 2 (antes de Louise Superman Lane) acuchilla a su pareja ocasional en un momento de máxima tensión, donde prevemos el fatal desenlace, pero aun así, nos asustamos y nos incomodamos por los chorros de sangre que manan del cuerpo del personaje. De Palma divide la pantalla y cambia el punto de vista: será una joven periodista (Jennifer Salt) quien observe desde su ventana indiscreta el cruel crimen del joven negro. De Palma abandona a Hitchcock por un rato y deja lugar a un doctor muy atento a cada movimiento de su paciente. De ahí en adelante, el nuevo Dr. Mabuse (William Finlay, el mismo de *Un fantasma en el Paraíso*) destruye las convenciones de la medicina benéfica: hay varios puntos de contacto entre este médico demencial y los experimentos que realizan los doctores cronenberguianos de aquellos años. El cuerpo de Margot Kidder tiene las marcas de la separación de su hermana siamesa y la enajenación mental de los personajes de *Shivers*, *Rabid* y *Cromosoma 5*. Gran época del cine de terror, allá por comienzos de los 70: pústulas, granos, forúnculos, secreciones corporales, organismos transplantados, estética berreta de la buena, ideas originales y homenajes al por mayor. Las hermanas están asustadas por el experimento del doctor, filmado por Brian en blanco y

negro, dentro de un hospicio con criaturas deformes y enloquecidas por el maltrato. Sin embargo, a muchas de ellas se las ve felices cuando el doctorcito emplea su mejor bisturí. En esta escena, De Palma llega a la cima del horror hospitalario.

Un día de estos, las siamesas de Brian deberían arreglar una cita con los gemelos ginecólogos de *Pacto de amor*. Gustavo J. Castagna

UN FANTASMA EN EL PARAISO

Phantom of the Paradise, 1974, con Paul Williams y William Finley

Estrenada un año antes que *Tommy*, de Ken Russell, y de *The Rocky Horror Picture Show*, de Jim Sharman, *Un fantasma en el Paraíso* prefigura el auge cinematográfico de las óperas rock inspiradas, y coloca a Brian De Palma a la vanguardia de sus colegas. Además de ser más efectiva e inteligente, la película de BDP tiene un nivel de entretenimiento audiovisual superior al de sus sucesoras. Centrada en el universo de la música, la narración se ocupa de un productor discográfico llamado Swan, un diablo disfrazado que se apropia de las almas de un compositor inédito, y una cantante amateur. El artista y la máscara, la conjugación del alma propia y ajena, BDP habla de su propio proceso de creación no sólo como metadiscursio, sino también como forma de celebración de una manera de hacer el cine. Desde un expresionismo ultrapop y barroco, BDP se consagra definitiva- ▶

mente como artista del disfraz con esta película-Halloween descontrolada y festiva que lo encuentra con sus capacidades estilísticas a pleno, con momentos virtuosos de largas cámaras subjetivas, sobreimpresiones y pantallas divididas. Si bien parte de un proyecto de reescritura doble de los clásicos *El Fantasma de la Opera* y *Fausto*, BDP lleva al extremo (y este punto nunca lo va a superar en su filmografía) el proceso creativo a partir del recorrido por su propia mirada cinéfila, que se ocupa de vampirizar desde *El gabinete del doctor Caligari* (1919) a *Sed de mal* (1958), de *Frankenstein* (1931) a *Psicosis* (1960), de *El estudiante de Praga* (1918) a *El Fantasma de la Opera* (1925). No hay nada que detenga ese peregrinar descentrado de la mirada de BDP, que en este caso avanza con una velocidad rockera. La cinefilia como forma de diversión, de juego extremista y de tren fantasma. Hay un momento antológico: la reconstrucción en pantalla dividida del plano secuencia inicial de *Sed de mal* que sigue el trayecto de una bomba hasta el momento del estallido. Ahí está esa actitud terrorista del gran BDP, profanador de lo sagrado de la cultura masiva y, como bien escribe J. Hoberman, un referente de la generación punk.

Un fantasma en el Paraíso es una de las grandes combinaciones de imagen y música que dio el cine, gracias en parte a las partituras de Paul Williams y a las performances musicales, que logran una potencia infrecuente y llegan a su máxima expresión con el show de Graham Gerrit, donde se transforma en un Frankenstein rocker compuesto genialmente por fragmentos de Mick Jagger, Marc Bolan, David Bowie y los New York Dolls.

En el contexto de la obra de BDP, *Un fantasma en el Paraíso* es la primera película perfecta de uno de los principales genios del cine. **DT**

MAGNIFICA OBSESION

Obsession, 1959, con Cliff Robertson y Geneviève Bujold

La esposa y la hija del magnate de la construcción Courtland, Elizabeth y Amy, mueren luego de su secuestro. La tragedia transforma a Courtland en un hombre perseguido por la culpa y un amor mórbido e imposible por su mujer muerta. Un personaje hitchcockiano como el Scottie de *Vértigo*, referencia explícita de la película que también da cuenta de la obsesión depalmitana hacia Hitchcock resumida en la cita permanente al travelling circular que unía a Scottie y Madeleine, escena que De Palma recrea en sus películas con la meticulosidad de quien debe cumplir un mandato paterno para despegar su propia personalidad.



El círculo como forma clásica es aquí el signo de su obsesión. *Vértigo* era una cima romántica del amor después de la muerte. *Obsession* es un combate entre el clasicismo y el romanticismo en torno a dos fantasmas. De Palma, vampirizado por Hitchcock, lo exorciza llevando la obsesión romántica de este al clasicismo. Si el travelling de aquel encerraba a la pareja en un círculo de fuego romántico, De Palma buscará la perfección clásica invirtiéndolo en una panorámica que arranca y culmina en una tumba florentina, matriz del clasicismo, sede de la muerte marmórea sin posibilidad de retorno. Esta circularidad se repite una y otra vez, empalmando a menudo con panorámicas a los impersonales frentes de edificios modernos de Courtland, que en el paroxismo de su obsesión constructiva también quiere reconstruir, como en *Vértigo*, la imagen de la muerte enamorada. Pero, cuando Elizabeth-Sandra le pregunta si camina igual a la primera, Courtland le responde que lo hace 180° diferente, esto es, la mitad del círculo. El semicírculo es la perfección a medias, el temblor romántico obsesionado por la pasión y desentendido de la pureza de la línea clásica. De Palma, romántico culposo, tratando mediante la simetría y la inversión de los términos de evadir y home-najear a su maestro. Pero el corazón delator impone sus propios caminos y De Palma repite, invirtiendo ahora los personajes, otra escena de *Vértigo*: la aparición de entre las sombras de Madeleine a Scottie. Aquí es Courtland quien aparece frente a Sandra-Elizabeth-Amy. Porque el recurso que De Palma encuentra para encauzar su obsesión artística, el incesto, está resuelto finalmente en su particular clave romántica de wagneriano en Las Vegas. Padre e hija como amantes y esposos

para poder retornar a sus roles de origen. Un juego de espejos sin solución, un círculo perfecto del cual sus protagonistas no pueden, gozosamente, escapar. Como el propio De Palma de la tiranía feliz de Hitchcock. **Eduardo Rojas**

CARRIE

1976, con Sissy Spacek y Piper Laurie

Carrie es una película de primeras veces. Es la primera adaptación cinematográfica de una novela de Stephen King (y van...). Fue el primer gran éxito comercial de Brian De Palma. Representó el primer papel importante de muchas futuras estrellas como Amy Irving, John Travolta o Nancy Allen, además de ser el primer film en el que se piensa cuando se piensa en Sissy Spacek. (Dejé fuera de la lista al blondo William Katt, quien no tuvo demasiada suerte luego de su *Gran héroe americano*, serie de TV fallida si las hubo). La historia de la chica retraída y extraña —una *nerd* de pura cepa—, maldecida por poderes parapsicológicos de destrucción masiva, sometida por una madre hiperreligiosa y unos compañeros de escuela dispuestos a todo con tal de humillarla, asustada por su nueva condición de mujer adulta (otra primera vez); en definitiva, maniatada por dictados y normas que no contemplan la diferencia, se convierte bajo el control de De Palma en un festín visual de tonalidades rojo shocking. El director construye el *crescendo* dramático alternando situaciones de *teen movie* en las escenas escolares con otras casi góticas, expresionistas en ese tenebroso templo dominado por una irascible diosa que es su propio hogar. Y logra poner al espectador, ya desde el primer plano secuencia en la cancha de voley, del lado de la pobre muchacha. Identificación positiva en su máxi-



En la página anterior, Kirk Douglas en *Furia*. Acá, Angie Dickinson en el ascensor de *Vestida para matar*

ma expresión, cada nueva degradación, cada nuevo maltrato va acumulándose en una extensa y vergonzosa lista que sólo puede llevar a un puerto: la venganza final, la purificación violenta de todas las tensiones acumuladas, un goce total y absoluto de todos los sentidos, un ajusticiamiento divino luego de tanto padecimiento. La construcción de esta secuencia, una de las más logradas en toda la carrera de De Palma, es un ejercicio de precisión narrativa y de pasión cinematográfica. Ralentis, movimientos de cámara inverosímiles, el uso de la pantalla dividida (aunque luego De Palma se arrepintió de su uso en este caso en particular) se conjuran para el disfrute absoluto de la platea. Cada nueva muerte una liberación, una bocanada de aire puro. Y luego el remate, claro, otra primera vez, un cliché que entonces era novedad. La telequinesis nunca estuvo tan bien filmada.

Diego Brodersen

FURIA

The Fury, 1978, con Kirk Douglas y Amy Irving

Este es un De Palma desequilibrado, desatado y excesivo. Luego del impacto de *Carrie* y como una proyección de esta, *Furia* vuelve a incursionar en los terrenos de la tele-

patía y de los adolescentes con poderes paranormales. Esta película extraña y por momentos fascinante bordea continuamente el descabro, pero se salva por la capacidad del director para crear momentos donde la puesta en escena parece estallar (como lo hace literalmente el personaje de Cassavetes en ese final imposible, horroroso y festivo) en miles de fuegos artificiales, pero de los cuales es posible extraer siempre una verdad. El propio De Palma dijo que se trataba de una obra que "quiere plantear al espectador un importante problema moral: hasta qué punto un gobierno puede manipular los cerebros de sus ciudadanos para garantizar la seguridad interna del país, amenazada por potencias enemigas". Lo cierto es que el tono de esta declaración parece excesivo frente a la visión que hoy podemos tener de la película, en la que prevalece un espíritu más lúdico que contestatario. Sin embargo, es cierto que *Furia* se manifiesta como otro ejemplo de una época del cine americano en la que los directores todavía sentían que tenían el poder de enfrentarse al sistema, aunque ese aspecto de sus filmografías sea el que más fácilmente envejeció con los años. Pero más allá de cualquier lectura política, lo que prevalece es un logrado clima de pesadilla. No es difí-

cil entrar en el universo alucinado de la película, aunque también es muy fácil dejarse seducir por el placer estrictamente cinematográfico que desprenden las imágenes. Este es un cine de intensidades y de momentos, donde el director se juega todo por el todo en cada movimiento de cámara, en cada angulación, en cada decisión que se toma, apostando fuerte siempre. El nivel de riesgo en las decisiones estéticas logra introducir también un humor ácido que no desentona con la tensión del relato. En este sentido, Kirk Douglas es tal vez el que mejor entendió por dónde iba la película. Su personaje es inverosímil y creíble al mismo tiempo, es exagerado pero completamente lógico en el contexto desproporcionado del relato. No es esta una de las mejores películas de Brian De Palma, pero en su exceso y en su apuesta por el impacto cinematográfico directo ejemplifica algunas de las cualidades más importantes de su cine. Juan Villegas

INTIMIDADES DE UN DIRECTOR

Home Movies, 1979, con Kirk Douglas y Nancy Allen

No es una película difícil de entender, sino de describir. Por una parte, es un ejercicio de estilo sobre el punto de vista y la pues- ►



TÍTULOS OFICIALES

INSTITUTOS DE TECNOLOGÍA ORT ABIERTA LA INSCRIPCIÓN

- Realizador Integral de Cine y Televisión
- Productor en Artes Electroacústicas
- Productor Integral de Radio

20 carreras
a tu disposición

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

ALMAGRO: 4958-9000 | BELGRANO: 4789-6500 e-mail: ito1@ort.edu.ar | ito2@ort.edu.ar WWW.ORT.EDU.AR

ta en escena. Por el otro, es la sátira demolidora de la familia americana que oculta detrás de cada uno de sus componentes un monstruo: la madre manipuladora y falsamente depresiva; el hijo favorito, misógino y fascista; el padre sexópata y un hijo joven que trata de mantener la normalidad y la cordura ante esta exhibición de atrocidades. Falta la novia del hijo mayor, una ex prostituta dominada por un conejo de peluche con quien ha tenido relaciones sexuales y que es, en realidad, su proxeneta. Por encima de todos ellos, El Maestro: un psicólogo o un director de cine que habla en términos de Hollywood y aplica su "terapia de las estrellas" para que la gente no sea extra en su propia vida. Cuando se habla del cine independiente americano, es bueno recordar esta audacia de 1979. De Palma estaba demasiado cerca de los 40 para ser optimista, y se nota cuando se piensa que, con *Conoce a tu conejo*, cierra el paréntesis de la década de los 70. A diferencia de aquella película, esta es de una misantropía ejemplar y, a pesar de que sigue adelante con los personajes femeninos un poco orates, no deja de ser un mentís a la supuesta misoginia del realizador. El personaje más caricaturesco es, justamente, el misógino espartáquico representado por Gerrit Graham (el médico de *Hermanas...*, el robot de *Un fantasma en el Paraíso*, uno de los actores de *Be Black Baby* en *Hi, Mom!* que hace aquí su última aparición: de ahora en más De Palma utilizaría actores un poco menos caricaturescos para reírse de las apariencias) mientras que la habitualmente atribulada Nancy Allen es quizás el personaje más cómico y más humano al lado de Keith Gordon (que después van a repetir sus papeles en clave trágica en *Vestida para matar*). Como todas las comedias de De Palma, se trata de un film resumen que cierra una etapa y abre la siguiente. Por lo que se ve, el director se encontraba demasiado cerca del pesimismo y sus films siguientes confirmaron esta tendencia a creer sólo en lo peor de la humanidad. Nunca más De Palma acudió a lo fantástico para reírse del mundo; en realidad, el gordo Brian dejó de burlarse del mundo en esta película porque comenzó a sentir miedo. De alguna manera sardónica también, trató de compartir ese miedo, que no es precisa-

mente a la muerte sino a la banalidad del mal. El chiste siguiente a este gran chiste será una carta indicando una enfermedad venérea en *Vestida para matar*, craso motivo para morir en un ascensor. **LMD'E**

VESTIDA PARA MATAR

Dressed to Kill, 1980, con Angie Dickinson y Michael Caine

Precisamente en el mismo año en que el terror norteamericano viraba indefectiblemente a la variante *slasher mainstream* con la primera entrega de *Martes 13*, De Palma volvía por segunda vez a territorio hitchcockiano. El director inglés había demostrado en *Frenesí* que podía ser muy cruel, duro y hasta explícito, sin por ello perder el buen talante, y en algún lugar su fiel admirador se permitió la osadía de continuar un camino que, quizá, no soportaba ver inconcluso. De Palma, como el doctor Robert Elliot —el personaje interpretado por Michael Caine— se traviste y enciende los motores de *Vestida para matar* con una escena de asesinato en la ducha que no es más que un sueño demasiado húmedo, en el cual Angie Dickinson es claramente reemplazada por una doble de cuerpo (cuatro años más tarde, le dedicaría a este tema el título de una película). Reemplazos, engaños y falsedades atraviesan todo el film, de principio a fin, y hasta Pino Donaggio, encargado de las sonoridades en la mejor tradición clásica —que se oiga pero que no moleste— usurpa a Bernard Herrmann con respeto y originalidad. Luego llega una de las más lentas secuencias de persecución de la historia del cine: dentro de un museo de arte moderno —que no es el MOMA, aunque lo parezca—, la ex mujer policía y el enigmático semental se ocultan, se dejan ver, se pierden en los pasillos, se vuelven a encontrar, y la cámara juega con ellos a estas escondidas sexuales con una entrega absoluta.

Volviendo a la idea del principio, y sin abandonar los intercambios de fluidos como motor de las muertes, es interesante notar cómo mientras el género en general se vuelca a los frenéticos forcejeos amorosos de los adolescentes —protagonistas absolutos del terror de los últimos veinte años—, De Palma necesita de personajes maduros



para que la carne sea penetrada correctamente, independientemente de si esto se da en lugares preparados para ello o no. En ambos casos se castiga el acceso a placeres prohibidos, pero en el film de De Palma pareciera que el estigma social de una enfermedad de transmisión sexual (de la era pre-sida) puede transformarse en algo más terrible que la muerte. Varias lecturas se han hecho del film tratando de descalificarlo como menor dentro de la filmografía del director o atacando su supuesta moral victoriana ante el sexo paramatrimonial. Pero lo cierto es que, lejos de la pretensión de un tratado moralista con moraleja, *Vestida para matar* es apenas un juego escabroso de cualidades catárticas perfectamente ejecutado. Eros y Tánatos de joda, nada más y nada menos. **DB**

EL SONIDO DE LA MUERTE

Blow Out, 1981, con John Travolta y Nancy Allen

Si *Demente* es casi un diario íntimo donde De Palma metió sus rayes personales y los disfrazó con un tono lúdico, *Blow Out* es un manifiesto teórico. Es una metáfora del trabajo del cineasta: el placer de construir otra realidad a partir de la imagen y el sonido. La suma de ambos revela que un supuesto accidente de auto es, en verdad, un complot. El sonido o la imagen separados están incompletos, se necesitan el uno a la otra. Pero no es el sonido como acompañante, sino que completa a la imagen y la transforma en algo nuevo. De esta suma nace un significado distinto, mucho más rico que la suma de las partes. De Palma ve el cine como producto de una construcción, nunca como algo natural.

La maldad tiene a dos virtuosos representantes en John Lithgow y Dennis Franz, que actúan como nunca. Franz es un canalla encantador, fotógrafo que vive de extorsionar a poderosos con fotos comprometedoras. Fascina verlo tratando de justificarse, con una musculosa que parece haber nacido sucia, un habano en la boca y farfullando: "No seas pesada, el dinero es dinero", mientras toma whisky del pico. Franz encarna al típico chanta que siempre va a salir a flote y nunca va a sentir culpa porque no conoce el significado de la palabra "conciencia".



Lithgow es otra cosa, es un artista del asesinato. Alguien cuya pasión es matar, mujeres y rubias preferentemente. Es probable que asesine sobre todo para terminar con los "cabos sueltos" como los llama él, pero el placer que siente al hacerlo es indisimulable. Aparecen poco en pantalla, pero *Blow Out* no sería lo mismo sin ellos.

Pero lo mejor de todo llega con el final. Sally (Nancy Allen) acaba de ser asesinada. Jack Terry mira una escena de la película en la que trabaja de sonidista. Transpira. Su cara está desencajada y trata de esbozar una sonrisa patética. Usó el grito de agonía de Sally como banda sonora de la película. Jack queda vivo sólo para que la culpa lo envenene. Está destruido por haber sido el causante involuntario de su asesinato. Muerto en vida, queda suspendido en el limbo de un castigo peor que la muerte: el recuerdo. Está tan condenado que ya ni le

importa usufructuar con el sufrimiento de Sally. Y de fondo se la escucha gritando de entre los muertos. **Manuel Trancón**

CARACORTADA

Scarface, 1983, con Al Pacino y Michelle Pfeiffer
Tony Montana es un auténtico graso, un cubano expulsado como carroña por el locuaz Fidel. Putea cada cinco palabras, viste como vestía la gente de Miami en los 80 (igual que ahora, bah) y planifica muy bien su futuro de poder y cocaína: primero se desprenderá de su jefe ("un haza", es decir, un traidor), luego, de un corrupto detective de narcóticos (con un tiro en la panza) y, por si fuera poco, ya tiene junto a él el objeto más deseado, la flacucha Michelle Pfeiffer, la novia del ex jefe. Esta escena de *Scarface*, que dura más de 15 minutos, preanuncia un film monumental, insultante, una

En la página anterior, *El sonido de la muerte*. A la izquierda arriba, Al Pacino es *Caracortada*; abajo, el beso de *Doble de cuerpo*

cátedra de talento que De Palma expone en las casi tres horas de un cine furioso. En las antípodas de los últimos títulos del director, livianitos, con pocas ideas originales y gratuitos en forma y contenido, *Scarface* es una película-dinosaurio que hoy nadie se atrevería a financiar en la industria/mercado. No es un film banal sobre el origen, ocaso y caída de un gángster cualquiera; se trata, en todo caso, de una película de movimientos de cámara operísticos que describe a una sociedad corrupta y oculta en el poder político y económico. Allí está Montana, cubierto de espuma y jabón en su enorme jacuzzi, despotricando contra las imágenes de funcionarios que hablan de penalizar y de mandar a la cárcel a los traficantes de cocaína. Y Montana los insulta (muchas veces) porque, como se ve en el film, el mundo ya le pertenece. La carroña que expulsó el castismo es un señor todopoderoso que lava el dinero de la merca y que tiene excelentes relaciones con un magnate de la exportación que vive en Bolivia, pero también con algún agente del gobierno norteamericano. De Palma es un director del exceso, del trazo grueso, de la escena grandota y del subrayado explícito. *Scarface* recurre a subtramas que pueden molestar a las mentes sensibles, como la relación casi incestuosa entre Montana y su hermana.

Tony soborna a todo el mundo pero no puede superar el trauma que lo mantiene atento a cada uno de los movimientos de su hermana. Ese será su pecado definitivo y la causa de su muerte, violenta, omnipotente, repleta de insultos. James Cagney recordaba a su madre, a los gritos, antes de morir en *Alma negra* de Raoul Walsh. Montana le habla al cadáver de su hermana y confía en su rol de superhombre en el último enfrentamiento con un ejército de asesinos y narcotraficantes. Allí De Palma transforma la carroña humana en un pobre tipo que había alcanzado todo lo que deseaba, salvo ese cuerpo blanco manchado de sangre. **GJC**

DANCING IN THE DARK

Videoclip, 1984, con Bruce Springsteen y la E Street Band y Courteney Cox
Brian De Palma, extravagante y extraordi- ▶

Al lado, primero los protagonistas de *Dos locos sueltos*; luego, Connery y Costner en *Los intocables*. Abajo en la otra página, el rodaje de *Pecados de guerra*



nario, hizo un videoclip para Bruce Springsteen. La canción "Dancing in the Dark" fue uno de los seis simples surgidos del megáexitoso álbum *Born in the USA* (1984). Los adjetivos endosables a Springsteen son varios, pero si hay uno que no le va es "extravagante". A partir de ese punto de no contacto pueden comenzar a explicarse estas imágenes anómalas en el rústico universo de los clips basados en canciones de Springsteen. El rockero, de hecho, consideró este clip como un fracaso artístico; y luego de trabajar con De Palma realizó tres videos de otras tres canciones de *Born in the USA* con el más afín a su espíritu John Sayles ("Born in the USA", "I'm on Fire" y "Glory Days").

Springsteen sintió que esas imágenes depalmanas no le pertenecían. Que incluso había permitido que el rodaje del clip interfiriera en lo más sagrado de su relación con el público: sus conciertos. Las tres cámaras utilizadas por el director se mueven con extraordinaria libertad, con poder de veto sobre los movimientos de la multitud, algo nunca permitido por The Boss hasta entonces. El sentimiento de frustración del cantante acostumbrado a desfallecer luego de explotar en vivo aumentó debido a que en el concierto del registro, para el registro, debió repetir la interpretación de la canción. Esa artificialidad era demasiado para Springsteen. Desde el rock, Greil Marcus acusó recibo de esa sensación y manifestó una opinión negativa, pero el crítico de cine Jim Hoberman estuvo a favor de la "sinistra frialdad" de De Palma. Habría que agregar que en esa sinistra frialdad, como muchas otras veces en BDP, hay una fuerte dosis de fascinación, y la iluminación del video es un fuerte ejemplo en este sentido. La figura de Bruce se recorta en un aire de excitación como si fuera de mármol, un mármol que baila tratando de que la cámara no lo pierda pero con una dureza en los movimientos digna del material (del mármol y también de la inexpugnable imagen viril de este *héroe de la clase trabajadora*). Sobre el final, Bruce saca a bailar a una de las chicas de la primera fila, en este caso digitada por De Palma, que había elegido a la que sería *femme fatale* muchos años más tarde en *Scream* y en *3.000 millas al infierno*:

Courtney Cox (sí, la de *Friends*, aquí con veinte años y el pelo corto). El estilo cool de Cox es tan lejano al sudar la camiseta de Bruce que no hace más que reforzar el choque de los planetas Springsteen y De Palma. Un choque que, finalmente, dejó para la posteridad las únicas imágenes del Springsteen dios del rock mutado en dios del pop.

Javier Porta Fouz

DOBLE DE CUERPO

Body Double, 1984, con Craig Wasson y Melanie Griffith

Doble de cuerpo, es la *summa* temática y formal de toda la obra anterior de Brian De Palma. El film plantea algunas obsesiones del director y refunda su propia mitología: la tentación de mirar, el poder del voyeurismo, la deconstrucción de la mirada, la representación cinematográfica, el cine dentro del cine, la reflexión sobre la puesta en escena, el cine como duplicación de la realidad, como apariencia. Todo está presente en *Doble de cuerpo*. La película es desmesurada, delirante, alocada, saturada en la escala cromática, sin rumbo narrativo aparente, transgresora, exagerada. Un thriller que es más que eso; es una reflexión sobre el propio acto de filmar, y también sobre el acto de la recepción. El autor, el espectador y el film están presentes en *Doble de cuerpo*, se hacen carne, son arte y parte de la historia.

El comienzo es sintomático. El héroe debe resolver un trauma original que en este caso es la claustrofobia. Encerrado, se ahoga, se le corta la respiración y se paraliza. Desde ya estamos asistiendo a un film traumático, que va a poner en escena su propio trauma, su quiebre, su ruptura, su falta de adecuación a la realidad. Un film que es imposible encasillar, meter dentro de un contexto, de una temática, de cierta coherencia. *Doble de cuerpo* es desmesurada en su forma y en su contenido, va más allá de todo, hasta del cine mismo. Todo es doble y todo es corporal, como su título. Dobles son los personajes, las situaciones, las escenas, los conflictos. El film es un juego de corporalidades, un movimiento constante de cuerpos en acción, un cruce activo y consciente de miradas. Todo puede ser representado, todo pue-

de ser duplicado; el cine es duplicación y representación pero también es engaño, mentira, perversión, pura apariencia. Un impecable juego de máscaras, de disfraces estridentes, de paisajes que son decorados, de brillantina, de maquillaje exacerbado, un puro artificio.

En definitiva, *Doble de cuerpo* es más que un film, es una reflexión delirante sobre el cine mismo, sobre el acto de mirar y sobre la perversión que este acto implica.

De Palma establece con esta película una nueva forma de mirar el cine, el placer voyeurista de la mirada, el recorrido perverso de una mirada que supone posesión, saturación y hasta hace presente lo que está ausente. En el acto de mirar y ser mirado siempre hay agresión, amenaza, riesgo y perversión, pero también placer y seducción. Una mitología más que interesante.

Marcela Gamberini

DOS LOCOS SUELTOS

Wise Guys, EE.UU., 1986, con Danny De Vito y Joe Piscopo

Tras más de una década dedicada al thriller, Brian vuelve a la comedia, terreno en el que no se mueve con particular soltura. En *Dos locos sueltos* la comedia corre por los carriles de la burla a las películas de mafiosos, pero no es estrictamente una parodia. Ni siquiera es una sátira como sus primeros films. Aquí estamos ante una comedia de gánsters que ya están cansados de servir a los capomafia y que por un error son condenados a eliminarse entre sí a riesgo de morir a manos de los jefes. Para peor, estos dos son íntimos amigos, por lo que la situación deriva en un escape mutuo, una huida entre amigos para disfrutar del tiempo que queda hasta que se acabe el dinero de una tarjeta de crédito prestada y un tercer capomafia pueda ayudar a calmar las cosas. Pese a ser una película fallida, resulta sin embargo el film más amable y amistoso de De Palma, en el que, quizá por primera vez (al menos hasta *Los intocables*), la amistad no es sinónimo de hipocresía y un puñal clavado en la espalda, sino la posibilidad de compartir algo más que un puñado de dólares que paguen la convivencia. Este giro hace del film un pasatiempo divertido, aunque nunca sobrepasa



la medianía. La película muestra la fuerza con la que esa amistad prevalece y, visto desde esa óptica, el final resulta justo. El resto plantea algunos temas caros al director, como la idea de la simulación, el engaño y la posibilidad de la traición entre amigos. De Palma decide asentar la cámara y no nos obsequia las típicas escenas operísticas aunque mantiene el oficio con regularidad. Además, el film posee un par de escenas BDP que evitan que nos olvidemos de quién lo dirige (la escena del auto que explota y la de la apuesta en el hotel-casino). Pero nada más. Por ahí aparece un recurrente secundario de los films de Scorsese y Dan Hedaya como jefe del clan como para recordar que Brian no se ablandó. **FK**

LOS INTOCABLES

The Untouchables, con Kevin Costner y Sean Connery
Los intocables es perfecta. Desde los títulos de apertura provoca emoción en el espec-

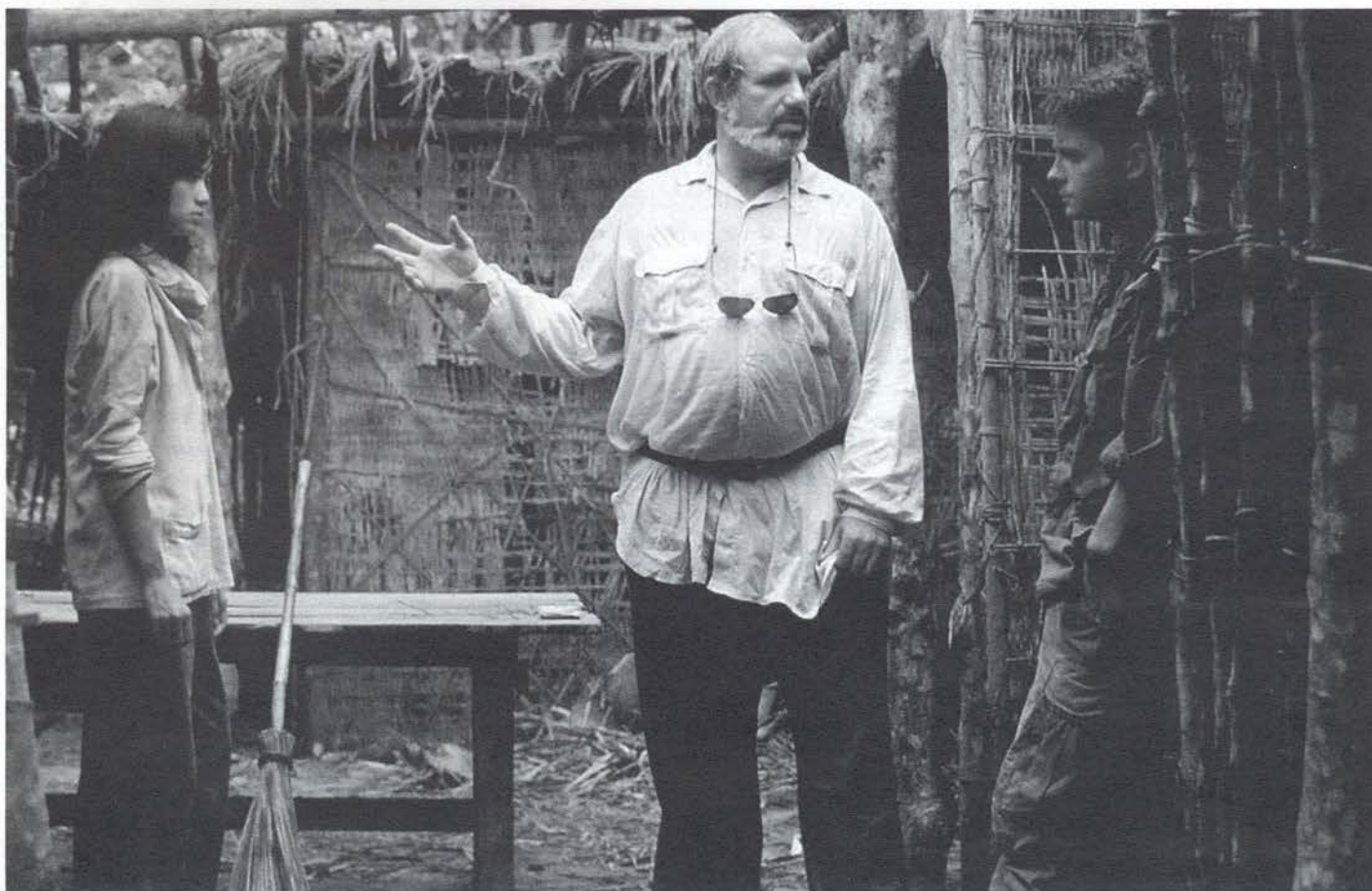
tador. La película arranca con una toma cenital que nos presenta a Al Capone en una barbería (cita a *Scarface* de Howard Hawks) y muestra las relaciones del gángster con la prensa. Luego vendrá la explosión que le costará la vida a una niña. Toda la simpatía del poderoso se hace añicos frente a la evidencia de su brutalidad. Después de ese impactante comienzo, la película no se detendrá jamás. No las conté, pero *Los intocables* tiene, seguro, un mínimo de doce escenas inolvidables, propias de un clásico de todos los tiempos. *Los intocables* no es superficial, y tampoco es una película para cínicos. Su romanticismo es auténtico, y también lo es su sentido del humor. Algo de la ética de *Los sobornados* de Fritz Lang sobrevuela todo el film. Pero aquí no es la esposa la que muere, sino dos de los colaboradores de Eliott Ness. Brian De Palma pone todo de sí y construye una narración deslumbrante y funcional al mismo tiempo. Todos los que hicieron la película están comprometidos con el trabajo y rinden al máximo. La fotografía, el vestuario, la escenografía, el guión de David Mamet y la inspiradísima música de Ennio Morricone. Los actores: Kevin Costner, Andy García, Robert De Niro, Charles Martin Smith... todos están perfectos. Pero la actuación de Sean Connery es algo fuera de lo común: su papel de Jim Malone es uno de los más grandes de la historia del cine mundial. La cinefilia tampoco falta a la cita: la inolvidable

escena de la escalera que remite a *El acorazado Potemkin* no sólo es una cita sino que además le otorga un nuevo significado al film de Eisenstein y logra que funcione dentro de la película. Ambas obras merecen la fama conseguida. *Los intocables* es mi película favorita de De Palma y lo digo con orgullo; es una película que provoca una felicidad absoluta. Hace reír, entretiene, emociona, sorprende y los buenos consiguen cambiar el mundo. Alguna vez Hitchcock habló de un cine puro; esta película lo es: una experiencia que nos lleva al corazón mismo de la felicidad cinematográfica. Cine popular hecho con inteligencia, *Los intocables* alcanza su objetivo y penetra más en el corazón de los espectadores que en el favor de la crítica. ¡Críticos del mundo: abran vuestros corazones a esta obra maestra! Pasaron 16 años desde su estreno y lo que se me ocurre pensar cada vez que vuelvo a verla es: ojalá hubiera una película como *Los Intocables* cada año. **Santiago García**

PECADOS DE GUERRA

Casualties of War, 1989, con Michael J. Fox y Sean Penn

Posiblemente uno de los films más raros en la obra de Brian De Palma. Película sobre Vietnam y sobre un acontecimiento muy acotado dentro de esa contienda, *Pecados de guerra* presenta unos temas y un tono muy distintos de los que suelen aparecer ►



en la filmografía del director. Una patrulla de soldados norteamericanos secuestra, viola y finalmente asesina a una joven granjera vietnamita. Uno de los integrantes de ese grupo (Michael J. Fox) decide denunciar el hecho a las autoridades militares aunque ello implique romper un nefasto código de lealtad y silencio.

Pecados de guerra es un pequeño cuento moral. La patrulla de soldados norteamericanos perdidos en medio de la guerra decide que el secuestro, la violación y el asesinato de una mujer de otro país y de otra raza debe mantenerse en secreto. Xenofobia y machismo se combinan para tratar de justificar lo injustificable. Contra todo eso lucha el protagonista de la historia, quien no sólo se niega a participar en tales hechos sino que además sale a denunciarlos. El sargento que comanda la patrulla (Sean Penn) es quien decide el crimen y apela a la excusa de la guerra para justificar cualquier tipo de atrocidad. En un conflicto bélico, donde los valores se trastocan, ambos protagonistas representan dos ideas opuestas sobre la actitud de un ser humano en situaciones límite. *Pecados de guerra* no sólo es una de las películas más inusuales de Brian De Palma o sobre Vietnam, también es única en mostrar los códigos de silencio y las presiones dentro de un grupo que llevan a cometer y a callar un crimen. La cultura cinéfila masculina ha considerado a De Palma la quintaesencia del voyeur cinematográfico y, tan propensa como es dicha cinefilia a confundir ficción con realidad, ha querido ver en De Palma a un director que se regodea con las violaciones. Confunde fantasías voyeurísticas con crímenes, cosa que el realizador no hace. Intenta ignorar la seriedad de este film. *Pecados de guerra* no es una película ligera ni juguetona, como otras del director, sino que es un drama intenso y sin concesiones. Pero De Palma no renuncia a su propio estilo visual, y las escenas más impactantes de la película están filmadas con la misma maestría y riqueza que los grandes momentos de toda su filmografía. De Palma es un cineasta más complejo y con muchas más inquietudes de las que detractores e incluso supuestos defensores han querido reconocer. **SG**



MISION: IMPOSIBLE

Mission: Impossible, 1996, con Tom Cruise y Jon Voight

El recuerdo que tenía de la *Misión: Imposible* de De Palma era que no me acordaba nada. Es decir; estaban Praga y Tom Cruise colgando en un ciberlaboratorio blanco, pero ambas imágenes no pasaban de tarjetas postales. No me acordaba del villano de turno, ni de sus motivaciones. No me acordaba por qué peleaba el agente Hunt. Volví a ver la película. Ahora tampoco tengo claro el tema de los villanos y sus motivaciones, pero sé que si no recordaba era porque no había nada que recordar: la *Misión: Imposible* de De Palma es lo más parecido que dio el cine al tren bala, y uno no viaja en el tren bala para ver el paisaje (supongo), viaja por viajar, por estar ahí, sintiendo la velocidad en el cuerpo como un masaje invisible e inquietante.

Sí entendí (o recordé) por qué peleaba el agente Hunt: si bien en *M:I 2* los bandos están más claros y hay, definitivamente, un desertor que encarna el mal (y, entonces, para parecerse a eso hace falta usar una prótesis), aquí el agente secreto jugado por Cruise es empujado al otro bando, transformado en criminal: no quiere ni merece estar ahí, y la película está dedicada a la lucha de un hombre por salir de una situación injusta y volver a ganarse el respeto de sus colegas y superiores. Y esto es así aunque esos colegas y superiores sean unos canallas y unos ignorantes.

De una manera bastante evidente, De Palma como director, plantado de cara a la así llamada comunidad hollywoodense, se había convertido en un criminal. Semejante status lo logró básicamente merced a las películas que realizó después de *Los intocables*, esto es: *La hoguera de las vanidades*, *Demente*, quizá *Carlito's Way* y *Pecados de guerra*. El

hijo pródigo, la promesa cumplida, se había descarriado, y ahora tenía que producir un gesto que volviera a hacerlo merecedor de la confianza de esos que nunca fueron del todo los suyos. Aquí De Palma hizo muy bien su trabajo, al menos si se tiene en cuenta la recaudación de *Misión: Imposible*. Y lo hizo con una película tan acelerada, tan embriagadora, tan gloriosamente insensata (un interminable Pico Dulce para los ojos), que no había modo de no ver cómo sería en el futuro inmediato la relación entre esas dos partes: el director hace tres películas maravillosamente desenfundadas (*Ojos de serpiente*, *Misión a Marte*, *Femme Fatale*) y termina expulsado y, seguramente, también automarginado de Hollywood, un lugar al que Roman Polanski lleva muchos años intentando volver y del que De Palma estuvo una breve y honrosa temporada intentando irse. **Marcelo Panozzo**

LA HOGUERA DE LAS VANIDADES

The Bonfire of the Vanities, 1990, con Tom Hanks y Bruce Willis

Hitchcock, Hawks, hasta Ford en *Misión a Marte*. El talento mimético de De Palma oculta que su verdadero padre es Billy Wilder, ese misántropo arrepentido que quería creer en la bondad y el amor. *La hoguera de las vanidades* es la película que revela este parentesco. De Palma es en realidad un gran humorista, aunque sus comedias se ocultan detrás de baños de sangre o suspensiones alambicadas. La tragedia del *homo depalmianus* es que se toma el mundo demasiado en serio y de manera literal.

La hoguera... narra la caída de un broker de Wall Street en los 80. El libro fue un gigantesco best-seller de la era de la codicia, que hizo más rico y más famoso a su codicioso autor Tom Wolfe, famoso transfuga del



En la otra página, la familia unida en *Demente*; en esta, el abrazo de *Carlito's Way* y Emmanuelle Béart y Tom Cruise en *Misión: Imposible*

New Journalism. Llevarlo a la pantalla era un desafío millonario. Cómo fue a parar De Palma a esta película es un misterio. Lo que es maravilloso es que decidió mostrar la historia desde el punto de vista de Wolfe, visitando al personaje de Bruce Willis, Peter Fallon, igual que el escritor. De Palma se dio cuenta de que Wolfe es un fariseo, un moralista chanta y usó el estilo para destruir la "seriedad moral" de la novela.

El cast está lleno de estrellas, pero no importa el papelito de Morgan Freeman o de F. Murray Abraham. Importa que una auténtica sobreviviente de la clase B, Kim Cattrall (antes de *Sex & the City*, después de ser la novia de Kurt Russell en *Rescate en el Barrio Chino*) marque el tono de farsa desatada donde cae el propio estilo De Palma, con pantallas divididas absurdas y la falta de sangre absoluta (aquí los baldes de *Carrie* sustituidos por el yeso de un penthouse, aquí el recital de *Un fantasma en el Paraíso* trastocado en ópera que se vuelve bufa por mero imperio de las circunstancias). Importa que De Palma ajustó cuentas con el Oliver Stone de *Wall Street*, y que reunió en una secuencia de pura humanidad, en el mismo cuadro, a dos grandes comediantes que se despedían a su manera del puro cómico: Bruce Willis y Tom Hanks. La única muerte que aparece en pantalla es un paro cardíaco por contar un chiste. De Palma, sin traicionar la novela en su historia, demostró que cinismo y sátira no son la misma cosa: el satirista tiene esperanza, el cinico se regodea. Moralista al fin –pero de verdad y no de papel maché como Wolfe, es decir, moralista triste ante la realidad, como Wilder ni más ni menos–, De Palma cerró la era yuppie con la sonrisa enajenada del personaje de don Bruce. Los estadounidenses comprendieron el mensaje y el film fue un fracaso. LMD'E

DEMENTE

Raising Cain, 1992, con John Lithgow y Lolita Davidovich
Aunque es una de las más elegidas por los opositores para figurar en la casuística de impresentables depalmanas, *Demente* merece una visión atenta y desprejuiciada. Si uno es afortunado, hasta será francamente gozosa. Con guión (al igual que en *Blow Out*) de un

De Palma solo, sometido a sus propios regímenes de repetición traumática, resulta todo un catálogo de variaciones sobre algunos temas fundantes de su universo: los dobles y el desdoblamiento de sus personajes, la inocencia y su perversión. Por una vez, De Palma reemplaza el virtuosismo con el que construye espacios paranoides en su cine (en la escuela arquitectónica de su maestro Fritz Lang) por la multiplicación mortífera de personalidades. John Lithgow parece buscar un récord al personificar los caracteres del Dr. Nix, Carter, Cain, Margo y Josh, con la misma alienada, transpirada y temible solvencia. Además de ser un festival Lithgow, *Demente* se da el lujo de unir, treinta años después, a dos gemelos que iniciaron a comienzos de los sesenta la saga horrorífica que daría forma a los escalofríos del cine contemporáneo. De Palma une aquí en sagrado matrimonio a la Sra. Bates de la *Psicosis* hitchcockiana con el Dr. Lewis del *Peeping Tom* de Michael Powell. El resultado no podría ser otro que este proliferante y modélico hijo dispuesto a asumir los perfiles más diversos para obedecer –y confrontar a la vez– los designios parentales. La herencia del Dr. Nix es encarada por De Palma, luego del esfuerzo de encarrilamiento –y frustración, por otra parte– de *La hoguera de las vanidades*, con una euforia que lo hace arder en el reencuentro con algunos de sus más viejos placeres culpables. Debería ser también saludada como una vuelta formidable al potencial sardónico del mejor De Palma, bien lejos de las jesuíticas severidades argumentativas de *Pecados de guerra* y con una estructura lo suficientemente diabólica y autorreferencial como para dirigir la atención de *Demente* hacia su propia intrincación interna. Como sus modelos de Hitch y Powell, este film refractario a toda psicología que no sea aquella que elabora sus propias leyes ficcionales, demuestra que hay un método riguroso en la locura depalmaniana, y que lo suyo no obedece tanto a ejecutar modulaciones (y reiteraciones) sobre motivos de algunos maestros, como a rizar el rizo de lo que ya en esos años hace a un imaginario que definitivamente le pertenece. Más allá del realismo y jugando en el borde mismo de la verosimilitud, ingresando en el delirio apenas controlado, *Demente* gana en una visión repetida. Eduardo A. Russo

CARLITO'S WAY

1993, con Al Pacino y Penelope Ann Miller

Carlito Brigante está muerto. No es una revelación. Desde el principio su voz en off sobre su rostro exangüe camino al hospital, lo anuncia. Luego viene la historia pautada siempre por su relato, a veces en presente, otras en pasado. Pero es la voz de un muerto quien narra las estaciones de su calvario, como en *El ocaso de una vida* pero sin el cinismo de Wilder-Holden. Las imágenes de su camino hacia la muerte son grises. La pantalla, y su mirada, se iluminan cuando la subjetiva le muestra un cartel de propaganda que le anuncia un escape al paraíso, uno de esos edenes terrestres de sol y palmeras al que el ex traficante quiere huir con su amada Gail, otra desencantada con tan pocas esperanzas como él.

Pero Carlito está muerto, desde siempre, desde antes de nacer en la parte latina de Nueva York, está condenado sin elección por el mero accidente de haber sido traído a la vida. Salir de la cárcel y volver a la libertad es ilusorio, porque las calles de su barrio son el infierno de su condena perpetua. Y él lo sabe y pese a todo se empeña en la huida al paraíso terreno de las Bahamas. Es inútil, el destino en la forma de un matoncito del Bronx –un símil de Carlito un par de décadas más joven– se encarga de hacérselo saber cuando la salvación está al alcance de su mano, de la mano de Gail; luego de una de las magistrales secuencias de persecución habituales en De Palma, en donde se despega de su escepticismo y se demuestra que la vida, el placer, es hacer cine. Otra: el reencuentro de Carlito y Gail en el departamento de ella, negativa desesperanzada que Gail va transformando en seducción, voyeurismo desesperado en Carlito, desnudismo profesional transformado en arte y amor, magnetismo de dos cuerpos mudos que se conocen y se reencuentran.

Carlito se resiste a su condición, zombie en el Bronx, reencarnación del Tony Montana que murió diez años antes en *Scarface*, su vuelta transitoria a la vida lo ha transformado en un Lázaro sabio (la mirada opaca de Pacino es la del Lázaro del



Arriba, Nicolas Cage en el suelo de *Ojos de serpiente*.
Abajo, los actores vuelan en *Misión a Marte*



cuento de Lugones, que ha visto lo que hay más allá de la muerte y vaga sin esperanzas por el mundo) o en un agonista chicano que inútilmente quiere eludir el destino que le cantan los oráculos (Gail, el fiscal). O tal vez lo busca. Si la calle es el infierno en el que vivió siempre, la muerte será la única forma de alcanzar el paraíso de neón y palmeras que sus ojos ven por última vez antes de cerrarse. **ER**

OJOS DE SERPIENTE

Snake Eyes, EE.UU., 1998, con Nicolas Cage y Gary Sinise

En *Ojos de serpiente* sólo se trata de esclarecer un crimen. La película se disfraza de policial para hablar de algo más: del cine mismo.

Ya desde el comienzo se le plantea un enigma al espectador, una relatividad. Varios planos secuencia o un gran plano secuencia (la angustia de los teóricos) que recorre un espacio y acompaña a los protagonistas: el demente Cage y el mentiroso pero acartonado Sinise.

Se invita al espectador a recorrer un espacio, una topología, de la mano de los protagonistas, a mirar con ellos lo que ellos ven. Este comienzo ya establece una clave de lectura probable —que funciona para casi todo el cine depalmano—: la mirada siempre es parcial, como la verdad, como el esclarecimiento, como la revelación. Siempre aparece la posibilidad de la existencia de “un” punto de vista: los testigos y los protagonistas que relatan lo que vieron, que puede no ser la verdad, que puede estar escamoteada, que puede ser mentirosa y sobre todo que siempre es parcial, relativa. El ajeno y el propio acto de mirar se

tornan dudosos, conflictivos, sorprendentes. Nada es absoluto en el cine de De Palma. Nada es absoluto en *Ojos de serpiente*. Nada es absoluto en el cine mismo.

Las obsesiones de Brian De Palma coinciden con las de sus admirados maestros: Hitchcock, Fuller, Welles. Y también coinciden con la necesidad que plantea cierto cine posclásico: la crisis de la representación y de la puesta en escena clásica.

Las pantallas estallan en sentidos diversos, la verdad es inaprehensible, no todo puede ser representado, la fidelidad no existe, la idea de que el cine es una “ventana abierta al mundo” es puesta en tensión, se cuestiona, se tematiza. El juego entre el campo y el fuera de campo aparece con asiduidad; las voces en off y los elementos extradiagéticos señalan que la verdad siempre (o casi siempre) está en otra parte, no todas las veces está en el rectángulo de la pantalla.

En *Ojos de serpiente*, el espacio ficcional es el del delirio, el ámbito irracional e incoherente de las pesadillas. Tramos inverosímiles, falsas pistas, personajes sospechosos, un permanente simulacro que se pone en juego desde el comienzo del film y que no se detiene hasta el final. La película no deja de ser una maquinaria que arrasa con todo, que se desprende en rizomas increíbles, en engañosos tramos, en palabras cuestionables.

Ojos de serpiente propone al espectador una actividad compleja: que mire el film con “ojos de serpiente”. Uno de cada lado de la cabeza. Una doble mirada. Una mirada relativa. Una mirada que tensiona lo visto, que lo cuestiona, que lo mezcla, que lo cruza.

Esta actividad no deja de ser un desafío que a veces es difícil de asumir. **MG**

MISION A MARTE

Mission to Mars, 2000, con Gary Sinise y Tim Robbins
Sigue sorprendiéndome el repudio generalizado que esta película provoca. Siempre descreí de las unanimidades, porque suelen esconder pereza intelectual y el tráfico de lugares comunes. Por eso, para defender esta película, voy a intentar ofrecer pruebas frente a las acusaciones que ha recibido y sigue recibiendo. En principio, se

suele decir que se trata de una película poco personal, típico argumento para descalificar los films de los directores con visiones personales. *Misión a Marte* es tan personal como *Scarface* o *Carlito's Way*. En todo caso será un poco menos consistente y más desapareja que esas dos grandes películas, pero no creo que esto tenga que ver con un déficit de personalidad. Al contrario, *Misión a Marte* se destaca por tener una estructura muy libre en lo narrativo, que evita los mecanismos estándares para desarrollar la historia. El placer que provocan sus imágenes surge de esa libertad, de esa capacidad para narrar y permitir sensaciones aun con un guión con muchas fisuras. Incluso hay que decir que la parte más discutible de la película (aquella secuencia en ese *planetario* marciano ante el que Gary Sinise queda extasiado para siempre) puede ser considerada fallida pero es tan extraña y arriesgada que sería injusto acusarla de impersonal. También se han dicho cosas como “se vendió a Hollywood”. No sé exactamente qué significa esto, pero supongo que tiene que ver con lo anterior, aunque tal vez estén sugiriendo que De Palma filmó esta película respondiendo a un encargo de un estudio sólo por un afán monetario. Hay que decir que la historia del cine está llena de encargos convertidos en grandes películas de grandes directores. Por otro lado, la escena de presentación de los personajes, el impacto de la llegada a Marte de la primera expedición, el hechizo de la escena de baile dentro de la nave, la placentera tensión de la larga escena que termina con el sacrificio de Tim Robbins y los sugestivos movimientos de cámara a lo largo de toda la película prueban que hay un director de cine deseoso de expresar emociones con medios genuinos y nobles. Por último, como a De la Rúa, la acusan de ser aburrida. Esto puedo contradecirlo con mi propia experiencia de espectador, aunque obviamente este sería un argumento poco consistente. Lo que sí puedo asegurar es que es una película que entretiene sin ideas prefabricadas ni artificiales ingenierías de guión, que apuesta a la emoción de la aventura dejándose llevar por su propia confianza en las imágenes. **JV**

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

Para entender al cine

Una introducción crítica y analítica

Crítica de cine

Estilos, corrientes, tendencias

Cursos 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**

La primera prueba

Luego de un impresionante raid festivalero, se estrena *Tan de repente*. Aunque es otra película filmada en fines de semana, en blanco y negro y con Lita Stantic detrás, la ópera prima de Lerman parece cortarse sola. **por NAZARENO BREGA**

¿Por qué decidiste extender *La prueba* para llevarla a un lugar tan distinto?

Tenía mucho material que no estaba en el corto. Había mucha información sobre las biografías de los personajes, los tenía muy incorporados y quería que siguieran. Sentía que era un comienzo, sobre todo porque *La prueba* tenía un final abierto. Fue un sentimiento muy primario porque todavía no sabía bien hacia dónde ir. En ese momento estaba trabajando en una investigación sobre un movimiento okupa en Rosario y decidí probarlo. No funcionó y sólo quedó que ellas viajan a Rosario. En la segunda parte de la película existe una búsqueda de la fragilidad de unos personajes que ya estaban muy delineados. Hay una intención de ir en contra de la primera parte.

Eso se ve también en la actuación: comienzan muy secas y en la segunda parte se abren. Parece haber un trabajo fuerte en ese sentido.

Al principio sólo se ve cómo se muestran los personajes, después cómo son realmente. Al conocer a una persona sólo se accede a la imagen que quiere dar. La identidad de los personajes puede nacer de un estereotipo, pero eso es así para poder buscar después un contraste. Marcia es la más intimista desde el principio, aunque ella cambia de dirección, va de un mundo hacia otro. Por el tipo de película que quería hacer el ensayo era fundamental. Una gran parte del film recaía en los actores y en ese sentido no confío en la improvisación. Ensayamos mucho, uno o dos meses antes de empezar cada etapa de rodaje. Durante esos cuatro meses se marcaban casi todas las frases. Era una necesidad, porque sabía que todo lo que se ensayaba me lo ahorra en el rodaje y tenía una cantidad muy limitada de material filmico. Tenía contados en mi cabeza los metros de película, tuve que hacer una especie de montaje mental durante el rodaje. Eso era una presión muy fuerte tanto para los actores como para mí. Tenía que decirles: "Vamos, que es el único plano que tengo y si no sale bien hay que poner un plano de un cenicero".



¿Tuviste muchos problemas con la producción?

La película la filmamos durante los fines de semana. Era una forma de trabajo muy complicada, pero tenía su costado positivo porque podía reflexionar durante cinco días sobre lo que iba a filmar en dos. Existían problemas de financiamiento cuando ya estaba filmado todo lo que pasaba en la casa y lo que era la rutina de Marcia. Faltaban todos los exteriores y estábamos en octubre de 2001, cuando ya se veía venir lo que pasó dos meses después. Terminé poniendo más plata yo, conseguí algo más por amigos, buscamos hasta canjes con supermercados. En esa última etapa se vivió una situación en la que si el presupuesto del rodaje era diez, nosotros teníamos que hacerlo con tres. Encima esa etapa la empezamos el 15 de diciembre, durante todo ese período nosotros estábamos filmando. Ayudó que se hubiera formado un grupo en el que todos se jugaban por la película, que si se remitían a trabajar como en un proyecto profesional la película no podía terminarse. Yo desde un principio busqué a Lita Stantic para que fuera la productora. Después de ver *La Ciénaga* sentí que si había una productora para la película tenía que ser ella. Le insistí mucho, le dejé el guión, un video, pero ella estaba en otra. Cuando terminé el primer corte le mandé la película a ella y al Bafici. Cuando hice el *back up*, en la isla de edición me dijeron que pagara si alguna vez terminaba la película. No tenía idea de cuándo iba a poder terminarla, me hacía anotaciones para no olvidarme de cosas mientras empezaba otra vez el camino de conseguir la plata. A la semana me llamó Lita diciendo que había visto la película y que le interesaba. Nos asociamos y ella se metió de lleno. Esa misma semana se confirmó que iba a estar en el festival y había una posibilidad de conseguir plata del INCAA. También apareció el festival de Rotterdam. Fue un esfuerzo físico, mental y emotivo muy fuerte, pero sirvió porque estábamos de vuelta en la isla con la seguridad de que se iba a terminar la película. **En el mundo que construye el film está presente la sensación constante de que lo impensable puede suceder en cualquier momento.** Tenía pensado trabajar mucho con eso y también con la idea de ir corriéndose de lugares todo el tiempo. Cuando parece que va a ser una película de ruta, se termina metiendo adentro de la casa. Quería escapar del temor a ir hacia otros lugares. Tenía muy claro que ese era el espíritu de la película, por eso me parece fundamental la escena del paracaidista. Ahí es donde más se ve el concepto de que cualquier cosa puede pasar. Me preguntaba qué hacer con eso y ver hasta dónde lo resistía la película. Existía una posibilidad de hacerlo aparecer de nuevo y que tuviera una línea de diálogo, pero creía que iba a ser demasiado. Me gusta porque no se termina de ver con mucha claridad que es un pa- ►

TAN DE REPENTE

ARGENTINA

2002, 90'

DIRECCION Diego Lerman

PRODUCCION Sebastián Ariel y Nicolás Martínez Zemborain

GUION Diego Lerman y María Meira, basado en *La prueba*, de César Aira

FOTOGRAFIA Luciano Zito y Diego del Piano

DIRECCION ARTISTICA Mauro Doporto y Luciana Kohn

MONTAJE Benjamín Avila y Alberto Ponce

INTERPRETES Carla Crespo, Verónica Hassan, Tatiana Saphir, Marcos Ferrante, María Merlino, Beatriz Thibaudin.

Vamos a la ruta



Tan de repente es una de esas películas que a simple vista parecen partidas en dos. En esos films, entre los que se encuentran desde las siempre citadas *Vértigo* y *Psicosis* hasta la más reciente *El camino de los sueños*, se suele buscar un choque a fin de crear un espacio para lo imprevisto, muchas veces a partir de una revelación que obliga a la trama a tomar un giro brusco para colisionar con la percepción del público. El choque de la partición en la ópera prima de Diego Lerman no intenta producir revelación alguna y esa imprevisibilidad casi omnipresente tampoco quiere sacudir desde un solitario impacto que deje grogui al espectador. Se utiliza el recurso sólo para acentuar los contrastes entre las dos mitades de una película regida por climas e insinuaciones. Por eso es que cuando todo hace suponer que *Tan de repente* es una road movie, Lerman tira el freno de mano y estaciona dentro de una casona rosarina. Allí se produce una aproximación formal y emotiva a los persona-

jes y comienza el verdadero descubrimiento de ellos. La pose dura inicial de Mao y Lenin desaparece o empieza a denotar una fragilidad constante: la relación entre Lenin y Marcia pasa de la amenaza a punta de cuchillo al acercamiento genuino, y apenas las prendas de vestir comienzan a circular y los pantalones de Marcia pasan al cuerpo de Mao, las estre-mecedoras declaraciones previas de esta sobre la estrecha relación entre vestimenta y orígenes comienzan a desdibujarse. Lerman utiliza la música para pintar a sus personajes y enmarcar las situaciones. Al responder cada canción a un clima o identidad distinta se permite pasar del punk al bolero sin escalas. El eclecticismo musical y su importancia en la narración siempre nos remiten a Wes Anderson, el cineasta más importante de los surgidos en los últimos diez años, y esta vez a su ópera prima *Bottle Rocket*. Allí Anderson hace un viaje musical que recorre la Escocia de los Proclaimers, cruza la Cuba natal de René Touzet y se detiene en el 1967 de Love y los Rolling Stones. *Bottle Rocket* tenía su génesis en la extensión del corto homónimo de Anderson, quien, como Lerman, decidió centrarse en tres personajes que provocan una sensación confusa en un primer momento pero que con el correr de los minutos se transforma en un cariño incondicional, principalmente a partir de los momentos relacionados con la reclusión de los personajes en un espacio alejado de sus orígenes. *Tan de repente* surge del corto *La prueba*, que adapta la novela de César Aira, pero al decidir colocarle un acoplado a su corto, Lerman lleva al film por un sendero opuesto al que venía recorriendo. La búsqueda se termina al agotarse las barreras que utilizan las protagonistas para alejarnos de la meta que suponía llegar al interior de ellas. Pero termina sólo para reformular aquel comienzo, volver a la ruta y empezar a descubrir otros caminos. **NB**



racaidista. Además, antes de morirse repite varias veces *Mónica* y creo que el tango "finlandés" que empieza en ese momento hace que la escena cobre sentido.

La música es muy importante en la película.

El tango *Mónica* del que hablé tiene un idioma inventado, aunque suena escandinavo. Es el idioma de él, que es un ente que aparece en medio de la nada para irrumpir como elemento de quiebre y de desafío. Que la escena no se termine de entender del todo me parece que es coherente porque el idioma en el que se canta el tango nadie puede llegar a entenderlo. Siento que eso le da una unidad de sentido a toda la película, no sólo a ese momento, porque maximiza esa sensación de que cualquier cosa puede pasar. Cada personaje tiene su propia música. Cuando las chicas toman el control del taxi ponen lo que ellas escuchan, que es algo que suena a The Clash. Blanca tiene su tema, que es un bolero. La escena de la costa creo que termina de tener su peso porque ahí hay una música tipo bossa. Siempre quise que la música fuera original y tenerla ya compuesta para el montaje. Hay demasiadas cosas de sentido en la película en las que todo pasa por los climas, y eso te lo puede dar sólo la música.

Para crear esos climas y el tono del film se usan muchos indicios sobre cosas que nunca terminan de aparecer.

Por ejemplo, la escena en la que Marcia camina apurada por la calle porque la persigue un exhibicionista es un momento en el que no pasa nada, pero lo importante es la reacción

de Marcia, es crear un clima. Creo que no podrías ponerla a ella después en el negocio diciendo: "Che, no sabés lo que me pasó hoy". En el hecho de que ella no diga nada me parece que hay algo, por eso me gustaba como presentación y porque tampoco se ve tan claro que es un exhibicionista. Tampoco podía terminar la película con un beso. Se ve que hay algo, pero no puedo mostrar ese beso. Toda esa cuestión familiar que tiene Lenin está sólo sugerida. La relación entre Marcia y su compañera de trabajo se ve sólo cuando ella llega y Marcia mira la hora. Entre Mao y Delia no se dicen nada, pero está presente que ellas se llevan mal. Pero había otras cosas que tenía que mostrar sí o sí, por ejemplo a las chicas teniendo sexo. También me gusta que en ese momento aparezca Felipe y espíe. Creo que como espectadores todos las estamos espionando. Me parece que al principio, en el plano de la ducha a ellas se las ve hermosas, son eso que se ve. Para mí no es la escena de ellas completamente desnudas, pero tenían que ser ellas duchándose y era contra natura poner una cortina ahí. Como director prefiero sugerir y no explicitar, pero eso le pide un movimiento al espectador. Es decirle "agarrá esto porque no te van a contar todo". Por eso me interesan mucho las diferentes lecturas, se puede ver el nivel de detalle e interpretación de cada una de ellas. Tal vez sea mucho más débil lo que yo pueda decir que lo que ve cada espectador, por eso prefiero no decir tanto en una entrevista, porque si lo hago creo que le termino jugando en contra a la película. ■

CESAR AIRA Y TAN DE REPENTE

Las distancias

"Una historia, cualquiera, se desvanece, pero la vida que ha sido rozada por esa historia queda por toda la eternidad. El recuerdo se borra, pero queda otra cosa en su lugar." Así, enigmática y seductoramente, comienza uno de los relatos más magníficos de César Aira, *Una novela china* (1987), que desde el inicio plantea la reflexividad y los pliegues inusuales de la escritura del autor.

Ya que hablamos de inicios, desde los orígenes *Tan de repente* plantea una dificultad: ¿cómo adaptar al cine la escritura personalísima y prolífica de César Aira? La de Aira es una literatura que se demora en la frase, que se detiene en el puro sentido, en la construcción de climas contenedores, en el gesto semántico de entrecruzar realidades variadas, en el artificio de tensionar las esferas de lo mítico, lo erótico, lo político, lo económico. Una literatura que se propone como atemporal, mágica, seductora, bella, libre. El registro de César Aira excede la lengua misma, trabaja a partir de la poesía de las frases, del desvío, invitando a la reflexión sobre el propio acto de narrar, trabajando sobre la resistencia de la materia misma.

La película de Diego Lerman lleva al cine una versión muy libre del relato *La prueba* de Aira. Una versión que coquetea con su correlato literario, que lo tensiona, que avanza narrativamente libre, casi tan libre como la escritura de Aira, pero que no logra la encerrada emotividad de sus palabras ni el extrañamiento que el escritor propone en su literatura y en el arte en general. Dice Aira en un artículo llamado "Lo incomprensible" que la primera función del arte es extrañar, romper con los hábitos de la percepción. A la película de Lerman le falta lo que le sobra a *La prueba*, el tono moroso, el deleite estético, el estallido callado de los sentidos, el extrañamiento, la ruptura de la costumbre perceptiva.

El apuro por contar una historia hace del film una maquinaria efectiva, pero deja de lado la construcción de una puesta en escena que con sutilezas recupere el tono y el registro del escrito de César Aira.

Tan de repente ha sido un film premiado en varios festivales del mundo pero a pesar de esto provoca algo de desazón en parte de la redacción de esta revista. Tal vez esperábamos más, tal vez estábamos —estoy— confiados en la escritura de Aira y nos sea —o me sea— imposible desprendernos de ella. Tal vez, así, tan de repente, el recuerdo del film se borre y sólo quede en su lugar el texto original. Marcela Gamberini

CONFESIONES DE UNA MENTE PELIGROSA

Confessions of a Dangerous Mind

ESTADOS UNIDOS

2002, 98'

DIRECCION George Clooney
PRODUCCION Andrew Lazar y Jeffrey Sudzin
GUION Charlie Kaufman sobre el libro de Chuck Barris
FOTOGRAFIA Newton Thomas Sigel
MUSICA Peter Thomas y Alex Wurman
MONTAJE Stephen Mirrione
DIRECCION ARTISTICA Isabelle Guay, Nicolas Lepage y Jean-Pierre Paquet
INTERPRETES Sam Rockwell, Drew Barrymore, Rutger Hauer, Maggie Gyllenhaal, David Julian Hirsh, Jerry Weintraub, George Clooney, Julia Roberts.



ESTRENOS

Placeres televisivos

por DIEGO TREROTOLA

Con sus películas estrenadas hasta ahora en Argentina, ¿Quieres ser John Malkovich? y *El ladrón de orquídeas*, el guionista Charlie Kaufman puede ser considerado el más capaz creador de universos mentales. Sumada *Confesiones de una mente peligrosa*, la mirada de Kaufman parece empecinada en introducirse en cerebros creativos. Ahora no es un titiritero, ni un actor, ni un guionista, es el creador de programas televisivos Chuck Barris. Pero el estilo de trabajo de Kaufman sigue siendo el mismo: construir la ficción a partir de acontecimientos que se presentan como evidentemente reales (John Malkovich, un libro testimonial, una autobiografía) y jugar perversamente en el espacio que se abre entre la realidad y la imaginación. En este caso, la realidad parece ser bastante cuestionable, porque el libro de Barris se subtítulo paradójicamente "una autobiografía no autorizada". En realidad, parece ser que el rol como agente de la CIA que Barris se adjudica en su libro no convence a los estadounidenses, quienes piensan que es sólo otro de sus disparates. Algunos de los otros disparates que se le adjudican a Barris son unos programas de TV como *El juego de los recién casados* (1966), donde los flamantes matrimonios concursaban por electrodomésticos y viajes, y *The Gong Show* (1976), donde distintas personas exhibían sus habilidades artísticas hasta que un gong implacable los expulsaba. Como estos programas no se emitieron en Argentina, aunque se hicieron versiones locales, leí a algunos críticos que sostienen

que Barris es responsable de la TV basura y por eso desacreditan la mirada benévola que la película tiene sobre él. A diferencia de estos críticos, tanto Kaufman como George Clooney, en su debut como director, no tratan de tomar una posición moral sobre el oficio y las confesiones biográficas de Barris, ni ponen en crisis su mirada, sino que se adentran en las profundidades de su pensamiento. Al menos, eso parece al darle la última palabra de la película al propio Barris, que culmina con una frase devastadora. En realidad, *Confesiones...* parece seguir el rumbo que Kaufman esbozó con el final de *El ladrón de orquídeas*: la esquizofrenia y el desvío como forma de construir un camino válido y la escritura como un proceso que no esconde las contradicciones para buscar una coherencia y una linealidad forzadas. En síntesis, la posibilidad de una escritura como espacio heterogéneo y liberador. Kaufman perdió a su hermano Donald, que lo desviaba en *El ladrón...*, pero encontró un nuevo contrapunto en Barris y Clooney. Por eso la cámara parece tomar distintos rumbos y tonos, entre la parodia y el homenaje, entre la comedia, el drama y el relato de espías, entre los clips convencionales y las virtuosas sucesiones de decorados, pasando por vibrantes escenas de thriller. Todo parece fluir de forma lúcida-mente berreta y eso también tiene mucho que ver con la TV, el eterno protagonista en la vida de Barris (bueno, también Clooney y Kaufman empezaron sus carreras en la TV). Este debut de Clooney como director tiene

algo del de Tom Hanks con *Eso que tú haces*. Ambos, con un espíritu ambicioso, parten de la idea de contar la historia de EE.UU. desde el mundo del espectáculo y mostrar su cara corrosiva, valiosa, traidora, maravillosa y decepcionante. Pero Hanks no dice mucho sobre el rock; en cambio, la mirada sobre la TV es consistente en Clooney. Dijo Andy Warhol en 1969: "De todas maneras, no puedo entender qué pasa en esos shows televisivos. Son muy abstractos. No puedo entender cómo a la gente le gustan. No tienen ningún argumento. No hacen nada. Son sólo un montón de imágenes, cowboys, policías, cigarrillos, niños, guerra, todas interrumpiéndose unas con otras sin parar como en las películas que nosotros hacemos". Warhol se refería a sus películas underground caóticas, que muchos críticos aún califican de basura, como a la TV que hacía Barris. Warhol llegó a creer que la TV era el placer por lo caótico y que la mirada extraviada del zapping abría un espacio nuevo en la cultura. La película de Clooney también está pensada como un zapping y celebra esos momentos caóticos y espontáneos de la TV, que tiene su pico más alto con el Elvis falso de *The Gong Show*, imitación similar a la que la superstar warholiana Candy Darling hizo de Jean Harlow en *Flesh* y en su vida. Es el arte de lo malo, un arte que tiene otro gusto (algunos lo llaman mal gusto). Al placer por ese gusto parece dedicada *Confesiones de una mente peligrosa*. Placer que se escapa de la lógica de los largos de la cultura alta. Y de la de algunos críticos. ■

POR LA VUELTA

ARGENTINA

2001, 77'

DIRECCION Cristian Pauls

GUION Cristian Pauls

PRODUCCION Marcelo Céspedes y Carmen Guarini

EDICION Alejandra Almirón y Carmen Guarini

FOTOGRAFIA Carlos Essman y Carmen Guarini



Padre e hijo

por GUSTAVO NORIEGA

Hace un año, más o menos, le llevé a mi papá una copia de *Por la vuelta* en video que le pedí especialmente a Cristian Pauls. Muy enfermo—mi viejo andaba por los ochenta y siete—, estaba recluso en la casa de mi hermana y hacía unos cuantos años que no iba al cine, actividad que, en realidad, nunca le interesó demasiado. Lector medio cautivo de *El Amante*, unos meses antes me había pedido ver una película iraní, “para ver cómo eran”. Le llevé *El círculo* y, para mi sorpresa, una vez superado algún desconcierto, le había resultado muy interesante. Con *Por la vuelta* fui prejuicioso una vez más y, aunque a mí me había gustado mucho, le advertí que no era un documental como a los que seguramente estaba acostumbrado, de esos narrados linealmente, con una voz en off explicando lo que se ve. “A lo mejor te aburre un poco la primera parte, pero al final hay un intercambio de cartas entre Leopoldo Federico y Astor Piazzolla muy bueno”, le dije, como para que no abandonara enseguida. Mi papá había sido músico de jazz de los buenos (ver EA 130) y se trataba de igual a igual con aquellos dos. Nuevamente para mi sorpresa, luego de verla me dijo que la película le había gustado mucho y que no entendía por qué yo le había prevenido del aburrimiento. A los pocos días, lo llamó por teléfono a Leopoldo Federico, con quien no hablaba desde hacía unos años, y le dijo: “Vi tu película”. Federico, que había padecido la persecución cinematográfica de Cristian Pauls en el año 1997, no tenía la menor idea de lo que le es-

taba diciendo. Cuando el malentendido se aclaró—lo que debe haber llevado unos quince minutos—Federico dijo dos cosas. La primera fue describir el comportamiento de Pauls durante el rodaje de la película: “Me siguió a todos lados, me volvió loco”. La segunda fue preguntar: “¿El sonido es bueno?”. Comienzo esta crítica con una nota personal por varias razones. La primera es que *Por la vuelta* fue la última película que vio mi padre, lo cual le da para mí un valor emotivo que no es necesario detallar. La segunda es que revela la fuerza y la estupidez de los prejuicios. La tercera es que pinta un retrato de Federico que cierra bastante bien con el de la película: un señor campechano y corto, medio inaccesible, indistinguible de cualquier vecino, pero con un talento y una grandeza que no se perciben cuando se lo mira de frente sino al sesgo.

Y como cuarto motivo quiero señalar que *Por la vuelta*, tal como le dije a Don Bernardo Noriega, no es el clásico documental en el cual una voz en off omnisciente nos explica cuándo, dónde y por qué nació Leopoldo Federico. El director, como personaje, está involucrado en el desarrollo de la película, no como un acto narcisista ni como gesto de vanguardia, sino como producto de la necesidad de explicitar los alcances y límites que tiene un cineasta al intentar retratar a una persona. Como señala Luciano Monteagudo en *Página 12*, la clave de la película está dada en un diálogo en off entre Federico y Pauls, cuando empiezan a rodar los créditos finales. “Pero

vos no sabés nada de tango”, dice impiadoso el gran bandoneonista, a lo que el director contesta: “Por eso hice esta película”.

La búsqueda de Cristian Pauls de un inasible Leopoldo Federico emplea casi todas las herramientas del documental. Sólo le queda afuera aquella voz que lo sabe todo y que lo cuenta, la que yo pensaba que mi papá esperaba. La cámara sigue tanto al músico en su intimidad laboral como al director en la suya: Federico aparece ensayando frente a un grabador comentando su labor gestualmente con la expresividad que no tiene su oratoria, pero también enmarcada en la moviola, convertida ahora en herramienta de trabajo del director. Una grave enfermedad de Federico pone la película en crisis. Más bien a Pauls en crisis con la película y con la figura del músico, que ahora le resulta de una familiaridad y una cercanía insoportables. Para mostrar la recuperación del bandoneonista, Pauls se hace a un lado, la cámara se invisibiliza, y presenciamos en silencio la consulta con el médico, su retorno a la orquesta, la relación amorosa con el bandoneón, que también necesita cuidados y reparaciones.

La película, entonces, trata de una persona, Cristian Pauls, fascinada por otra, Leopoldo Federico, un músico muy talentoso que por la edad podría ser su padre. Y si Cristian no sabe nada de tango y se obsesiona con Federico y hace una película, yo, que no sé nada de jazz, escribo esta crítica en primera persona para saludar al mío, no menos difícil de armar en el recuerdo. ■

EL VIAJE DE MORVERN

Morvern Callar

INGLATERRA

2002, 97'

DIRECCION Lynne Ramsay

PRODUCCION George Faber, Charles Pattinson, Robyn Slovo

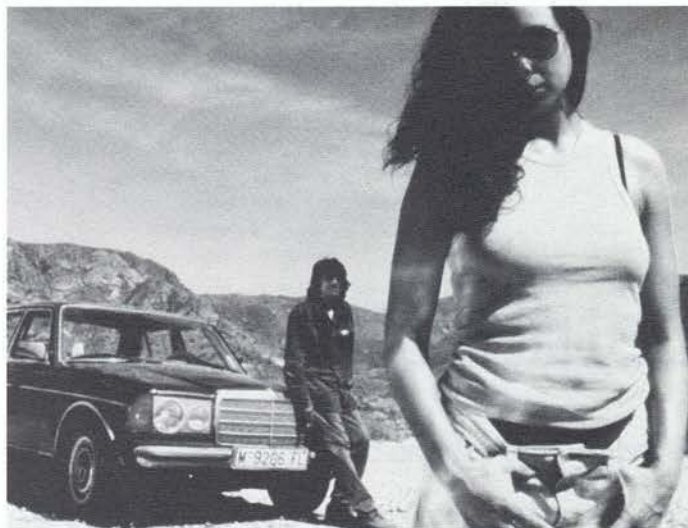
GUION Lynne Ramsay, Liana Dognini

FOTOGRAFIA Alwin H. Kuchler

MONTAJE Lucia Zucchetti

DIRECCION DE ARTE Philip Barber

INTERPRETES Samantha Morton, Kathleen McDermott, Raife Patrick Burchell, Dan Cadan, Carolyn Calder, Jim Wilson.



Nunca mires hacia atrás

por SANTIAGO GARCIA

Morvern Callar trabaja en un supermercado. Al llegar a su casa descubre a su novio muerto: se ha suicidado y ha dejado una nota en la computadora. Su cuerpo yace entre la cocina y el living. El lugar que ocupa el cadáver potencia aun más la dureza de la situación y produce un efecto de incomodidad, como si más que un muerto fuera una piedra en mitad del camino. La situación sería inadmisibles para cualquier persona, pero no para Morvern, cuya reacción frente al hecho es impredecible. Ella encuentra al joven muerto, iluminado por la luz del árbol de Navidad que se apaga y se vuelve a encender. Los regalos sin abrir aún están al pie del árbol; Morvern los abre. La incomodidad crece pero para ella las cosas parecen ocurrir en un nivel distinto. Percibimos su dolor pero es difícil saber qué lo motiva. Su novio era escritor y dejó una novela terminada para ser enviada a los editores. Poco y nada sabemos de ese novio y de la importancia de esa relación. Pero hasta por la forma en que cayó muerto da toda la impresión de haber sido una persona bastante egoísta. Hasta esos primeros minutos, uno no sabe cómo reaccionará Morvern ante tan traumático hecho. La respuesta no se hace esperar, o mejor dicho, el hacerse esperar ya resulta en sí mismo una respuesta. Morvern pasa de la cocina al living saltando el cuerpo de su novio muerto. Lo salta de forma mecánica y se acostumbra a su presencia hasta que finalmente lo tapa para no tener que verlo. Pero

luego se le ocurre un plan. Decide borrar el nombre de la novela de su novio y poner el suyo. Este es uno de los gestos más amorales e impactantes que haya mostrado el cine de los últimos años. Simplemente roba la novela de su novio muerto. ¿Culpa? No, nunca. Porque Morvern vive en el presente. La culpa está relacionada con la memoria, y Morvern puede dejar todo atrás sin el menor remordimiento porque para ella sólo existe el hoy. Alcohol y pastillas son lo único que necesita para mantenerse en ese estado en el que las cosas pasan de largo sin demasiado sentido. Mientras escucha en su walkman las canciones que el escritor suicida ha dejado grabadas para ella, se deshace sin ninguna preocupación del cuerpo del muerto.

Sólo estamos frente a los primeros minutos de película. El nivel de sordidez descripto hasta aquí podría ser intolerable en cualquier otro film, pero no lo es en manos de la directora escocesa Lynne Ramsay (la misma de *Ratcatcher*). Y no lo es tampoco en el rostro de Samantha Morton. *El viaje de Morvern* llega mucho más allá del planteo original. El mundo de la protagonista es, sí, un mundo amoral. Pero también es un mundo de soledad y de libertad. Nada la ata a ningún lado. Viaja de Escocia a España, negocia la venta de la novela robada, está con una amiga a la que olvida o recuerda alternativamente y que es su máxima conexión con el mundo. Su música es lo único que la acompaña. Sólo sus cancio-

nes parece escuchar. No niego –y la directora tampoco– que la protagonista vive narcotizada. Pero lo que uno se pregunta frente a este film es si ese estado no es extensivo a muchas otras personas. Si el transcurrir en soledad y autismo no es una forma en la que muchos pasan por el mundo. Si el dejar atrás la muerte, la responsabilidad, los afectos, la moral, no es algo que excede a una persona que vive a pastillas. Por eso, y más allá de la indudable ternura con la que Ramsay mira a Morvern, la película no deja de ser inquietante y molesta. Una vez más, la idea de la soledad (de todas las personas, en algún sentido) y la libertad parece estar tratada lateralmente en el film. La libertad de moverse, de irse, de dejar atrás cosas, personas, países... No es una visión romántica de la libertad; todo lo contrario.

Nada de esto tendría sentido sin Samantha Morton (sordomuda en *Dulce y melancólico* y precog en *Minority Report*). La película vive a través de su increíble rostro. La combinación exacta de humanidad y de falta de reacción ante los hechos sólo puede sostenerse en un rostro y una actitud como los suyos. Casi al borde de lo bressoniano, ella tiene pequeñas explosiones pero durante la mayor parte del tiempo mira el mundo sin que sepamos qué es lo que está sintiendo. O mejor dicho, casi con la seguridad de que no está sintiendo nada. Morvern está de viaje todo el tiempo, sin equipaje y sin recuerdos. El viaje es todo y sólo existe el presente. ■

Estreno recargado

El monstruoso estreno de *Matrix: recargado* aviva la discusión sobre la distribución cinematográfica local, en tanto una pequeña película argentina como *Nadar solo* quedó marginada por las fuerzas imperiales de Neo y compañía. **por JUAN VILLEGAS**

Nadar solo iba a estrenarse el 22 de mayo, el mismo día que *Matrix: recargado*. Esto generó cierta inquietud por la disponibilidad de salas, pero la ansiedad y el hecho de tratarse de un estreno chico terminaron venciendo a las dudas. El fin de semana previo habían aparecido avisos en los diarios, afiches en la vía pública y un interesante despliegue de prensa. Sin embargo, la sombra de *Matrix: recargado* acechaba: una gran demanda de entradas anticipadas, la expectativa creada por el éxito obtenido en Estados Unidos, la monstruosa campaña publicitaria y la capacidad de la propuesta para captar el interés de un abanico de público amplísimo confirmaban esa presunción. El lunes 19, tres días antes de su estreno, el director y los productores de *Nadar solo* se enteraron de que ninguna de las salas pedidas estaba disponible. Estrenar en los cines que les ofrecían era condenar la película a la invisibilidad, por lo que decidieron postergar la fecha. Mientras, *Matrix: recargado* salía con 115 copias en todo el país y convocaba en su primer fin de semana a 453.563 espectadores, 71% del total.

Ante estos hechos la primera reacción es la indignación. Pero es necesario reflexionar antes de echar culpas que de nada sirven. La actitud del Village Recoleta de ocupar gran parte del complejo con *Matrix: recargado* no es un acto de maldad sino una decisión comercial. Lo que podría exigirse a esos exhibidores es que reconozcan que no les importa estrenar cine argentino independiente y eviten así la hipocresía de mostrarse interesados para ser políticamente correctos pero luego no responder con los hechos. Tal vez la enseñanza de todo esto sea, contradiciendo la frase de Groucho Marx, desconfiar de los clubes que no nos aceptan como socios. El problema es que las salas de los multicines son prácticamente las únicas con buenas condiciones técnicas de proyección y constituyen un espacio que también habría que preservar para el ci-



ne independiente. Es evidente entonces que hace falta desarrollar un circuito de exhibición alternativo, por un lado, y hacer cumplir la ley en cuanto a la protección del cine argentino, por el otro. De lo primero ya se ha hablado bastante y creo que vamos en camino de lograrlo en el mediano plazo. En cuanto a lo segundo, hay varias cuestiones para señalar. Por una parte, la famosa "cuota de pantalla", cuyo cumplimiento es azaroso pues está condicionado por la voluntad de los exhibidores, a pesar de ser una obligación que impone la Ley de Cine. La ley establece también que "los exhibidores percibirán un subsidio por aquellas películas que se proyecten superando la cuota de pantalla". Supongo que el cumplimiento de este artículo podría hacer bajar el precio de las entradas de las películas argentinas. Y hay más. En su excelente *Ley de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica comentada*, Julio Raffo denuncia un mecanismo habitual por el que "la importación de películas se realiza fal-

seando la verdad de los hechos en perjuicio del fisco y del cine nacional". El artilugio consiste en realizar la importación "temporaria" del internegativo, obtener las copias del mismo en el país y reexportarlo pretendiendo que "no se ha importado nada". Mediante esta maniobra, un tanque hollywoodense puede entrar al país declarando que su valor es el del costo de obtención de ese internegativo. Raffo señala que, de esa forma, "el lucro obtenido por la exhibición de las copias, que por ese procedimiento son considerados productos argentinos, es enviado al exterior en concepto de 'regalías' por derechos autorales sin contribuir a la producción nacional". En todos los casos se trata de ejecutar acciones proteccionistas y es cierto que alguna puede ser discutible en cuanto a su eficacia. Pero hay que decir que se trata de mecanismos legales vigentes y que debe abrirse el debate sobre la necesidad de proteger la exhibición del cine argentino. La queja y la indignación no alcanzan. ■



Matrix: Reloaded

ESTADOS UNIDOS

2003, 138'

DIRECCION Andy y Larry Wachowski

PRODUCCION Joel Silver

GUION Andy y Larry Wachowski

FOTOGRAFIA Bill Pope

MUSICA Don Davis

MONTAJE Zach Staenberg

DIRECCION ARTISTICA Hugh Bateup, Jules Cook, Mark W. Mansbridge

INTERPRETES Keanu Reeves, Laurence Fishburne, Carrie-Anne Moss, Hugo Weaving, Monica Bellucci, Lambert Wilson

Neo y Trinity

por SANTIAGO GARCIA

Matrix: recargado parece no estar a la altura del evento. Un fracaso para las expectativas del público del mundo. Un éxito de taquilla producido por una campaña de publicidad sin precedentes. Pero *Matrix: recargado* podría ser algo distinto de lo que creemos. Podría ser la película del futuro, algo que no somos capaces de entender. Tal *Animatrix* nos da una pista que ayuda a comprender tal escena de la película. Y *Enter Matrix* está conectado, también, con el film y los cortos animados. ¿Tiene esto algún sentido más allá de lo comercial? Aunque un film debería poder sostenerse solo, es indudable que la intertextualidad está presente en casi todas las películas de la historia. Algo del fenómeno *Matrix* parece pasarnos por encima. Pero no tanto. Lo más importante de *Matrix: recargado* está al alcance de todos. Hablamos de su protagonista: Neo (Keanu Reeves, un clásico indiscutible). La película empieza con una pesadilla de Neo –la muerte de Trinity, la persona que él ama– que marca su conflicto. O es la metáfora sobre el gran conflicto del film. Salvar al mundo o salvar a la persona amada. ¿Se puede decidir o el futuro está escrito? Nada más romántico que sentir que dos personas están destinadas mutuamente. Algo tal vez más romántico: que dos personas se amen y se elijan mutuamente, destinadas o no. Neo no le teme a nada. Las peleas le resultan casi siempre limitadas y aburridas. No le teme a su muerte, le teme a la muerte de Trinity. Otras parejas en la película intentan llamarnos la

atención sobre el conflicto de Neo. Todo se elige: la fidelidad, los cambios, la fe. Todo se puede elegir, aun en el amor. ¿No logran fluir estos temas con las escenas de acción? No confundirse: *Matrix: recargado* no tiene fallas de narración, trabaja otras formas de relato. Literatura y teatro sirvieron de inspiración para un modelo de narración clásica que se impuso a nivel mundial. Ahora el cine predominante en las salas del mundo parece renunciar a ese esquema e instala nuevas formas conectadas con el videoclip, el videojuego y la publicidad. Pero el corazón de Neo no sabe de esas cosas. Y más allá de la espectacularidad, los directores de *Matrix: recargado* no pueden renunciar a que la historia de amor se apodere del relato, a diferencia de la primera entrega de la serie. Las escenas más emocionantes giran en torno a esto. Neo no deja que ella caiga. Neo toma con su mano el corazón de Trinity que ha dejado de latir y consigue que vuelva a hacerlo. El mundo podrá necesitarlo a él, pero él sólo la necesita a ella. El gigantesco fenómeno que esta película representa posee un indiscutible lado oscuro. Pero la historia de Neo y Trinity posee luz propia. Aunque él parece invencible, es un héroe vulnerable y está enamorado. Ella es una persona de armas tomar y de espíritu libre, pero necesita que la cuiden y la protejan. Juntos son una pareja bella. Alrededor hay una revolución, una matrix y una película monumental. Pero sin ellos no habría nada para ver. ■

Si dos o tres secuencias de acción pueden salvar a una película del naufragio, entonces *Matrix: recargado* se salva por un pelo, a la vez que se transforma en ejemplo piloto de una nueva generación de films-concepto. Interesantísima como objeto cultural –tomando en cuenta lo que es capaz de generar a nivel expectativas de la audiencia–, la segunda entrega cinematográfica de la franquicia *Matrix* es un cuasi vacío que parece el Todo, la última versión del imaginario popular acerca de la “virtualidad” aplicada al entretenimiento y el mejor *display* de indumentaria de cuero jamás visto en la pantalla grande. Y casi nada más, si dejamos de lado la catarata de neologismos seudofilosóficos que a fuerza de machacar terminan pareciendo el Verbo revelado. Y es que, aunque parezca mentira, hay algo de nueva religiosidad en esta particular (y efectiva) idea de mercadeo que obliga a los feligreses a conocer todos los evangelios –el videojuego y la edición en video de nueve cortometrajes animados narran historias paralelas a las de la película– como único método para acercarse a la Matriz. Por allí habita el ingrediente secreto del éxito del primer film, que sorprendió en su momento hasta a los mismísimos apóstoles, los Hnos. Wachowski. Pero *Matrix: recargado* es apenas un respetable film de acción futurista que no puede sostener su ritmo interno más allá del límite de los cinco minutos, que se esfuerza por avanzar en lugar de fluir, y que cae indefectiblemente por su propio peso específico. La gravedad es el mayor lastre de las grandes historias, algo que Peter Jackson entendió perfectamente antes de embarcarse en la difícil adaptación del libro de Tolkien. Los Wachowski tomaron otro rumbo: el del diseño de producción y los avances tecnológicos como únicas fuerzas vitales. *Matrix* es la nueva *Metrópolis*, aunque con personajes a los que les cuesta mucho generar cierta empatía. Al menos un par de secuencias de acción salvan el día. El concepto, bien, gracias. Diego Brodersen

LA SECRETARIA

Secretary

ESTADOS UNIDOS

2002, 104'

DIRECCION Steven Shainberg

GUION Erin Cressida Wilson, adaptación de Steven Shainberg
y Erin Cressida Wilson sobre la historia de Mary Gaitskill

PRODUCCION Andrew Fierberg, Amy Hobby, Steven Shainberg

FOTOGRAFIA Steven Fierberg

MONTAJE Pam Wise

MUSICA Angelo Badalamenti

CASTING Ellen Parks

DISEÑO DE PRODUCCION Amy Danger

INTERPRETES James Spader, Maggie Gyllenhaal, Jeremy Davies,
Lesley Ann Warren, Stephen McHattie, Patrick
Bauchau, Jessica Tuck, Oz Perkins, Amy Locane.

Love Story

por JAVIER PORTA FOUZ

Toda persona no del todo ingenua sabe que la expresión "publicidad falsa" es más o menos lo mismo que decir "publicidad publicidad". Sin embargo, hay diferentes grados. En el caso que nos ocupa estamos ante una alta concentración de mentira. La diferencia entre los sentidos a punto de reventar en el afiche con el culo apretado en una minifalda + medias de red y los sentidos de la película es tan amplia que quien busque rastros fílmicos de esa promoción se verá defraudado, casi estafado, colérico ante la ausencia de ese culo. Las diferencias entre lo prometido por el trailer y la película también son importantes pero no tan fuertes.

La secretaria no es una película "cómica y chancha"; de esa manera podía llegar a venderse *Porky's*, el film más visto de 1984 en Argentina, con más de dos millones de espectadores ansiosos por ver en el cine la representación de la noción de "coger". *La secretaria* tampoco es una película cómica ni una comedia. Poniendo buena voluntad puede decirse que es una comedia romántica, pero mejor sería llamarla a secas "una historia de amor".

Lee Holloway (Maggie Gyllenhaal) es masoquista y acaba de salir de una internación psiquiátrica. Su familia es pura neurosis: la madre (Lesley Ann Warren) y el padre alcohólico son los personajes más burdos del film y por suerte no lo contaminan demasiado. La hermana y el cuñado son *border* de tan normales en apariencia. A Lee le gusta gozar con el dolor, y para eso atesora una se-

rie de elementos seleccionados, como una bailarina de juguete con un pie filoso en una adorable cajita (el recipiente de la fantasía). También tiene otros elementos más quirúrgicos, menos juguetones en sus funciones, en un recipiente más circunspecto. Lee necesita salir de su casa y encuentra trabajo como secretaria en lo del abogado E. Edward Grey (James Spader, ícono de las *indies* desde *Sexo, mentiras y video*). A Lee le gustan el trabajo aburrido, la sumisión y este jefe autoritario, obsesivo, sádico y apasionado por las orquídeas. Lee y Edward son el uno para el otro, está clarísimo. Frente a tanto enamoramiento prescripto (personajes enamorados por necesidad del guión, externa a ellos) en mucho cine de muy diversa calidad y procedencia, en *La secretaria* los personajes *se enamoran*. Y asistimos a ese proceso en el que queda establecido que fueron hechos para amarse. En la primera sesión de *spanking* (o nalgadas, si prefieren el español), Lee experimenta una alegría enorme; de los dos, es ella la que parece estar más cerca de alcanzar la felicidad; él es tan obsesivo como para desarrollar una paranoia ("nadie puede amarme" se repite; la película nos lo hace saber aunque no lo escuchamos). A partir de ese primer encuentro sexual sadomasoquista (la más tierna versión fílmica del SM), Edward dará rienda suelta a sus caprichos y Lee aguardará lo imprevisible para someterse con gusto. Esa es la primera etapa de su relación, relatada rápidamente mediante un clip contado con ritmo cansino y con la sedosidad de la textura del cuero

permitida por la honesta voz de Leonard Cohen en *I'm Your Man*. En la elección de esa canción se pueden resumir los méritos del film en cuanto al compromiso con sus personajes. *I'm Your Man* ya había sido utilizada en varias películas (v.g. *Caro diario*); su inclusión no era original pero era necesaria para arrastrar el ritmo patinoso y digno de las imágenes. Había muchas opciones para musicalizar el clip, y alguna de ellas, digamos por ejemplo *Woman in Love* de Streisand-Gibb, habría provocado la distancia que *La secretaria* se preocupa de no marcar. Este ejemplo de ausencia en un momento clave es útil para reafirmar la negación de la comicidad en esta historia de amor de dos seres con necesidades afectivas y sexuales más allá de la "normalidad" (hay también una "normalidad fílmica" que la película deja de lado). Esa "normalidad fílmica" está presente en el mainstream en diferentes vertientes —la mítica, de la historia de amor entre la chica venenosa y el chico de hielo en *X-Men 2* me resulta desapasionante en su proto simplicidad— y en la "normalidad que esconde secretos inconfesables" de los escandaletes de la sección policiales del cine de Todd Solondz. Si este ser planteaba tanto en *Felicidad* como en *Storytelling* las formas de la enfermedad psicosocial escondidas detrás de las casas de la suburbia americana, *La secretaria* sugiere, desde la liberación del amor para un final liberador, que detrás de esa imagen de armonía externa a veces también hay armonía, esa que se logra con las necesidades privadas satisfechas. ■

EL JUEGO DE ARCIBEL

Pecados de guerra

ARGENTINA / ESPAÑA /
MÉXICO / CHILE / CUBA
2003, 115'

DIRECCION Alberto Lecchi
PRODUCCION Luis Sartor, Félix Rodríguez
y Pablo Rovito
GUION Daniel García Molt
y Alberto Lecchi
FOTOGRAFIA Hugo Colace
MUSICA Francesc Gener
DIRECCION DE ARTE Santiago Elder
VESTUARIO Mariana Polsky
INTERPRETES Darío Grandinetti, Diego
Torres, Juan Echanove,
Juan Diego, Rebeca Cobos,
Vladimir Cruz.



En los últimos meses se viene produciendo, de forma algo larvaria, una discusión que merecería salir a la luz, en la que directores y productores de la "industria" reclaman con mayor o menor virulencia que se termine una supuesta lucha entre jóvenes y viejos en el cine argentino, que a fin de cuentas todos son más o menos lo mismo, porque tanto Olivera como Trapero (dos nombres que circularon en alguno de los correos que alimentaron el debate) tienen que filmar con dinero del INCAA y ahí, parecen sugerir los hombres de la "industria", se termina la independencia y todos son iguales ante la ley (de cine). Hay tanta manipulación y tanta soberbia en los postulados del sector que busca (por momentos de manera violenta) establecer la paz y clausurar esta supuesta oposición, que es difícil sentar la más mínima base para un (necesario) diálogo razonable. Pues bien, de lo que podríamos llamar "el riñón de la industria" proviene *El juego de Arcibel*, el film de Alberto Lecchi que lleva al extremo esta tensión entre el decir y el

hacer, entre el pensamiento y la acción: se trata de una película que en teoría aboga por un mundo más justo, más tolerante y más bello, y lo hace de una manera desmañada, desplegando un cotillón ideológico deslucido, con argumentos cinematográficos bajo cero y con un oportunismo que ya desde el afiche invitaba a la más prudente desconfianza. Este mustio ramillete de buenas intenciones generó, además, una de las más violentas persecuciones contra un crítico de cine que se hayan registrado en los últimos años, episodio producido incluso antes de la publicación de la crítica en cuestión: el solo rumor de que la reseña en un diario de Buenos Aires sería negativa provocó sobre el cronista y sobre el medio una serie de presiones, rumores malintencionados, retiro de publicidad y hasta una módica campaña de desprestigio. Todo por una película que, decíamos, pretende hablar de justicia, belleza y tolerancia sin demostrar, dentro de la pantalla y fuera de ella, respeto alguno por esos valores. **Marcelo Panozzo**

LEE MIS LABIOS

Office Killer

Sur mes lèvres
FRANCIA
2001, 115'

DIRECCION Jacques Audiard
PRODUCCION Jean Louis Livi y Philippe
Carcassonne
GUION Jacques Audiard y Tonine
Benacquista
FOTOGRAFIA Mathieu Vadepied
MONTAJE Juliette Welfing
INTERPRETES Emmanuelle Devos,
Vincent Cassel, Olivier
Gourmet, Olivier Perrier,
Olivia Bonamy



Cuentan que en las primeras décadas del siglo XX, durante los años del cine mudo, una maestra llevó a sus alumnos sordos a ver una película dramática. En la función, el alumnado comenzó a reír a carcajadas en escenas para nada graciosas. A la salida, la maestra les preguntó qué había pasado y ellos respondieron que, gracias a su habilidad para leer los labios, podían comprender que los actores decían las cosas más disparatadas, en lugar de recitar los diálogos de los intertítulos. No sé si esta anécdota es apócrifa. Lo cierto es que *Lee mis labios* es el reverso de esa situación, porque la protagonista, Carla (Emmanuelle Devos), es una secretaria sorda que lo único que lee en los labios de los otros es desprecio y desesperación, pero nunca nada divertido. Secretaria agobiada de una empresa, Carla se confabula con el ex convicto que trabaja de cadete (Vincent Cassel), y juntos se involucran en una trama criminal. Para definirla en forma cinéfila, la película es una mezcla de las geniales *Office Killer* (1997), de Cindy Sherman, y *En compañía de hom-*

bres (1997), de Neil LaBute. Es más, *Lee mis labios* se puede ver como la venganza de la protagonista sorda del film de LaBute. Acá también la oficina es un campo de crueldad y combate al mismo tiempo que una aventura cinematográfica. En su concepción visual y narrativa, este thriller es detallista y nervioso y sostiene una originalidad y un cuidado de los gestos mínimos y las ambientaciones, con una oficina que se vuelve tan infernal como una disco a todo trapo. Hay una segunda línea narrativa inconsistente que, si bien desviada del flujo central, termina de redondear el tono enfermizo y asfixiante de la narración. Los retratos de los personajes son los que dan más coherencia a la película, especialmente gracias a Emmanuelle Devos, que controla su papel excesivo y omnipresente sin caer en lo caricaturesco. El bonus track es Olivier Gourmet, actor protegido de los hermanos Dardenne, que con un rol breve pero con la imponente presencia cinematográfica de siempre, se apunta otro poroto en su galería de personajes excelsos. **Diego Trerotola**

BIENVENIDOS A COLLINWOOD

Ladrones de medio pelo

Welcome to Collinwood

ESTADOS UNIDOS

2002, 86'

DIRECCION Anthony y Joe Russo
PRODUCCION George Clooney y Steven Soderbergh
GUION Anthony y Joe Russo
FOTOGRAFIA Charles Minsky y Lisa Rinzier
MUSICA Mark Mothersbaugh
MONTAJE Amy E. Duddleston
INTERPRETES Luis Guzmán, Michael Jeter, Patricia Clarkson, Andrew Davoli, Isaiah Washington, William H. Macy, Sam Rockwell



Primero hay que reconocer que los hermanos Russo son unos ladrones de cuarta por adjudicarse la autoría del guión de *Bienvenidos a Collinwood* que sigue al pie de la letra las situaciones del guión original de la gran comedia *Los desconocidos de siempre* (1958), de Mario Monicelli, protagonizada por Vittorio Gassman y Marcelo Mastroianni y con la participación de Totò. Más que autores, los Russo son meros adaptadores. En realidad, *Bienvenidos a Collinwood*, producida por George Clooney, es una reconstrucción fetichista del original. Pero como la película tiene una mirada indulgente hacia los ladrones de cuarta, es coherente que esté dirigida por algunos miembros de esa categoría. Sin embargo, hay algunas pequeñas invenciones de los Russo que tienen su mérito. Principalmente, algunos chistes verbales los revelan como dialoguistas creativos, a través del uso del lenguaje obsceno y la efectiva repetición de una absurda jerga carcelaria que recuerda las estupideces magistrales que reiteran los personajes de las películas de

los hermanos Coen. (¿Será esta una característica de comicidad del cine dirigido por hermanos?) Es más, a través del humor de los ladronzuelos ridículos y del artificioso diseño de producción y vestuario, la película se acerca a *¿Dónde estás, hermano?* de los Coen y se aparta del retrato sucio de Monicelli. Pero por sobre todo, *Bienvenidos...* brinda el placer de disfrutar de grandes actores que usualmente hacen papeles secundarios. Como un *star system* marginal, la película está protagonizada por actores que para el gran público son los desconocidos de siempre, pero que los cinéfilos queremos como a un familiar lejano pero entrañable. Luis Guzmán, Michael Jeter y Patricia Clarkson, entre los más desconocidos, son los que hacen que el film sea una suma de estampas admirables. Como en *Confesiones de una mente peligrosa*, este es un retrato agri-dulce de perdedores perdidos que demuestra que como productor o director George Clooney tiene algo de coherencia. **Diego Trerotola**

REINAS POR UN DIA

Nada que contar

Reines d'un jour

FRANCIA

2001, 94'

DIRECCION Marion Vernoux
PRODUCCION Alain Rozanes, Pascal Verroust
GUION Marion Vernoux y Natalie Kristy
MUSICA Alexandre Desplat
FOTOGRAFIA Dominique Colin
MONTAJE Lisa Beaulieu
INTERPRETES Karin Viard, Hélène Fillières, Victor Lanoux, Sergi López.



De Vernoux conocíamos *Nada que hacer* (1999), una comedia agria sobre las ténues aventuras de una desocupada y un desocupado. En ella aparecía completando el triángulo Sergi López, el español itinerante que filma todo el tiempo en España y en Francia. En la onda Depardieu, tanto por su aspecto de oso como por su energía y su trabajo sin pausas en el cine europeo, López, por su sola presencia, aumenta el grado de felicidad de cualquier película (más allá de esto, también ha demostrado ser un actor versátil cuando se le ha exigido mayor oscuridad, por ejemplo en *Harry, un amigo que te quiere bien*).

En *Reinas por un día*, Vernoux vuelve a trabajar con López, a quien le asigna un papel de colectivero en París y le encaja el nombre de Luis del Sol. Al pobre Luis, su esposa —que no lo merece en absoluto— le avisa que lo deja (y que lo ha engañado mil veces) mientras él cumple con su trabajo de chofer. El personaje de López, lamentablemente, no es el centro del relato. *Reinas...* es una película coral. Pero si hubiera que buscarle un eje protagónico estaría por el lado de la ortofonista Hortense,

interpretada por Karin Viard, quien, con su histrionismo desatado y por momentos molesto, hace de mujer infiel "insatisfecha" y "necesitada"; no hay muchos matices en ella y eso lo huelen el espectador y sus comprensiblemente esquivos amantes y candidatos a amantes. Entre los contratiempos que sufre Hortense, hay algunos basados en cierta misoginia del film y otros en su torpeza, característica que se pega a la factura cinematográfica (los momentos en los baños son particularmente penosos). Pero el problema central de *Reinas...* no está tanto en la resolución de las ideas como en su punto de partida. Es decir, poco había para contar y se nota. Es cierto que cada tanto hay momentos cargados de cierta simpatía, particularmente cuando aparecen la hija de López o el ex astro de la TV culinaria Maurice Degombert (Lanoux) en su destartado y mugriento departamento y, sobre todo, cuando asoma su fotogénico gato. Todos los planos felinos son mejores que los otros y, ya se sabe, cuando esto ocurre no estamos ante una buena película, salvo que se trate de *Los aristogatos*. **Javier Porta Fouz**

JOHNNY ENGLISH

REINO UNIDO, 2002, DIRIGIDA POR Peter Howitt, CON Rowan Atkinson, Natalie Imbruglia y John Malkovich.



Sin ser un fanático, nunca me cayó mal el personaje de Mr. Bean creado por Rowan Atkinson. Siempre consideré que dentro de las limitaciones del personaje era posible agregarle nuevos elementos que le otorgaran mayor consistencia (en Argentina la serie se emite por cable con cierta irregularidad, en alguna media hora a rellenar). Lejos de esto se encuentra el patético Johnny English, que pretende ser un recauchutaje del antiguo Clouseau pero en clave Bean. La película apuesta a esa triste explotación y el resultado no puede ser otro que impresentable. Carente de humor, previsible, torpe, de trazo grueso y con personajes que nunca logran establecer una química necesaria, el film se incinera a cada minuto que pasa y se lleva consigo a un buen comediante, a una cantante bellísima y a un John Malkovich desconocido y deseando ser él mismo (pero hace un par de años). **Federico Karstulovich**

LO MEJOR DE NOSOTROS

Musíme si pomáhat

REPÚBLICA CHECA, 2000, DIRIGIDA POR Jan Hřebejk, CON Bolek Polivka, Anna Sisková, Jaroslav Dusek, Csongor Kassai.

En palabras de Andrew Sarris, "sólo quien arriesga el ridículo tiene posibilidad de alcanzar lo sublime". *Lo mejor de nosotros* trata uno de los temas más vistos en el siglo XX —la persecución racial por parte de los nazis— y durante su primera mitad no intenta ni por un momento salirse del *manual para filmar un drama en tiempos de guerra*. En nada ayuda la tendencia a ralentizar los momentos de tensión o las referencias religiosas a María y José. Sin embargo, la película parece virar el rumbo y levanta vuelo en base a chispas de humor negro, a la despolarización de los personajes (el insoportable Horst ya no es tan malo) y al intento de alejarse de lo verosí-

mil, sea por un embarazo milagroso o por la vuelta de los muertos a la vida. Pudo haber sido *lo mejor de nosotros*, terminó siendo *un aceptable intento de ellos*. **Guido Segal**

LA HIJA DEL CANÍBAL

MEXICO / ESPAÑA, 2002, DIRIGIDA POR Antonio Serrano, CON Cecilia Roth, Carlos Álvarez Novoa, Kuno Beck.

¿La hija del caníbal o la hija de la lágrima? No en todo caso la lágrima del tradicional melo mexicano, ni algún caníbal buñuelesco o ferreriano. Carne blandita y posmoderna, lágrima de película sin carne ni alma, suma de recetas *à la page* combinadas con la habilidad de un cocinero manco. Despropósito de celuloide que combina historias de amor, secuestros y denuncias de la corrupción estatal, todas oportunistas y a menudo incomprensibles. Nadie se cree su papel y todos parecen tan desorientados como la pobre señora Roth y sus compinches, perdidos por los caminos de un México desabrido en busca de un marido por el que no valía la pena salir de la casa o siquiera poner a rodar la cámara. **Eduardo Rojas**

CANGURO JACK

Kangaroo Jack

ESTADOS UNIDOS, 2002, DIRIGIDA POR David McNally, CON Jerry O'Connell, Anthony Anderson, Estella Warren, Michael Shannon, Bill Hunter.



Trágico exponente del subvalorado cine para niños, la película del cangurito destila pereza en cada pulgada de su metraje. A partir de una una premisa inverosímil, se desata la persecución de un canguro poco agraciado y fallido intento de *comic relief*. La película oscila entre la propaganda turística de las bondades australianas y el hastío de lo predecible. Dos bandas de mafiosos acosando a los héroes, una chica linda y pulposa (a cargo de una insólita —para el género— escena con la camiseta mojada) y un par de persecuciones bobas. Un detalle:

Christopher Walken hace un cameo como el capomafia. ¿Qué es esto? Con algo hay que pasar el invierno, ¿no? **FK**

UNA INTRUSA EN LA FAMILIA

Bringing Down The House

ESTADOS UNIDOS, 2003, DIRIGIDA POR Adam Shankman, CON Steve Martin, Queen Latifah, Eugene Levy, Joan Plowright.



A FAVOR

Comedia sobre la amistad entre un abogado blanco de clase media alta y una mujer negra ex convicta de clase baja. La amistad entre opuestos es una categoría que no califica muy alto en cine, sobre todo la amistad entre el hombre y la mujer. Problemas de la sociedad, no de esta película. Steve Martin brilla pero no se apodera de la trama. Queen Latifah es simplemente increíble. Graciosa y carismática, ella posee una energía ilimitada y tiene el nada sencillo don de vestir de muchas formas distintas y extravagantes y que todo le quede bien. Juntos hacen un dúo perfecto. Eugene Levy está loco, como siempre y Joan Plowright tiene un perro que se llama Shakespeare. Una comedia sencilla con ideas sencillas. Un agradable elogio a la amistad. **Santiago García**

EN CONTRA

El renovado rostro brillante, porcelanoso de Steve Martin atenta contra su credibilidad como cómico; ahora es un buen cómico de plástico. La infantil musicalización audiodirige de las narices al espectador y da un poco de vergüenza. El sardónico humor de Eugene Levy y la enorme belleza de Queen Latifah, desde los bordes de esta comedia, ponen de manifiesto que todo lo demás es tan oprobioso como centrado. *Una intrusa en la familia*, con su penoso humor de laboratorio (verbigracia: Joan Plowright es una actriz química, con la gracia de un desinfectante, NH₃ para el cine), busca el clacisismo por la vía menos recomendable: un direc-

tor inepto, un guión idiota y la falta de ambigüedad típica de los productos Disney con humanos. **Javier Porta Fouz**

ENLACE MORTAL

Phone Booth

ESTADOS UNIDOS, 2002, DIRIGIDA POR Joel Schumacher, CON Colin Farrell, Kiefer Sutherland, Forrest Whitaker, Radha Mitchell, Katie Holmes.

Escrita por Larry Cohen. O cómo hacer una película breve, barata y efectiva con pocos personajes y creando una tensión permanente. A partir de una situación estereotipada, Larry Cohen (cuya importancia es mayor que la de Schumacher, ya que este es un film de guión) consigue articular una película muy inteligente sobre el concepto de narración cinematográfica en un espacio limitado. Jugando con la información que sólo conoce el espectador pero no los personajes, el film avanza con decisión y con fuerza (algo que no siempre justifica el uso de la pantalla dividida). El film decae un poco cuando sale a la super-

ficie el trasfondo de redención del oscuro protagonista. En cambio, la des-psicologización del francotirador constituye un acierto. El resto está manejado muy sobriamente y quizás estemos ante el film menos pretencioso de Schumacher y por qué no, ante su primer thriller digno hecho y derecho. **FK**

COMO PERDER UN HOMBRE EN DIEZ DIAS

How to Lose a Guy in 10 Days

ESTADOS UNIDOS, 2003, DIRIGIDA POR Donald Petrie, CON Kate Hudson, Matthew McConaughey, Kathryn Hahn, Annie Parisse, Adam Goldberg, Thomas Lennon.

A diferencia de algunas excelentes comedias románticas de los últimos años que muestran distintos caminos posibles para un mismo género —como *Legalmente rubia*, *Dime que no es cierto*, *Un diván en Nueva York* y *Tienes un e-mail*—, esta película ofrece pocos puntos de interés. Sólo pueden rescatarse algunos chistes y la actuación de Matthew McConaughey, quien tiene la difícil tarea de sostener la historia en compañía de la insulsa Kate Hudson.



Los personajes secundarios —fundamentales para la vitalidad de una comedia— están desaprovechados, carecen de relieve y sólo contribuyen a la chatura general. No hay tampoco ninguna idea nueva o interesante sobre la construcción de una pareja, por lo que todo se vuelve todavía más intrascendente. Estas fallas denotan una evidente falta de rigor y compromiso que, sumada a una narración rutinaria y desapasionada, da como resultado una película tibia que no consigue nada del brillo de la comedia clásica ni se anima a explorar nuevos territorios. **Sebastián Núñez**

El Amante y Augusto Costhazo presentan

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



TAMAÑO 32,5 x 50 CM

Tenga el póster de su Amante en casa

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

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

DE UNO A DIEZ

LOS ESTRENOS DEL MES SEGUN LOS CRITICOS

	JORGE BELAUNZARAN TNT	JORGE CARNEVALE NOTICIAS	GUSTAVO J. CASTAGNA EL AMANTE	DIEGO LERER CLARIN	MARIA NUÑEZ SIN CORTES	MARCELO PANOZZO EL AMANTE	MARTIN PEREZ PAGINA 12	JAVIER PORTA FOZ EL AMANTE	PABLO SCHOLZ CLARIN	MOIRA SOTO LAS 12	
EL VIAJE DE MORVERN	8	7	6	9	9	5	9	6	8	8	7,50
CONFESIONES DE UNA MENTE PELIGROSA	8	7	6	7	8	8		9	3		7,00
TAN DE REPENTE	6	7	7	8		7	7	7	6	8	7,00
ARARAT				6	7	8		7	5	8	6,83
POR LA VUELTA		7		7		7			5		6,50
MATRIX: RECARGADO	7	5	4	6	8	6	6		6	6	6,00
LA SECRETARIA	4	6		4	6	4	7	8	6	6	5,67
REINAS POR UN DIA	6	4		5	6	6		5		6	5,43
ENLACE MORTAL		5				5			5		5,00
BIENVENIDOS A COLLINWOOD	5	4		4	6						4,75
COMO PERDER UN HOMBRE EN 10 DIAS	4			5	4		5		4	6	4,67
EL TRIUNFO DEL ESPIRITU...	3	4					5		5		4,25
UNA INTRUSA EN LA FAMILIA	5	2		5	5			3		3	3,83
CANGURO JACK	3	3									3,00
LA HIJA DEL CANIBAL	3	2			4				3		3,00
EL JUEGO DE ARCIBEL	1	2		2		1			4		2,00

¡SI!

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

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

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

TIPO DE SUSCRIPCION

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

REGALO

- ☐ LIBRO MARTIN SCORSESE
- ☐ LIBRO WIM WENDERS

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

APELLIDO Y NOMBRE

CALLE

NUMERO

PISO

DPTO.

COD. POSTAL

TELEFONO

CALLE LATERAL 1

CALLE LATERAL 2

LOCALIDAD

PROVINCIA

PAIS

ENTREVISTA A **NOBUHIRO SUWA**

Hiroshima viceversa

Vivía en Hiroshima, cursaba el secundario y leía devotamente los diarios de Jonas Mekas. Así se encendió en Suwa la llama del cine, la misma que años más tarde y con tres películas intensas brilla de una manera inconfundible. Y así habló con nosotros el director de las notables *H Story*, *M/Other* y *2 Duo*. **por DIEGO TREROTOLA**



¿Hubo algún hecho especial que te haya empujado a hacer cine?

Comenzaron a darme ganas de hacer cine durante la secundaria cuando leía mucho los diarios de Jonas Mekas. Eso fue una gran motivación. Yo vivía en Hiroshima y no podía ver las películas experimentales, pero me di cuenta de que había otro tipo de cine en Estados Unidos, llamado cine underground, y yo estaba muy sorprendido. Después de eso fui a Tokio y comencé a ver mucho cine experimental, a partir de entonces comencé a armar un proyecto para hacer ese tipo de cine. Creo que Stan Brakhage y Jonas Mekas son los dos directores más importantes del cine experimental.

¿Reconocés algunos elementos del cine experimental en tus películas?

En mi cine me interesan las texturas, la idea de la película como superficie material me interesa mucho. Por ejemplo, el hecho de que la película se desgaste o se filtre la luz por error. No me gustan las películas digitales. Cuando empecé con la idea de hacer cine experimental, en Japón el circuito de este tipo de cine era demasiado cerrado, era como una especie de gueto que no estaba muy comunicado con el resto de la sociedad. Esa manera de comunicarse entre el cine y la sociedad no me interesaba. Si bien mi cine es para cierto público, me interesa poder trascender y no hacer un cine de gueto. Entre 1978 y 1979 comencé a participar en proyectos de cine experimental. En esos años surgía en Japón gente que no hacía cine experimental, sino un cine independiente donde, por ejemplo, salían a la calle a entrevistar a las personas. Surgieron muchos directores con esa tendencia, como Masashi Yamamoto, y yo era asistente de esos directores en ese momento. De esa manera, empecé a trabajar. En realidad, fui a Tokio para estudiar en la universidad de cine; estudié un tiempo pero después quería salir de la universidad para hacer cine. Durante tres años trabajé como asistente de directores pero llegó un momento en que me cansé, no quería seguir haciendo ese trabajo y volví a estudiar. En esa vuelta a la universidad comencé a ver el cine de la Nouvelle Vague y dediqué mucho tiempo a leer teoría del cine.

Tus películas, especialmente *H Story*, tienen una tendencia a la idea destructiva de la narración y de la película. ¿Esto es una herencia de algún cineasta experimental?



Créase o no, la que le dedicó el Bafici fue la primera retrospectiva completa de la obra de Suwa

En realidad, durante mucho tiempo tuve en la cabeza el cine experimental, pero cuando comienzo a trabajar no pienso mucho en eso. El problema surge cuando aparece la idea de contar una historia, la narrativa del cine. De alguna me doy cuenta de que estoy imposibilitado de narrar una historia, siempre me pregunto cómo contar una historia. Esta idea de la imposibilidad de relatar una historia puede ser que esté tomada del cine experimental. En vez de trabajar en el rol de director, de hacer un trabajo solitario donde el otro no sea tenido en cuenta, prefiero trabajar en conjunto y en diálogo continuo con los actores. Me parece más enriquecedor y me interesa la relación con el otro.

La imposibilidad de narrar una historia en *H Story* se traduce en la imposibilidad de realizar una película, en el fracaso del proyecto de hacer la remake de *Hiroshima mon amour*, de Alain Resnais. Esa idea parece relacionarse con la visión lúgubre de Jean-Luc Godard sobre la muerte del cine.

Por supuesto, el cine de Godard me interesa muchísimo y vi todas sus películas. Pienso continuamente en todas las problemáticas que él ha planteado. La directora de fotografía de *H Story*, Caroline Champetier, también trabajó mucho con él y durante la filmación hablábamos bastante sobre cómo era el trabajo con Godard. Si bien Godard plantea todo el tiempo la problemática de la muerte del cine, yo no pienso que el cine vaya a morir ni que de ese planteo naz-

ca la forma de cómo está planteada la película. En parte, por lo hablado con Caroline, pienso que la diferencia que puedo plantear con Godard es que él hace una progresión en sus trabajos hacia la soledad, cada vez es un cine mucho más personal y de alguna manera se cierra el mundo y se puede plantear la muerte del cine en ese sentido. En mi caso, es todo lo contrario: siempre me interesa trabajar con el otro y crear grupos más grandes de trabajo. Creo que esa es la diferencia con Godard, él plantea un movimiento hacia dentro y yo uno hacia fuera.

Especialmente, el aporte de los actores es muy interesante. En las presentaciones de tus películas dijiste que la relación con los actores en tu primera película, *2 Duo*, se basó en la improvisación y que en la segunda, *M/Other*, se ensayó mucho pero se les dio libertad creativa a partir de una base pautada. ¿Cómo fue el trabajo actoral en *H Story*?

En *H Story*, sobre las acciones en sí, no había mucha discusión. En *M/Other*, todo el tiempo se discutía lo que se iba a hacer en las escenas. En *H Story*, el trabajo era más a quemarropa. Justamente, en el film, Béatrice Dalle aparece acreditada con su nombre, no es un personaje, y yo también estoy acreditado con mi propio nombre. En esta película no hubo diálogo previo sobre los personajes porque éramos nosotros mismos. Todo en la película es improvisación. **Tu lógica de entender el proceso creativo del cine debe dificultar el proceso de escri-**

tura de guiones.

Las cuatro películas son bastante diferentes en el proceso de escritura. Lo que se puede plantear en común es que lo que escribo o no escribo está sujeto a revisión según las relaciones que se arman en el set. Entonces, lo que suele suceder es que recién en el momento en que comienzo a hacer la edición me pongo a pensar en la narración y surge la idea de cómo se arma. Trabajo con cierta idea de las circunstancias, pero lo que va a pasar con eso, con los actores, no lo sé. Cuando comienzo a filmar surgen cosas que me hacen perder el control de esa idea. Cuando termino vuelvo a reconstruirla en el momento de editar de acuerdo a lo que surgió en el rodaje. Sin embargo, siempre tengo el concepto de lo que quiero hacer.

En tus películas, el sonido es un elemento muy importante porque está usado de una manera extraña y antinatural. Muchas veces el sonido ambiente está a un volumen más elevado de lo habitual y tapa los diálogos o cada ruido de los objetos toma una dimensión enorme. ¿Cómo trabajás el sonido?

La manera tradicional de escribir los guiones es separar el diálogo y la imagen. Cuando digo la palabra "Acción", si el peso está puesto sólo en la palabra, el cuerpo y el mundo de las cosas quedan relegados a la palabra que está sobre las cosas. Lo que quiero es nivelar esa relación y, si la nivelo hacia abajo, con el sonido puedo lograr que el cuerpo tome mucha más intensidad en esa acción. Cuando digo "Acción", que no importe sólo la voz sino que el cuerpo esté puesto en acción y el mundo de los objetos también.

¿Cómo se relaciona el público japonés con tus películas?

En Japón es muy limitado el circuito que hay para este tipo de cine. *2 Duo* y *M/Other* se manejaron en un circuito muy chico. *H Story* todavía no se estrenó porque no empezó la temporada. Toda la programación del año ya está lista, pero una película como *H Story* se da en una sola función por día en horario nocturno y ese modo de distribución limita mucho el público. Cuando terminé de filmar *M/Other* tuve dificultades porque los distribuidores me pedían un guión, pero yo no tenía nada escrito. Creo que el sistema de la circulación del cine en Japón es bastante li-



A la izquierda, intimidades de un rodaje fracasado en *H Story*. Al lado, el protagonista de *2 Duo*



mitado, ridículo y poco creativo.

El cine japonés parece que nunca deja de atravesar un buen momento, especialmente en los festivales. ¿Cómo es tu relación con otros directores japoneses?

En este momento surgieron muchos directores jóvenes en Japón, es un momento de gran ebullición del cine japonés. Pero no existe esa idea de sentirse como parte de una misma generación. Si bien se conocen, no arman proyectos juntos y no piensan cosas en común.

Los directores con quienes tengo diálogo son Hirokazu Koreeda de *After Life*, Shinji Aoyama de *Eureka* y Naomi Kawase. También tengo diálogo con Kiyoshi Kurosawa, que es de otra generación, y con Junji Sakamoto, que es muy sólido y realizó muchos films pero es desconocido por los festivales internacionales. A toda esta gente la conozco, pero considero que las relaciones más cercanas son con directores de otros países, como Pedro Costa y Robert Kramer. Cuando me encuentro con esta gente me doy cuenta de que hacemos cosas similares y enseguida me entiendo con ellos.

Más allá de estos directores, como dijiste antes, en tu cine hay una gran relación con los cineastas de la Nouvelle Vague.

Cuando vi por primera vez el cine de la Nouvelle Vague, sentí un gran impacto y esa sensación todavía permanece. Especialmente con Jean-Luc Godard. En *Sin aliento* hay una escena en la calle con Jean-Paul Belmondo donde pasa una viejita y mira a cámara. En esta escena de alguna manera la ficción se abre al mundo. En la Nouvelle Vague, en la forma misma de hacer cine está esa apertura al mundo. También fue muy inspirador Jacques Ri-

vette. En una película de Rivette que vi y ahora no recuerdo, aparece por primera vez el planteo entre el documental y la ficción, porque era una suerte de documental de cómo se hacía el cine. Por ejemplo, en *2 Duo* aparece esta idea de que es un documental sobre actores.

Justamente, tu afinidad con Robert Kramer se basa en esa tendencia que tienen tus películas a realizar un tipo de ficción documental.

Hay una gran diferencia entre la gente que quiere hacer ficción y la que quiere hacer documental. Eso tiene que ver con la mirada. La gente que hace ficción arma un mundo cerrado, el mundo de su imaginación. En cambio, la gente que hace documentales lo que intenta es mirar hacia fuera, lo que pasa afuera. Dentro de mi trabajo lo que me planteo es la relación entre documental y ficción, porque si bien hago historias ficcionales me interesa que puedan mirar hacia afuera, que no sean sólo mi mundo imaginario. Del documental me parece muy interesante poder ver las caras de la gente del mundo, esa belleza humana del mundo. Pero se me plantea un problema muy grande porque me parece una relación unilateral. Ellos me dan todo, y yo lo tomo, pero no les devuelvo nada. Eso es un problema a la hora de decidir hacer documentales, no siento que pueda haber feedback. Cuando uno hace documentales, a la gente que uno filma nunca le paga. En cambio, con un actor está la relación a partir del pago, pero no sólo del lado de económico. Cuando uno hace documental, el otro no participa en la concepción que uno tiene en la imagen, en cambio lo que busco con los actores es tener una relación de colaboración y de enriquecimiento mutuo. ■

HARUN FAROCKI EN PALABRAS

Lo visible y lo invisible

El Bafici (con visita incluida) y un posterior ciclo de la Cinemateca permitieron ver buena parte de la obra audiovisual de Farocki. El libro *Crítica de la mirada*, presentado en el festival, completa el desembarco de un pensador del cine actual. **por EDUARDO A. RUSSO**



En la introducción al volumen, Luciano Monteagudo resalta una particularidad de Harun Farocki: su predilección por la descripción minuciosa, obsesiva hasta el cultivo del detalle. Incluso del dato aparentemente menor, que se juzgaría casi insignificante. En sus films y videos, esto puede llevar al espectador a un trance difícilmente clasificable, entre la espera tensa de una revelación inminente y la exasperación. Pero suele ser de esa colección, incluso de la reiteración del detalle nimio, que Farocki extrae sus conceptos, productos de un *mirar de otro modo*. El mundo de las imágenes técnicas no tiene para él fronteras firmes, navega el cine, la foto, el video y la televisión recolectando imágenes que se comentan y discuten, tanto en sentido cronológico como espacial e intermediático. Tampoco traza un límite rotundo entre palabra e imagen, sino que busca una *inscrip-*

ción de la imagen en redes de sentido que permitan capturar algo de lo invisible a lo que el cine nunca ha dejado de apuntar. La invisibilidad que escruta Farocki no es la del fuera de campo propio de la puesta en escena, sino más bien de esa cocina, el detrás de la escena que mentaba Eisenstein con su propuesta de un fuera de cuadro (*hors cadre*): el desmontaje de las condiciones de producción de la imagen, del motor de sentido que acciona ideológicamente su construcción. Obsesivamente recorre los artículos y ensayos recogidos en *Crítica...* una idea básica: desnudar qué es lo que oculta todo acto de mostrar, qué operación de control subyace a toda gestión del deseo por medio de la imagen, o qué dimensiones del poder regulan los espectáculos, modelan regímenes de la mirada. Lo suyo no es tanto promover nuevas imágenes como mirar distinto las de siempre.

Farocki entiende, como Godard o Comolli, que la cuestión de los archivos es básicamente un asunto de montaje. Y que de ese montaje pueden extraerse los signos que hoy nos hacen falta. Acerca de su film *Cómo se ve*, escribe: "El actual aparato mediático nos abruma con aluviones de información aunque, probablemente, lo que hace en realidad es triturlarla. Yo armo un texto nuevo con los fragmentos, organizo un *puzzle*. Mi película consiste en innumerables detalles por debajo de los cuales se establecen relaciones entre imagen y palabra, entre palabra e imagen y entre palabra y palabra, que pueden durar una noche". Impregna sus escritos un registro que oscila entre lo distanciado y la intensidad dramática; en ese vector se mueve con tanta soltura como en el que lleva de la crítica a la teoría, o de la técnica a la reflexión. El ensayo que encabeza el volumen traza el tono ejemplar: "¿Qué es realmente un estudio de edición?". Como su maestro Straub, destila del montaje toda una lección sobre el trabajo del cine. Luego se ocupa de Bresson o de sus películas, sumando un emotivo recuerdo de su amigo cineasta y guerrillero de Bader-Meinhof, Holger Meins, muerto en la cárcel. En la que acaso es su obra clave, *Imágenes del mundo y epitafios de guerra*, Farocki remite a una operación que está en las bases de su sistema: el epitafio del título original (*Inschrift*) significa también comentario, epígrafe. Los textos de *Crítica...*, atravesados por una constante urgencia, perseveran en el mismo trabajo de sus films y videos para que los epígrafes ocupen su lugar en el momento preciso, antes de que nuestra despreocupada ceguera los haga llegar tarde, con la irreversible posteridad del epitafio. ■

Crítica de la mirada, de Harun Farocki
Bafici-Altamira, Buenos Aires, 2003. 96 páginas

**MADAME SATÃ**

Brasil, 2002, dirigida por Karim Ainouz

**GERRY**

EE.UU., 2001, dirigida por Gus Van Sant

GOING DOWN

Australia, 1983, dirigida por Haydn Keenan

Mme. de Deus

Madame Satã (João Francisco dos Santos) fue un rey-reina de los carnavales de Río durante algunas décadas, pero la ópera prima de Ainouz, como acertadamente escribió Hugo Salas en uno de los números del diario del Bafici, no trata sobre la vida de una travesti en su época de esplendor, sino sobre la prehistoria del personaje. En las favelas surgió, padeció, vivió, fue triste y feliz un artista vital, un atorante de la pobreza, un padre por adopción. Ainouz expone a un personaje singular, intenso, temible, en la vereda de enfrente de lo políticamente correcto. En la película no hay falsas descripciones de la pobreza ni favelas technicolor, como se vio en *Orfeo*, un engendro for export estrenado hace algunos años. *Madame Satã* converge progresivamente hacia una estética agreste, rocosa, de transpiración y sudor que se siente en todas sus escenas. A diferencia de *Ciudad de Dios*, Ainouz no necesita de la urgencia de un discurso exportable para festivales internacionales. Sin embargo, el film de Meirelles, aun con sus problemas narrativos y su destino de industria/mercado, no se coloca en el lugar opuesto al de *Madame Satã*. En todo caso, la diferencia entre las dos películas tiene relación con la violencia que transmiten los cortes del montaje y con la operación comercial que caracteriza a ambos films. No hay nada de condenable en que *Madame Satã* remita a la violencia física de *Pixote* (1979) de Héctor Babenco o en que *Ciudad de Dios* elija como modelos de representación al cine de Scorsese y Tarantino. Es una discusión inútil que recuerda aquellas polémicas de los años 60 en torno de quién representaba a ese país tan extraño y enorme llamado Brasil: Glauber Rocha a través de sus metáforas, alegorías, estética del western spaghetti y citas a la Nouvelle Vague, o bien el neorrealismo adaptado a la pobreza carioca según Nelson Pereira Dos Santos. Más de lo mismo, 40 años después. Lázaro Ramos como Madame Satã demuestra que es un actor extraordinario. **Gustavo J. Castagna**

Desierto solo

La última imagen de la película anterior de Van Sant, *Descubriendo a Forrester* (2000), funciona como un prólogo a *Gerry*. Allí, el plano general de una cancha de básquet se vaciaba de jugadores y la imagen dilatada una mirada contemplativa que arrastraba la tristeza del espacio despoblado. *Gerry* es una película despoblada, tal vez la más despoblada que haya producido el cine estadounidense. Los elementos están reducidos a su mínima expresión y hasta los dos únicos personajes llevan el mismo nombre, Gerry. Ambos caminan por un desierto durante casi toda la película hasta quedar ellos mismos reducidos a sus mínimas expresiones vitales. La propuesta es otro de los viajes incoherentes que Gus Van Sant ya había ensayado en *Mi mundo privado* y *Las mujeres también se ponen tristes*, pero en clave minimalista. Este despojamiento llega a tal punto que en algún momento la película se acerca a *Stalker*, de Andrei Tarkovski, aunque la principal referencia estaría del lado de Béla Tarr, el realizador húngaro que aparece en los agradecimientos finales. Deliberadamente misteriosa, *Gerry* tienta a especular sobre su lógica. Una posible clave de lectura puede ser la dedicatoria de la película al excéntrico escritor Ken Kesey, quien murió el 10 de noviembre de 2001 y debutó como actor en *Las mujeres...*, antes de hacer otros breves papeles en cine. Kesey era reconocido por su novela *Alguien voló sobre el nido del cuco*, adaptada al cine por Milos Forman y estrenada en Argentina como *Atrapado sin salida*. Esta novela fue escrita en estado alucinatorio por KK, que se prestó como conejillo de indias para testear LSD durante fines de los cincuenta, para luego convertirse en una suerte de gurú psicodélico. Si se piensa como un réquiem de KK, el estado alucinatorio del relato y de los Gerry remite a esos *trips* iniciales de la psicodelia y quizás el enigmático objeto que buscan sea el fantasma de Kesey. Sin embargo, lo único cierto es que Van Sant asumió el riesgo más imposible de su carrera. **Diego Trerotola**

Del tomate

Entre varias cuestiones ausentes en gran parte del cine de estos días hay una que sobresale por encima de todas: la felicidad, la simpatía, el costado lúdico de las películas. El cine clásico americano crepuscular, firmado, entre otros, por John Ford y Howard Hawks, a través de películas como *Marcha de valientes* y *Hatari!*, respiraba alegría, energía, vitalidad. Representaban, al mismo tiempo, el ocaso de una manera de hacer cine que dejaba paso a los 60, caracterizados por otros temas y formas narrativas, pero también por la vitalidad y las ganas de cambiar o mejorar al mundo. ¿Cuántas películas pueden transmitirnos el placer que seguramente se sintió también durante el rodaje? ¿Cuántos directores actuales son capaces de convertir una levedad fílmica en una película generacional? Unos pocos, y uno de ellos es el realizador de *Going Down*, una fiel representación del aspecto más lúdico y delirante de los años 80. La película de Haydn Keenan es un extraño y divertido cóctel compuesto por los títulos más libres de Roger Corman (es decir, los que filmaba en una semana) y la estética pop del Free Cinema versión Richard Lester. Con el pretexto argumental de "una historia que transcurre en una noche", *Going Down* despliega una serie de personajes libres de culpa y cargo, que divagan por bares, calles y restaurantes en busca de la felicidad absoluta, con la estimable ayuda de las drogas o no tanto. Tres amigas son los personajes centrales del film, pero una serie de criaturas secundarias son las que merecen la mayor atención, especialmente un tonto que anda en patines y se cae al piso cada dos minutos y cuya torpeza convierte a Jerry Lewis en un discípulo del Dalai Lama. El fantástico y caótico final de *Going Down*, donde se conjugan la arbitrariedad y la falsa improvisación, permite hacer una última lectura: el film de Keenan es más interesante que todos los títulos posteriores referidos a la década del 80. Es una película hecha en caliente. **GJC**

DOLLS

Japón, 2002, dirigida por Takeshi Kitano

Muñequita de lujo



Un drama de títeres, muñecos digitados por manos de hombres, es el prólogo de la película. Los cordones que los unen a sus demiurgos imponen a los muñecos un destino trágico. En el fondo del escenario un telón negro iguala a títeres y maestros en un vacío de tiempo y sentido que unos y otros parecen ignorar.

Luego de esta breve introducción, pauta por el sonido cada vez más acelerado de los timbales que acompañan la representación, vemos las historias de los seres humanos que el demiurgo Kitano ha elegido mostrarnos. Una pareja de jóvenes enamorados –rota por la ambición del hombre que abandona a la mujer por otra, y luego abandona a esta en el altar para volver con la primera tras su intento de suicidio– concreta su amor *fou* uniéndose –como los títeres– con una cuerda, y comienza su deambular por el mundo, por la película, como un hilván de todas las historias.

Un anciano jefe yakuza también ha abandonado a su novia en la juventud y retor-

na a ella en un pacto de amor silencioso acosado por la muerte.

Una cantante pop pierde un ojo en un accidente y se oculta del mundo. Un admirador la persigue hasta encontrarla y vacía sus ojos para unírsele definitivamente. En este escenario de títeres melancólicos digitados por manos invisibles, todo vínculo se subordina al deber que impone un maestro ausente; por lo tanto toda ambición es estéril y todo amor es loco, triste y sin destino y su concreción es imposible porque no hay siquiera un más allá, como en nuestra tradición romántica, sino un escenario negro, o el mar y el cielo protectores, últimos refugios en donde el maestro Takeshi Kitano culmina siempre sus historias.

El celeste cielo limpio del final, grávido de un sol mortecino, como un durazno de bordes nítidos y apagados del que penden unidos por su cordel eterno los cuerpos de los amantes locos, abandonados por la mano feroz y tierna de su maestro.

Eduardo Rojas



PACTO SINIESTRO

Strangers on a Train, EE.UU., 1951, de A. Hitchcock

Tren de sombra

Pacto siniestro es un exponente ideal del cine de Hitchcock y se integra perfectamente a la programación de cualquier festival. La película, basada en la novela de Patricia Highsmith, cuenta la historia de dos hombres que se cruzan en un tren y uno de ellos le propone al otro intercambiar asesinatos para no ser atrapados. Guy Haines (Farley Granger) se niega, pero el que inventó el plan, Bruno Anthony (Robert Walker), está dispuesto a llevarlo a cabo. Un par de frases condescendientes de Haines le bastan para asesinar a su ex mujer y reclamar la otra parte del pacto: el asesinato de su propio padre. No es nada sencillo hacer una historia tan negra y siniestra sin caer en la solemnidad. Pero claro, Hitchcock consigue crear suspenso, provocar miedo y también derrochar humor en toda la película, sin que esto le quite ni un gramo de oscuridad a la historia.

“Admiro a la gente que hace cosas”, dice Bruno Anthony en uno de los primeros diálogos del film. Combinando la locura cotidiana de cualquier persona pesada con los elementos de un asesino completamente capaz de cualquier cosa, su personaje es determinante en el resultado total del film, y aunque la víctima hitchcockiana es Guy Haines, no se puede dejar de percibir el notable cariño que puso Alfred en la creación de su villano. Después de todo, fue el propio director quien dijo que los méritos de una película se podían medir por la forma en que estaba construido el villano. Y Bruno Anthony es notable, desde la relación con su madre (una relación que aparece en varios films del realizador) y los diálogos que tiene con ella hasta el terrible cinismo que acompaña cada uno de sus pequeños o grandes actos de maldad. Cinismo que tal vez pertenezca más al director que al personaje y con el que Hitchcock encuentra una manera magistral de hablar del deseo de asesinar que, según él, anida en el corazón de cada ser humano. **Santiago García**

**O FANTASMA**

Portugal, 2000, dirigida por João Pedro Rodrigues

UNKNOWN PLEASURES

Ren Xiaoyao, China, 2002, dirigida por Jia Zhang-ke

Raid sexual

Una rareza absolutamente inclasificable que si pudiera compararse con algo conocido sería con el cine del malestar de Tsai Ming-liang. *O fantasma* versa sobre un omnisexual, como por ahí lo definieron, obsesionado con su objeto de deseo mayor (un joven al que acecha y persigue y del cual conoce sus pasos). Film incómodo e inaccesible, no problematiza la sexualidad mutante del protagonista ni opina sobre las múltiples perversiones. Se sitúa, eso sí, a la distancia justa entre la inmediatez del personaje y la sordidez gratuita a la que nunca accede, dado su cuidado tiempo interno, y a la coherencia de su planteo cinematográfico. Con la excusa de la itinerancia de su personaje, Rodrigues filma una Lisboa sucia, nocturna, marginal. El deambular no contribuye a la consumación del éxito de la empresa, ya que luego de que el protagonista consigue su objetivo y viola a su objeto de deseo, el film continúa. Ingresamos sorpresivamente en los últimos minutos más extraños de una película de estas características en los que el protagonista –vestido con un traje de látex estilo sadomasoquista– se exilia como un ermitaño en unos basurales nauseabundos. En esa experiencia retratada con minuciosidad el personaje parece retrotraerse a una vida salvaje: su comportamiento imita la sexualidad animal que venía exhibiendo, se alimenta de lo que tiene a la mano (recordemos que está en un basural) y bebe agua contaminada. Esta conducta es observada en el último tramo de la película con el mismo respeto con el que fue registrado el raid sexual de la mayor parte del film. Sin psicologizar al personaje central, sus marcas exteriores se neutralizan convirtiendo a la persona en puro impulso autodestructivo. Nunca prevalece lo políticamente correcto, algo que está en sintonía con la ausencia de juicio sobre la forma de vivir de este particular personaje, un espectro con peso, sangre, sed y esperma impaciente. Incomodidad pura a la que nada ayuda su abrupto pero perfecto final. **Federico Karstulovich**

Cansancio de siglos

Efectos del capitalismo, resacas de los cambios económicos. Efectos de Occidente, un título de un disco de Joy Division y el supermercado del cine americano presente en China mediante la recreación del twist de la ficción pulp de Tarantino. *Placeres desconocidos* es la tercera de las largas de Jia Zhang-ke. *Xiao Wu*, la primera, compitió en 16mm en el Bafici 1999 y cometió la injusticia de no ganar. *Platform*, la segunda, ganó el Bafici 2001 y nadie se sorprendió. En el pequeño mundo de los oasis cinematográficos llamados festivales, Jia Zhang-ke es hoy un consagrado y un número obligatorio. *Platform* contaba el pasado, los ochenta, y sus planos generales anunciaban un futuro de mayor aridez y distancia. Pero la vuelta al presente (con exactitud, al 2001) de *Placeres desconocidos* implica también un acercamiento visual, y son esos planos cerrados –rodaje en video digital– sustento y condición de nuestra empática fatiga para con los personajes, quienes ostentan una vida de dos

décadas y un cansancio de siglos. Los chicos y chicas de *Placeres desconocidos* (nunca encendidos) viven un cansancio social en cuerpos demasiado individuales, inevitablemente individuales.

Datong, ciudad de provincia que ahuyenta estos y otros *Placeres desconocidos*, está marcada por el fracaso y lo precario (y decir “marcada a fuego” sería connotar una pasión inhallable). Motos que se detienen, amores con castigos como premio, decisiones cuyo costo desmesurado en energías escasas no hacen más que encontrar destinos ya fijados, y DVD truchos. Elementos de la derrota en tiempos en los cuales, frente a la obturación de la épica cotidiana, ser ambicioso se presenta como la única salida energética. Toda una contradicción para almas agotadas que se vuelven nobles casi sin querer, retratadas mediante imágenes que sólo parecen vestirse de diurnas con el pop, el último refugio tanto para Nick Hornby como para Jia Zhang-ke y sus criaturas. **Javier Porta Fouz**





KEN PARK
EE.UU., 2002, dirigida por Larry Clark y Ed Lachman



TANGO DESIR
Francia, 2002, dirigida por Edgardo Cozarinsky



RANA'S WEDDING
Palestina, 2002, dirigida por Hany Abu Assad

Los mocosos

Desde su irrupción con *Kids*, Clark despertó amores, odios y polémicas. Su debut fue leído por algunos como un ensayo sobre la sexualidad en los tiempos del sida e interpretada por otros como una *teensploitation* inquisitoriamente moralista con la promiscuidad. Los opositores vieron en *Ken Park* un replanteo en la mirada sobre los mocosos, sus incondicionales creyeron descubrir una pseudosecuela de su ópera prima. El film lograría elogios unánimes de no existir un desinteresado tercer grupo, que considera al cine de Clark carente de adultez sólo por su destino de suplemento joven. La relectura de la rebeldía infante adolescente de *Kids* se reemplaza aquí por un estudio sobre la interrelación entre mayores y menores, en el que el elemento clave, disparador y punto de llegada, es la sexualidad, característica fundamental del universo clarkeano. *Ken Park* continúa la línea que comenzó con el retrato de una familia elegida y políticamente incorrecta construida en *Otro día en el paraíso* y se emparenta directamente con su penúltimo film, *El despertar del terror*, "gorísima" remake de la *Teenage Caveman* de Roger Corman, al potenciar el contraste entre los mundos adulto y juvenil que se vislumbraban en el comienzo. A lo largo de *Ken Park* esta incompatibilidad es irreconciliable. Los mayores no pueden más que provocar frustración con cada intromisión en la vida y la sexualidad de los niños, aun cuando esa intrusión sea pasiva y provenga de algún ser que no pueda reconocerse como nefasto. La orgía visual que logran Clark y el debutante Ed Lachman, responsable de la fotografía de *Lejos del paraíso* y *Las vírgenes suicidas* entre muchas otras, emana ternura en cada expresión de los chicos. La película se toma el tiempo para mostrar gestos que en las películas anteriores de Clark pasaban inadvertidos o estaban ausentes. *Ken Park* agota la eterna discusión voyeurismo versus contemplación en la filmografía de Clark y regala desnudez en uno de los finales más emotivos del Bafici. **Nazareno Brega**

Tanguito

Tango Kinesis se llama el grupo de Ana María Stekelman. Tango movimiento, estilización de una historia que Edgardo Cozarinsky filma desde el deseo. El deseo es el de los cuerpos que se acercan sin unirse, que invaden la memoria y el propio querer de la creadora, haciendo la oscuridad en donde antes brillaba el día, imponiéndole sus movimientos hasta parecer que inventan la coreografía al ritmo de sus propios deseos. Es también el del director, fraterno de la lujuria de aquellos cuerpos, deseante de la oscuridad, que no es la de la noche sino la de la memoria, patria de Cozarinsky, en donde suenan las grandes voces y orquestas peronistas del tango (Del Carril, Castillo, Mores). De la oscuridad sin tiempo de la memoria surgen estos sonidos desfachados, abiertos, con pocos rastros de melancolía tanguera. Contraluces, traiciones del recuerdo que desea un pasado inexistente en donde Eros reinaba como un dios popular. El tango parecía un arma cargada de futuro.

Después la noche americana da lugar a la luz deslumbrante de un exterior, el patio de una terraza embalsada, aire libre, parejas entrelazándose en las volutas de una danza vital, desafiante. Al fondo la herumbra del puente de La Boca, casi un monumento natural de Buenos Aires, testigo inmóvil del tiempo que transcurre. Si la penumbra parecía el lugar del pasado, esta luz vital que esquivo el lugar de la sombra, parece el de un presente perpetuo, el de un deseo realizado.

Apenas algo menos de media hora de metraje para unir dos visiones personales del tango: la de Stekelman con sus danzarines fantasmales invadiendo la creación coreográfica, y la de Cozarinsky —siempre fiel a sí mismo— contando desde la memoria una historia colectiva. La interrogación de dos miradas que se cruzan y confluyen en una respuesta que es pura acción, movimiento, deseo consumado. **ER**

Dura de casar

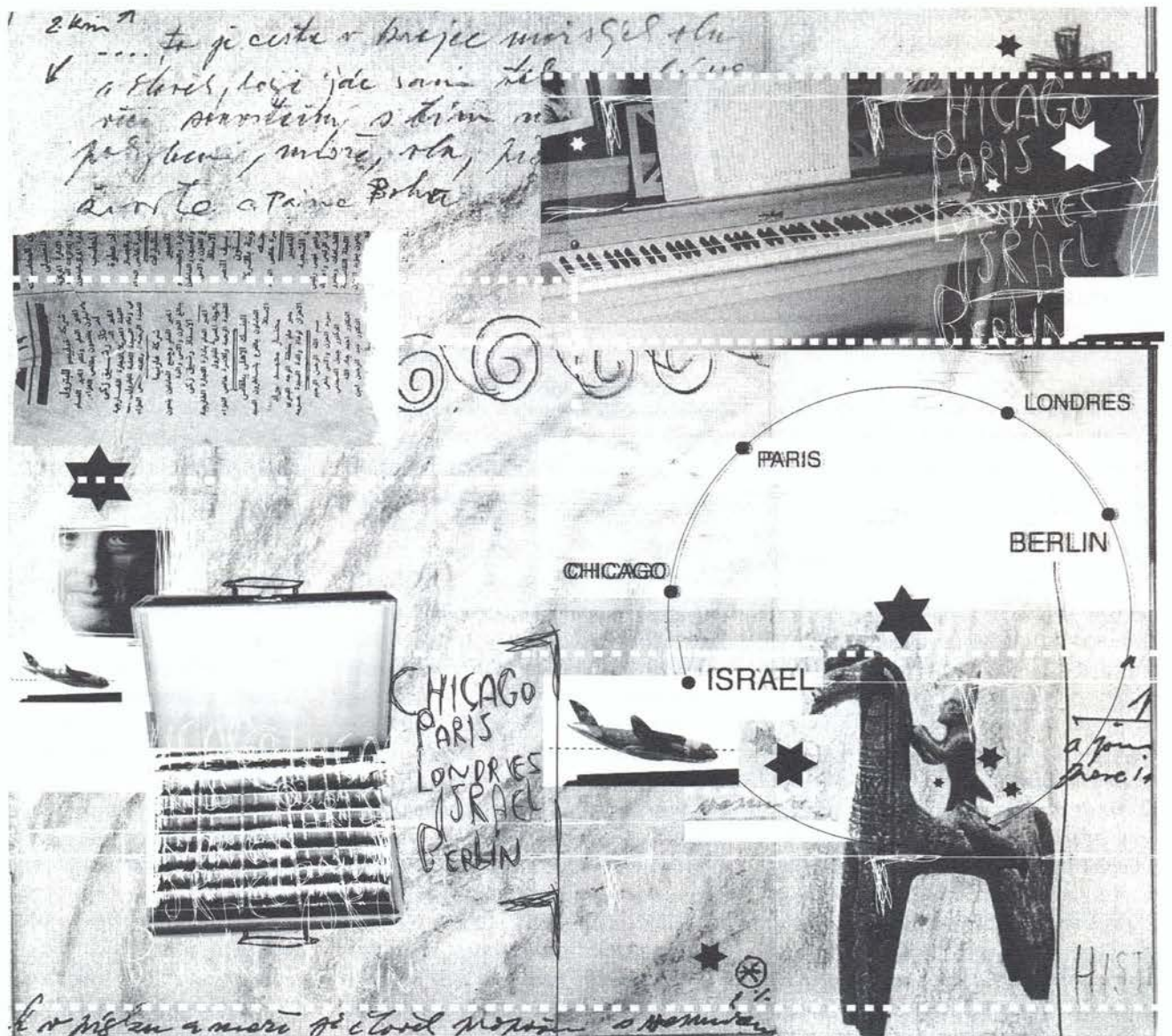
Rana tiene unas pocas horas para casarse con el hombre que ama y debe hacerlo contra la voluntad de su padre, atado a las tradiciones. Esta, que podría ser una convencional comedia costumbrista, crece desde sus modestos atributos hasta ser un testimonio político y una sencilla celebración vital.

El camino de Rana hacia su boda es una delgada cuerda sobre la que ella practica distraídamente un equilibrio peligroso y cotidiano. De un lado está el peso de la tradición paternalista, el costado costumbrista, casi simpático en comparación con el otro: la constante presencia del enemigo que amenaza y destruye, aparece y se esconde, pero está siempre presente. La mirada de Rana guía la película y pone ambos obstáculos casi en un mismo plano, asistir a la destrucción de una casa por un tanque israelí o arrojar unas piedras contra una patrulla es un acto tan natural como elegir el vestido de novia o ir a la peluquería. De tal manera el círculo de hierro de la opresión enemiga se hace más opresivo mientras la preocupación de Rana es cambiar la decisión de su padre. Las calles espiraladas de la Jerusalén palestina están amenazadas por el invasor, pero Rana avanza con la voluntad de un Ulises femenino. En este viaje de idas y vueltas los argonautas son mujeres. Los hombres —esposos, padres o guerreros— se desdibujan frente a este gineceo en marcha hacia su objetivo: un pequeño casamiento palestino. Un coro de mujeres rodea, celebra y se solidariza con Rana. El novio, un bohemio indeciso atrapado en Ramallah, espera como Penélope que su amada venga a rescatarlo. Finalmente, claro, la boda se concreta. Una ceremonia improvisada pero llena de vitalidad y esperanza.

En lugar de apostar a los grandes discursos, Assad elige lo íntimo y lo cotidiano, aquello en donde se sostiene la continuidad de la vida, y a las mujeres palestinas como su garantía. Un eco de las luchas sociales y políticas de la Argentina presente se filtra en la vitalidad de estas mujeres. **ER**

Daniel Barenboim y la utopía viva

Por si hiciera falta una cantidad de evidencia todavía mayor, la autobiografía de Barenboim, que, dice nuestro filósofo, debería ser un texto escolar, deja en claro cómo hace este empecinado argentino y cosmopolita sin límites para pensar con las emociones y sentir con las ideas y para aplicar su esperanza activa al trabajo por la paz. **por TOMAS ABRAHAM**



ILUSTRACIONES MARTA ALMEIDA

Existe la meditación occidental. Su característica regional se debe a un arte de la palabra. La oriental exige una cartografía del cuerpo. La que nace en la reflexión discursiva se escribe. Es alfabética, su cuerpo son las frases.

En la historia de la filosofía, la meditación tiene sus raíces lejanas en la preceptiva antigua de los estoicos, en el arte del ensayo de Montaigne y en los pensamientos de Pascal. Hasta la teología de sí mismo de San Agustín en sus confesiones puede considerarse un antecedente de la meditación. Pero hoy en día esta meditación surge de otras metamorfosis. Esto es así porque, más que un género nuevo, la meditación es la conversión de otros géneros literarios —el ensayo, la autobiografía, las biografías, los intercambios epistolares, los testimonios, las entrevistas, las novelas con una voz protagonista— en una conversación con un amigo ausente que no es otro que nosotros mismos.

Como en toda expresión literaria, el prójimo está presente, pero lo hace como testigo de una conversación que el escritor también mantiene con él mismo.

La meditación tiene todo el color de una despedida, es una señal de lejanía, una voz quieta que se prolonga con puntos suspensivos. Tiene con la verdad una relación muelle, amortiguada. No teoriza, no sentencia, lo que no quiere decir que su tono necesario sea el del murmullo o susurro. Puede ser violento, enfático o desesperado. La meditación se escucha. Por eso a la tradición mencionada agregamos a Nietzsche,

además de Primo Levi, Imre Kertész, Jacques Rivière, Thomas Bernhard, Peter Brook, Glenn Gould, Macedonio, el Borges de las entrevistas y Daniel Barenboim.

Barenboim es autor de una biografía, *Mi vida en la música*, que debería ser un texto escolar. Lo daría como material de trabajo a los alumnos del CBC. Es un texto vocacional. Una meditación sobre la vocación. Todo aquel que tenga una pasión con alguna forma de expresión artística u otra, encontrará en su libro una reflexión afín, una voz amiga. Y al que no tenga necesidades expresivas, no le vendría mal conocer la transparencia de este camino pasional.

No es extraño que alguien que se presentaba en conciertos y tocaba el piano en público a los ocho o nueve años tenga alguna idea de lo que es una vocación.

Una vocación no es un llamado del más allá, más bien se trata de una casualidad. El azar de Barenboim fue su padre, su profesor de música hasta los diecisiete años.

Nos dice que devoción y disciplina son las dos caras de la pasión expresiva. La independencia absoluta, y no fama o dinero, es el ideal del artista. Devoción, disciplina e independencia absoluta se desplegaron para Barenboim en un ambiente que conoció el amor en sus formas más abrigadas: patria y hogar. Una sensación de seguridad que lo protegió durante años le hizo más fácil ser nómada. Vivió parte de su infancia y adolescencia rodeado de padres y abuelos. Su casa en Israel era parte de una casa mayor, la de un pueblo que en la década del cincuenta se pensaba como una hermandad.

Talento... palabra engañosa, sin duda una rica sensibilidad nutrida por un entorno generoso. De manos pequeñas, Barenboim no era un dotado físico. Una vez más se comprueba el hecho de que ciertas habilidades nacen de una incapacidad.

Barenboim nos habla de los seres que le son más cercanos: las manos y el piano. Imaginemos nuestras manos cerrándose sobre una manzana pequeña. Todos los dedos alcanzan la misma longitud. La muñeca es un compuesto de hilos finos que conducen a los dedos. No sube ni baja, la muñeca no presiona el dedo en la tecla y se desliza sobre un riel imaginario.

Nos recuerda el ejercicio por el cual las manos deben ir de un extremo a otro del teclado con dos monedas sobre el dorso. Pero nada de rigidez, por el contrario, flexibilidad y soltura. Barenboim evoca a Claudio Arrau, su intérprete ideal, quien insiste en que la posición del pianista debe serle cómoda, sin una columna vertebral enhiesta. Tener dos manos es una discapacidad física que el pianista debe superar. En realidad, el intérprete mediante la ejecución crea una sola mano con diez dedos.

El piano es un instrumento de apariencia pobre. No tiene color, presionar una tecla nos da un sonido uniforme. Los pedales alteran la resonancia, pero las modulaciones y las variaciones expresivas que un violinista puede sacarle a su instrumento con sólo mover horizontalmente el arco no se repiten en el piano. Para que haya expresión en el piano hay que tocar otra tecla, se necesitan entonces al menos dos sonidos. Esto es lo que Barenboim llama neutralidad del piano. Es como el lienzo blanco del pintor. Se ofrece para todo, ahí comienza la riqueza del piano, en su disposición abierta y amplia.

Los ejercicios son necesarios, indispensables. En hebreo las palabras arte, entrenamiento y fe tienen una misma raíz. Pero la mecánica está subordinada a la expresividad. Barenboim desconfía del recorrido incesante de las escalas y de la tortura del solfeo. La agilidad de los dedos y el conocimiento del sistema tonal se logran tocando las grandes piezas musicales. Si subsisten algunas dificultades, hay que tocar más lento, pero siempre buscando la emoción del sonido.

Ensayar, agrega, es fundamental. Ensayar es decir que no infinitas veces. Es bueno, entonces, practicar, aunque no demasiado. El exceso nace de una falta de confianza en sí mismo. Ejercitarse durante horas muchas veces no depende de motivos musicales. No es bueno buscar seguridad personal en la música. Pensar es el único remedio. Barenboim sostiene que el razonamiento, la búsqueda de los porqués, el conocimiento, son las armas de la libertad. Cuanto más pensamos, más libres son los sentimientos. Ataca la superstición por la cual se cree que el pensamiento diseca el alma y con-

gela los sentimientos. Pensar con las emociones, sentir con las ideas, es en la bisagra de estas operaciones que se teje la visión del hombre en el mundo.

Spinoza, Aristóteles, Max Brod, Buber, no son muchos pero sí singulares los nombres que desliza Barenboim cuando nos habla de sus tesoros filosóficos.

El pensamiento despierta emociones.

Barenboim es argentino, aunque también tiene pasaporte israelí, vive en Berlín, y durante años ha estado en París, Londres, Chicago, y deambula según se lo pida el mundo de las giras y los contratos. Dice –y no a nosotros sino a los ingleses ya que fueron los primeros lectores de esta autobiografía– que no tiene el menor interés de perder su argentinidad. Barenboim es un hombre libre –condición y sinónimo de la escritura de sí–, no necesita el decoro de amabilidades cortesanías, por eso se da la libertad de decir que los argentinos tienen un complejo de inferioridad, como los australianos y otros pueblos deslumbrados por las luces metropolitanas. Agrega que en el treinta terminan los gobiernos democráticos en nuestro país y que Perón –“un personaje sumamente astuto”– instaló una estricta dictadura.

Señala, sin embargo, y es importante por quién lo dice y a quién, que en nuestro país no conoció el antisemitismo y que comparte con los argentinos, y con los latinos en general, el placer de las cosas sencillas, por ejemplo el placer de las comidas. Barenboim es un cosmopolita total, cien por cien. Desde niño viaja dando conciertos. El mismo dice que conoce miles de personas, cientos de músicos, de los grandes y de los inmensos, habla siete idio-

mas. Dije total, no porque haya cosmopolitas parciales, sino porque el mundo de Barenboim no tiene límites. Su curiosidad y su amor por la vida sólo se detienen físicamente, porque es un ser humano que no puede hacer todo a la vez ni para siempre. Si no fuera por eso, su espíritu no tendría descanso.

Cuando se refiere al espacio del arte es duro, intransigente. El artista debe cavar su propia fosa en vida –recuerdo estas palabras de Imre Kertész nacidas de la meditación de un sobreviviente del exterminio nazi– pero en el caso de Barenboim es tanto la fosa que se hunde frente al escenario como el espacio de su libertad. Es la expansión de su vitalidad artística con independencia de públicos y promotores. Sin embargo, nos habla del negocio de la música, del sonido uniforme de las actuales orquestas, de la presión de las grabadoras para asegurarse ventas repitiendo éxitos. Habla de la baja calidad del público de hoy, de la conversión de los conciertos en acontecimientos sociales y de la función también social del director de orquesta que sólo es parte de un espectáculo musicalmente innecesario. Antes, se desconocía esta función, la ejercía el primer violín u otro intérprete del grupo musical.

Con todas estas limitaciones el trabajo del artista se vuelve más exigente, y más alerta debe estar para cavar esa fosa que lo lleve al hueso de su expresión. El músico debe sentirse con la máxima autoridad cuando se sumerge en la música. Y luego debe desinflar su egocentrismo para no resultar insoportable a sus semejantes y porque no es más que un hombre común que debe vivir de lo común y disfrutar de él, como

también sufrirá por él. Debe huir de la tentación de convertirse en una gran personalidad.

Barenboim dice: “Somos todos collares de distinto color del mismo perro”.

El músico es quien con sonido y aire repite el aleteo del primer síntoma del existir.

Hay sonido porque hay dos silencios que lo rodean. El sonido nace de un silencio, y termina en él. No es natural hacer perdurar el silencio, esta durabilidad exige una inversión enorme de energía.

Es la ley de gravedad la que muestra que levantar un peso requiere menos energía que mantenerlo en el aire. Lo mismo con la música. La música muere, es su destino.

Las piezas duran minutos, esa es su realidad, son breves por definición existencial. La música a Barenboim le sirve para meditar sobre la vida y la muerte. La música nos llega a los intelectuales literarios y filosóficos para silenciar los significados. Suspende el sentido. La música despeja las letras y abre el espacio impaciente de la nada. Es nuestro yoga.

Barenboim rechaza el sistema de los estudios de grabación. Es antinatural. Editar un compacto significa detenerse, volver atrás, corregir, repetir, todo un camino forzado de una supuesta perfección que embalsama la vitalidad efímera de una composición y de su interpretación.

Barenboim no habla de su vida personal, sólo dice algunas cosas mínimas, y las ilustra con algunas fotos. Entre estas cosas mínimas nos habla de la muerte de su primera esposa, Jacqueline du Pré, un ser maravilloso, un aire musical que se encarnó por muy poco tiempo en un ser humano. Y nos habla de su padre, al que le

El C.I.C en Canal (á)

*Historias y anécdotas
de nuestro cine
contadas por
sus protagonistas*

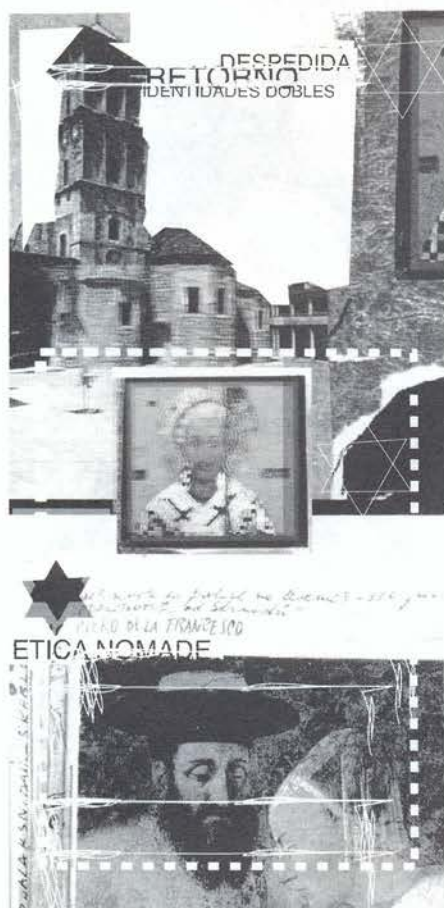
Idea y Producción general
Marcelo Trotta - Vivian Imar

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

encuentrosdecine@cinetic.com.ar

*Todos los
Jueves 20.00 hs.
y Domingos 14.00 hs.*

www.cinetic.com.ar



agradece casi todo, y recuerda con pena su enfermedad.

Y habla de Israel, otro gran tema. Divide la cronología de Israel en dos etapas. Una es la década del cincuenta. Es la epopeya de la constitución del Estado nacional, la era idealista en la que los sobrevivientes de la Europa sacrificial y asesina labran la tierra con un espíritu fraternal y sueños socialistas. Barenboim nos habla de la clásica descortesía israelí que adjudica al descuido de las formas en una sociedad ética, directa, despreciativa de lo superficial. Como la negligencia en el vestir en mujeres y hombres, contrastado, recuerda, con la sobreestimación de la moda y la apariencia de los argentinos.

Esta época idealista termina en 1967, con la victoria en la Guerra de los Seis Días. Desde ese momento casi todo cambia, incluso la visión del propio Barenboim. La intifada de la década del noventa refuerza este cambio. Por un lado, la inmigración de los países orientales, desde Etiopía hasta Marruecos, trae pobladores con niveles educativos mínimos. Por el otro, una inmigración aluvional de la Unión Soviética –Barenboim lamentablemente no entra en detalles en el tema– modificó la base cultural israelí. Produjo grandes avances en la tecnología y la medicina además de desprecio y hostilidad hacia los árabes.

El Israel de hoy tiene problemas de droga y delincuencia, además de los sectores extre-

mistas que no ceden en sus ambiciones políticas y territoriales. Pero Barenboim reparte responsabilidades en la tragedia que asola la región. También habla del obstinamiento de los palestinos y de los países árabes en los primeros años de la constitución del Estado de Israel al no dejar un lugar para los judíos y al amenazarlos con echarlos al mar.

Es aquí donde se introduce la figura de Edward Said, con quien Barenboim tiene una gran amistad pública y privada que retrata en el libro conjunto *Paralelismos y paradojas*. Said, palestino, militante de la causa de su pueblo, realiza conversaciones públicas con Barenboim en las que discuten temas que tienen que ver con la música –Said, además de su labor de ensayista y crítico literario es pianista vocacional–, la literatura y la política. Los dos inventaron un taller musical en el que reúnen a setenta y ocho músicos de Israel, países árabes y, cuando lo hicieron en Weimar, con alemanes también. Intercalando con las horas de los cursos que ambos impartían a los jóvenes músicos, visitaban las instalaciones del campo de exterminio de Buchenwald a pocos kilómetros de Weimar.

Los jóvenes músicos tienen la experiencia de confrontarse con sus prejuicios, sus miedos, su ignorancia. Es la primera vez que deben ensayar con gente que las familias y la cultura de las que provienen desprecian y odian. La música los une, pero no sólo la música, sino las palabras que separan tanto como comunican. Son momentos delicados y emocionantes. Jóvenes alemanes que van a Buchenwald, israelíes que tocan con palestinos. Said y Barenboim dan clase. Esta ética es la que Barenboim lleva a cabo cuando en Israel por primera vez interpreta a Wagner, cuya ejecución está prohibida por el Estado. Barenboim cumple con el programa ante un público numeroso, hace los bises, y luego se dirige a la gente para decirle que va a tocar partes de *Tristán e Isolda*. Pero no la hará sin antes conversar con el público y darles la libertad de retirarse a quienes no quieran escucharlo. Comprende la aversión de quienes asocian su música con el nazismo y de quienes nada quieren saber de una persona cuyas ideas son racistas. Barenboim propone la

discusión acerca de la fortaleza del pueblo judío para saber diferenciar la riqueza musical de alguien que tiene miseria moral. Una vez que se retiraron algunos y la gran mayoría permaneció en sus lugares, se dispuso a dirigir la orquesta.

La amistad entre Said, enfermo de leucemia, y Barenboim constituye una meditación de a dos. Se confrontan, se siguen. El libro de Said *Fuera de lugar* es un tejido de remembranzas –Barenboim dice que las personas mayores tienen remembranzas y no sólo recuerdos– que recorre su nacimiento en Jerusalén, su infancia en El Cairo, su adolescencia que cruza Inglaterra hacia Estados Unidos, en donde se queda décadas sin volver a su tierra natal. Su pasión palestina es un entramado de historia y biografía. De familia cosmopolita –algunos dirían extranjerizante–: su padre ya es ciudadano norteamericano, cristiano, partícipe de la Primera Guerra Mundial en el ejército de EE.UU., cambia su apellido Ibrahim por el de Said; su hijo Edward habla inglés como una lengua casi materna; desde el 50 hasta el 90 no vuelve a visitar los lugares de su infancia.

Destierro, olvido, nuevas nacionalidades, desarraigo, fidelidad a los orígenes, identificación con la historia de su pueblo, es el espacio de quien está siempre fuera de lugar y al mismo tiempo defiende lo suyo. La ética nómada no sólo transita por el desierto. Hay una ética nómada no beduina pero sí errante entre tierras, de cruces, paradojas, identidades dobles, idas y vueltas, retornos y despedidas, este gitanismo ético es el que une a Barenboim y Said.

Barenboim pregunta sobre la diferencia entre un judío no practicante y una persona gentil, no judía. Insiste en la necesidad de una respuesta aunque no la da. Al mismo tiempo sostiene que la existencia del Estado de Israel permite al judío no tener miedo al ser insultado en la calle. Israel le da derecho de existencia al judío no sionista, al judío de la Diáspora y a una doble identidad que, agrega Barenboim, es la que hoy día tiene casi todo el mundo.

El diálogo entre ambos abre un nuevo espacio en el conflicto crucial de los últimos tiempos. Son actores intelectuales de máximo nivel provenientes de los dos lados ►



de la trinchera. Hablan en público, crean orquestas mestizas, discuten sus posiciones sin complacencias, dan una muestra de lo que puede ser un futuro Estado binacional. Son una utopía viva.

POSDATA. Palabras de un lunes de mayo en la Plaza de Memoria Activa.

La conducta de la justicia argentina ya ni siquiera es materia de discusión. El juicio por el crimen colectivo de la AMIA es un ejemplo. Nueve años de encubrimientos también dan testimonio de lo mismo. La irresponsabilidad de la política exterior argentina, su aventurerismo, la desorganización del sistema de seguridad paralelo a su corrupción estructural son responsables de los crímenes de hace diez años. Pero a esto hay que sumarle lo que se ha llamado conexión interna, y no me refiero sólo al apoyo logístico y operativo del asesinato, sino a la complicidad ideológica de un antisemitismo de bajo perfil pero insistente e imperecedero que es una de las bases culturales de la pequeña burguesía nacional. Recuerdo bien las reacciones de los medios masivos de comunicación, de sus directorios, de sus caras visibles, de conductoras de televisión invitando a sus almuerzos a judíos y enanos, a directores de medios propiciando el alejamiento de las instituciones judías de los centros urbanos de la capital, al ministro del Interior Ruckauf culpando a la comunidad judía de ser negligente y codiciosa por rechazar la presencia de fuerzas policiales en el Once que supuestamente entorpecían la venta de los comercios.

Pero también recuerdo las palabras de uno de los discursos más valientes y lúcidos de la década pasada, las de Laura Guinsberg, que desenmascaraban las caretas del poder y de sus personeros, ya fueran del gobierno nacional, del de la provincia de Buenos Aires, de las autoridades máximas de las instituciones judías y de ciertos embajadores.

Pero hoy no quiero hablar de la muerte ni de la guerra ni de la mentira, quiero hablar de la paz, de si una esperanza de paz es posible. Por eso he de mencionar a dos personas que están trabajando por la paz, no sólo invocándola sino dando pequeños pero inmensos ejemplos de su realidad. Uno es judío argentino-israelí, el otro es palestino y vive hace décadas en EE.UU.

Me refiero al escritor y crítico literario Edward Said y al músico Daniel Barenboim. Son dos espíritus libres y comprometidos. No responden a ningún Estado ni a mística alguna. No son fundamentalistas ni puritanos. No lo quieren todo para sus pueblos, quieren algo para los mismos, y algo para los otros.

Los dos organizan talleres musicales con músicos palestinos y judíos, árabes e israelíes y, cuando los hacen en Alemania, también lo es en Weimar, recorren con todo el grupo la distancia entre la capital cultural de la Alemania ilustrada y uno de los sitios de la muerte de la misma cultura. Los dos luchan por un Estado binacional, bregan por el reconocimiento de errores propios y virtudes ajenas, pero sobre todo los dos dan una muestra sobre cuáles *no*

son los caminos para acercar posiciones en una zona que es crucial para entender el drama de lo que sucede en el mundo.

Hay que aislar política y culturalmente al terrorismo, el mismo que mató en Argentina, el que mató en la ciudad de Nueva York y el que también mata en Irak. El terrorismo de Estado Imperial descarga sobre las poblaciones civiles los conflictos que no resuelve políticamente. Sólo mentes mezquinas y oportunistas juegan con combinaciones estratégicas y costos necesarios que no sólo son condenables moralmente sino que exhiben una y otra vez su fracaso político. Pero hay quienes se benefician con la guerra y el terrorismo, muchos de ellos son los mismos que parecen denunciarlo. Patriotas de pacotilla, sionistas de medio pelo, mercaderes de la muerte, expertos en paranoia, politicólogos idiotas, mercenarios de la democracia, iluminados de todas las especies. Barenboim y Said hacen música y transmiten su pensamiento también con palabras. Said es un hombre comprometido con la lucha por la liberación del pueblo palestino, Barenboim es un judío que pone en práctica una de las facetas más valiosas de la civilización judía, su lucidez de Diáspora al servicio de la construcción de un Estado-nación en Israel en paz con sus vecinos.

Ejemplos de maldad hay muchos, no hay que olvidar nombrarlos, más aún cuando las heridas que han infligido no han sido cicatrizadas al menos en cuanto a la acción de la justicia se refiere. Por eso Memoria Activa. Hoy quise nombrar ejemplos del Bien, por una Esperanza Activa posible. ■

CENTRO CULTURAL RICARDO ROJAS

Av. Corrientes 2038

ENCUENTROS

Cómo se hace el nuevo cine argentino: 8 encuentros con cineastas argentinos

Coordinación: Diego Batlle y Horacio Bernades.

Martes y jueves, 20 hs.: Sala Batato Barea. Estos ocho encuentros con gran parte de los cineastas que protagonizaron un cambio radical en las estructuras y en los modos de producción y de representación del cine argentino, se proponen acercar al público a sus modos de trabajo. En vez de exhibir sus películas –estrenadas en salas comerciales o en salas de arte y ensayo, editadas en video, programadas por canales de cable–, se les ha pedido que elijan, muestren y expliquen las razones por las que ciertos materiales fueron desechados en el montaje final de sus films, o una secuencia con las múltiples tomas que derivaron en la seleccionada, o un casting de actores, o distintas pruebas de color o iluminación. No se trata de exhibir variantes de ese subgénero de la simplificación llamado “backstage”, sino de tomar distancia de las formas variadas del glamour y acercarnos a la verdadera dimensión del trabajo específico del cineasta.

Martes 17: Juan Villegas

Jueves 19: Rodrigo Moreno y Andrés Tamborino

Martes 24: Lisandro Alonso

Jueves 26: Albertina Carri

CICLOS

Cine asiático inédito

Viernes 13, 20 y 27, a las 22 hs. Sala Batato Barea. Entrada gratuita.

Viernes 13: *Yi Yi*, (Taiwán, 2000), de Edward Yang. Intérpretes: Nien-Jen Wu y Elaine Jin. 173'. Se exhibe en DVD, con subtítulos en inglés. Los miembros de una familia de Taipei confrontados a momentos decisivos de sus vidas, en un mundo que no se parece a lo que ellos creían. Del laureado director de *Terroristas*.

Viernes 20: *La actriz* (Ruan Lingyu/Centre Stage, Hong Kong, 1992), de Stanley Kwan. Intérpretes: Maggie Cheung, Tony Leung, Ka Fai y Carina Lau. 130'. Se exhibe en DVD,

con subtítulos en castellano. La historia de Ruan Lingyu, la legendaria actriz del cine silente de Shangai que se suicidó a los 25 años. Innovadores cambios de formato, de género y de época, en este film por el cual Maggie Cheung obtuvo el Premio a la Mejor Actriz en el Festival de Berlín.

Viernes 27: *Nang Nak* (Tailandia, 1999), de Nonzee Nimibutr. Intérpretes: Intira Jaroenpura y Winai Kraibutr. 100'. Se exhibe en DVD, con subtítulos en inglés. Un hombre vuelve a su hogar después de la guerra y se reencuentra con su mujer y su hijo, sin saber que se convirtieron en fantasmas. Uno de los films más populares del cine tailandés.

Sábado 28: Película sorpresa. El ciclo de cine asiático cierra con una película sorpresa donde uno de los más célebres directores chinos se aleja de su estilo habitual.

SALA LUGONES DEL TEATRO SAN MARTIN

Av. Corrientes 1550

Videogramas espirituales

Reflexiones y elegías de Alexander Sokurov

Martes 17: *María (Elegía campesina)* (*Maria –Peasant Elegy–*; U.R.S.S., 1978-1988)

Dirección y guión: Alexander Sokurov.

Elegía de un viaje (Elegy of a Voyage); Francia 2001-2001)

Dirección y narración: Alexander Sokurov.

Música de Glinka, Mahler, Slonimsky, Tchaikovsky y Chopin, alterada electrónicamente por Sergej Moshkov.

A las 14.30, 17, 19.30 y 22 horas (41' + 47')

Miércoles 18: *Una vida humilde (A Humble Life)*; Rusia/Japón, 1997)

Dirección y guión: Alexander Sokurov

A las 14.30, 17, 19.30 y 22 horas (75')

Jueves 19: *dolce... (dolce...; Japón, 1999)*

Dirección y guión: Alexander Sokurov

A las 14.30, 17, 19.30 y 22 horas (60')

Viernes 20: *Elegía de Moscú (Moscow Elegy)*; U.R.S.S., 1986-1988)

Dirección y guión: Alexander Sokurov

A las 14.30, 17, 19.30 y 22 horas (88')

Sábado 21, domingo 22 y lunes 23: *Voces espirituales (De los diarios de guerra)*

(*Spiritual Voices. From the War Diaries*; Rusia / Japón, 1995)

Dirección y guión: Alexander Sokurov

“En 1994, Sokurov acompañó a las tropas rusas hasta un puesto en la frontera entre Tayikistán y Afganistán para filmar *Voces espirituales*, una inquietante meditación de cinco horas, filmada en video, sobre la guerra y el alicaído espíritu del ejército ruso. A estas alturas es de público conocimiento que la guerra soviético-afgana –que ‘terminó’ con la retirada soviética de Afganistán en 1989– no sólo confirmó el deterioro de la URSS como superpotencia sino que, también, fue un momento crucial para el movimiento islámico que lideró los horribles acontecimientos del 11 de septiembre. A la luz de esto, el video de Sokurov adquiere mayor patetismo, así como también transmite una inesperada ironía. Vemos cómo los soldados plantan minas, pero la película no es tanto un documental de las acciones como de los espacios vacíos y el tiempo entre ellos, del carácter físico de la experiencia y de la sensación de futilidad que aqueja al ejército. Sokurov es el maestro de una estética en la que lo físico sangra en lo metafísico”. (Tony Pipolo en *Film Comment*, Enero/Febrero 2002)

A las 17 horas solamente (Duración: 5 horas 45 minutos, en cinco partes: 38', 33', 87', 79', 90').

CINE Y ROCK UNA RELACION MUY PARTICULAR

Historia y análisis de films / Videoclips

Por Gustavo J. Castagna

Informes gcastagna@infovia.com.ar / gjcastagna@yahoo.com.ar



X SERGIO WOLF

Por un cine inyectable

A partir de la importancia del número tres, nuestro columnista sale a buscar algunas medicinas cinematográficas, que en cierto momento creyó encontrar en las propias latas de celuloide.

Dicen que el número tres encierra una clave secreta y que esa clave es una llave con la que se abre o despliega el mecanismo de toda narración. Son tres los actos del drama, son tres las luces de Lang y las edades de Keaton y los centavos de la ópera de Pabst, tres las Evas de Preston Sturges y las Anas de Kohon, y los tristes tigres y las coronas del marinero y las vidas con una sola muerte de Ruiz, son tres los llamados para que un actor salga a escena, son tres los deseos que puede pedir quien frota la lámpara de Aladino o quien encuentra la pata de mono en el cuento de W. W. Jacobs, son tres los componentes de esa *ley godardiana* que aseguraba que para hacer una película sólo hacen falta un hombre, una mujer y un auto. Tres es el número del desequilibrio y de ahí que sea el corazón de toda ficción, pero el tres es también el que cierra, el que hace sistema. Por eso, estos tres momentos.



UNO. Una vez, hace no sé cuántos años —¿ocho?, ¿nueve?— tuve la tentación de meterme en una cabina de proyección y robar una película. Fue en el ex Gloria (y ex Lara, ¿ex...?), cuando se dio en el país por primera vez *El sol del membrillo*, de Víctor Erice. Quizá no lo pensara pretendiendo concretarlo, porque puedo imaginar que ya entonces la cosificación de las películas me parecía un indecible absurdo fetichista. Pero cuando vi a Antonio López poniendo el plástico aislante y pintando uno a uno todos los membrillos del jardín, tuve el deseo de apropiarme de la película. No me bastaba con que mi memoria atesorara esos silencios, esos sonidos lejanos de una ciudad que se intuía cercana y atrozmente intrusiva. La cinefilia —esa forma desviada y civilizada de la introversión— no era suficiente. Me invadían esa tozudez de López para descentrarse de la rutina cotidiana, construyéndole una muralla, esa lucha para impedir que su obsesión fuera arrastrada por

el imperio de la realidad, ese intento por aferrar la naturaleza y congelarla, por capturar esos momentos fugaces. Antonio López y Víctor Erice habían dejado de ser ajenos para integrarse no a mi museo personal, sino a mí. Mientras pendulaba entre trepar una escalera ascendente que imaginé conduciéndome a la cabina o dejarme conmovir por ese indecible verde musgo de las pinceladas de López, comprendía que tener la copia del film era igual que tenerla sin tenerla, era como *El sueño de la luz*, traducción del precioso título con que la bautizaron los franceses. Y comprendí que ella nunca me iba a abandonar, tanto si la olvidaba parcialmente como si la recordaba plano a plano.

DOS. Algunos años más tarde pensé en algo que hoy intuyo era parecido a aquello que se despertó con los membrillos de Erice, y que quizá maduró, mientras la oscuridad reflejaba la putrefacción o el fin del sueño de ese

membrillar convertido para siempre en quimera. Me ocurrió viendo *Aprile*, de Nanni Moretti. Era una mañana de domingo y mi humor estaba lejos del mínimo indispensable para tomar contacto con el mundo. El fluir de la vida y el peso ahogante de la responsabilidad y el deber produjeron un efecto muy diferente del placer por la levedad de cuando la vi por primera vez. Seguramente no fueron los albaneses hacinados quienes propiciaron el retorno de la idea, sin embargo algo de esa mirada omnipresente sobre la sociedad que se expande levemente, sin voluntarismo militante y sin tomarse a sí mismo tan circunspectamente, retornaron. Ahí estaban el “di algo D’alema” y el grito de la peridural, el descubrimiento de que quienes escriben los textos en los medios son siempre los mismos y el lanzamiento desde la *vespa* de esos mismos textos recortados, la idea de que uno quiere votar a alguien pero sobre todo contra alguien, la necesidad del



Allá, una imagen de *Aprile*, cine inyectable morettiano; acá, *El hombre sin pasado*, remedio kaurismäkiano

capuccino justo cuando hay que ir a filmar, y especialmente el pastelero trotskista bailarín... Lo que me conmovió fue pensar en la idea de que siempre que alguien estuviera desanimado o con pocas fuerzas para enfrentar el fárrago diario, debería ver *Aprile*. Con ese antídoto encima es difícil que las contradicciones y penurias logren abatirme, pensé. Y casi de inmediato se me ocurrió que debería haber películas inyectables... Me debo haber reído de la ocurrencia y lo dejé pasar.

TRES. Hace unos días, viendo *El hombre sin pasado*, de Aki Kaurismäki, me sorprendí pensando de nuevo en lo misma idea: habría que inventar el cine inyectable. Uno podría meterse en la sangre un Kaurismäki, o un Moretti, o un Erice, y estaría a salvo de ciertas cosas y vería el mundo con ojos renovados por un tiempo, el que dure el efecto. Pero no debería ser un vaho que nos narcotiza, sino producir un efecto como el del túnel que conducía a John Malkovich, muy diferente del adormecimiento. No se trata tampoco de un intento desesperado por reencontrar la pureza, porque la noción de cultura está muy aferrada a esas películas de Erice, Moretti y sobre todo de Kaurismäki, donde la idea de anular el pasado supone anular la cultura como aprendizaje o acumulación de experiencias, que

igualmente van surgiendo en el protagonista como emanaciones o relámpagos. De lo que se trata, más bien, es de un estado de la percepción y de una noción de la trascendencia. Me pregunto: ¿cómo es que Kaurismäki convocó esa idea? Siempre es difícil precisar esas cosas, de dónde vienen, pero supongo que debe haber sido ese Frankenstein renacido —como el de Brian Aldiss filmado por Roger Corman— que va construyéndose a partir de los restos o regalos que los otros le ofrendan. Una momia que se despoja de su vendaje y, lejos de toda maldición, entrega bendiciones y un modo de vivir, al punto de llegar a desconocerlo todo del mundo anterior, el mundo otro que los otros viven. Hay una energía en Kaurismäki. Algo del orden del actuar, de tomar decisiones, de ejercitar los sentidos como una manera de contactarse con el mundo, conexión que se produce, fundamentalmente, a través de la música, aquí devenida en musa acogedora de soledades. Eso es lo que la hace inyectable, pienso: acá no hay gente mirando ni el sudeste ni el horizonte como si fueran vacas pastando, ni una epifánica mostración de cielos y nubes. En *El hombre sin pasado*, como en *El sol del membrillo*, como en *Aprile*, hay tanta o más acción en el sentido técnico y descriptivo de la palabra que en un film del último Hollywood sólo

que concentrada en otros intereses. Y hay una restringida porción de mundo, por lo que más que un tango finlandés es un western, hasta existe la tensión con la ley y un personaje que llega a poner orden... Esa pregunta por el cómo pudo haber sido esa vida rehace al personaje para inventarle una felicidad, simétricamente inversa a la misma pregunta —pero que se formula en el desenlace, en vez del inicio— que obsede al Monty de *La hora 25*. Pero esa pregunta y la sucesión de avatares que desencadena son ética y estéticamente lo opuesto a un truco ingenioso de guión como el de *Corre, Lola, corre*. Esa invención de Kaurismäki de una nueva oportunidad está lejos de adocenar o domesticar o embellecer el mundo. Apenas consiste en mirarlo de otro modo y de ser fiel a esa mirada, que fue lo que persiguió él mismo con su filmografía, haciendo suya aquella frase memorable de Goethe, cuando decía que aquel que escribe para comer, ni come ni escribe. Esos tres momentos son para mí uno solo, un único afán de poder inyectarme ciertas películas, como si fueran sangre o sabia savia, como quien ingiere vitaminas. Si suele decirse que la cinefilia es una variante de la adicción, también puede ser una variante de la transfusión. ■

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



Videoteca no convencional desde 1986

PICCADILLY
CINERAMA
VIDEOS-DVD

Lambare 897 (Sarmiento al 1600)
e-mail piccadillycinerama@hotmail.com



Novedades
Ultraviolencia
Euroreas
Argentinas
Nouvelle Vague
Por
Orientales
Musicales
Picarescas
Expresionismo
Trash
Incorrecias

Superchorro congelado

Este mes hay una que viene con chapa, es la nueva de David Mamet –no muy amado en esta revista– que no pasó por las salas argentinas. A ella se suman una independiente americana y una de las buenas de nuestro amigo Chan, Jackie Chan.

CRIMEN PERFECTO, *Heist*, EE.UU., 2001, dirigida por David Mamet, con Gene Hackman, Rebecca Pidgeon, Danny De Vito y Sam Rockwell. (AVH)

David Mamet es más un caso que un cineasta. Su tema predominante –como realizador, como dramaturgo o como guionista– es la relación entre la manipulación y las apariencias. Y es recurrente que para presentar tales cosas utilice el relato criminal, donde reinan ladrones y estafadores. La muerte es siempre una consecuencia fatal (recuérdese *Investigación de un homicidio*) de una ley que se escribe al margen de la ley. Pero esto no es algo demasiado novedoso. La película de la que hablamos es interesante por su trama, pero los personajes no son más que herramientas al servicio de –casi– una demostración matemática, construida en base a la frialdad, en este caso, de una banda de chorros supersofisticados que montan enormes espectáculos tras cada botín.

El film cuenta la historia de un superchorro que cae en desgracia por ser fotografiado en un asalto. Para salirse del negocio, debe realizar un último trabajo multimillonario mientras detrás de él hay varios personajes en los que no se puede confiar. La película va desatando trampa tras trampa, hasta que todo puede pasar y se crea un campo

de absoluta inestabilidad que es, en cierto sentido, lo mejor de la película. No hay más que puras apariencias en el film. Convenido esto como objetivo buscado por Mamet, que Danny De Vito, Gene Hackman o Sam Rockwell dejen de convocar como siempre la empatía del espectador para volverse fríos engranajes de la trama es un mérito antes que un defecto. Lo que no parece comprender el realizador –o bien lo que trata de negar a conciencia– es que tal empatía es necesaria para que un film tenga, en el espectador, algún tipo de interés. Probablemente no sea así y Mamet sólo quiera que nos interese por la arquitectura del film, que por otra parte no toma nada prestado de ninguna otra arte que no sea la de mirar y filmar. Hay que admitir que la intriga, en este sentido, se mantiene. Pero uno de los resortes de tantas volteretas es el comportamiento sentimental de algunos personajes, lo que rompe esta frialdad del relato. Y eso, justamente, es lo que sueña a falso y a improbable en esta película y diluye el interés: el sentimiento humano aparece aquí como un mecánico *deus ex machina*. Toda una paradoja para un film que atrae el ojo y deja impávido el resto de los sentidos. **Leonardo M. D'Espósito**

CON AMOR, *Liza*, *Love, Liza*, EE.UU. / Francia / Alemania, 2002, dirigida por Todd Louiso, con Philip Seymour Hoffman, J. D. Walsh, Kathy Bates. (LK-Tel) El Todd que faltaba. A Haynes y Solondz se les suma ahora Louiso, debutante con ínfulas *indie* y talento latente. Su ópera prima dista bastante de ser una gran película, pero en la elección del tono preciso de varias secuencias y una mano firme a la hora de evitar la tentación de los excesos dramáticos encontramos más virtudes que defectos. Hoffman, segundón eterno, encuentra un personaje a medida en este exitoso analista de sistemas que, ante la pérdida de su ser amado, inicia un descenso a los infiernos de la mano de... la nafta. Es la primera parte del film, en la cual el joven empresario se aísla del mundo gracias al generoso consumo de hidrocarburos en forma gaseosa y la recientemente adquirida afición por el aeromodelismo, la que convoca a la extrañeza y la empatía por partes iguales. Hacia el final, *Con amor, Liza* necesita ir cerrando las puertas abiertas, restándole así fuerza al relato. Hay incluso una carta que de *macguffin* pasa a transformarse en eje, pecado de pecados, pero al menos el cierre no pretende cargar las tintas en la "recuperación", y aleja los fantasmas del drama psicológico de manual. **Diego Brodersen**



Hackman y De Vito en la última de David Mamet



Kathy Bates se asoma en *Con amor, Liza*



AHORA EN VIDEO POR JUAN MARTINEZ

EL ESPIA ACCIDENTAL, *Dak mui mai shing*, Hong Kong, 2001, dirigida por Teddy Chan, con Jackie Chan y Vivian Hsu. (Gativideo)

El lector de *El Amante* ya sabe que el Jackie Chan hongkonés es un ídolo de la casa, que es como Buster Keaton, que tiene una puesta en escena precisa y una simpatía que gana a cualquiera. Pueden verse varias notas del camarada Diego Brodersen o de quien esto escribe para más precisiones. Lo que los estadounidenses no le dejan hacer en el gran país del Este (para Jackie), Jackie lo hace donde sea: en este caso en Hong Kong, Corea y Turquía. Diversión pura de ese género de superespionaje disparatado que es creación de Jackie Chan y de nadie más. Aunque no diversión ingenua: las peleas entre bandas de narcotraficantes son bastante crueles y aparece una interesante versión del Tercer Mundo como reservorio de las miserias de la globalización (el prólogo es ejemplar en ese sentido). Don Chan no deja de señalarlo en un film que, aparentemente, busca sólo la diversión. Sin más, le aseguramos que esta es una de las mejores películas editadas en el año y apuntamos que debe verse, aunque más no sea por la secuencia en la que pelea desnudo, tapándose los genitales con unas bandejas mientras desarma villanos en un mercado turco, o por su vertiginosa versión propia de *Máxima velocidad* en los minutos finales. Afirmamos para terminar (y si nos lo piden, bajo juramento) que eso de que Hollywood acabó con Jackie es mentira: esta película es nueva y posterior a *Rush Hour II*. Amigos, Jackie Chan es de los que no se bajan nunca ni de un camión cisterna incendiado. **LMD'E**

NO ME OLVIDES, *Sweet Home Alabama*, dirigida por Andy Tennant. (Gativideo)

Reese Witherspoon, la protagonista de *Legalmente rubia* —una película bien valorada por un sector de esta revista—, es casi lo único que brilla en esta *screwball* republicana carente de *timing*. Tan abiertamente republicana es que la villana es una alcaldesa demócrata y la "moraleja" de la película es que los *rednecks* son lo mejor y los demócratas son el mal. Y después dicen que en Hollywood son todos demócratas. *Howdy!* En contra en EA N° 129.

EL PIANISTA, *The Pianist*, dirigida por Roman Polanski. (Transeuropa)

Hollywood perdonó a Polanski con esta película sobre el Holocausto y lo oscarizó. Acá la cosa se puso dura. Russo escribió una crítica un tanto en contra en EA N° 131, Abraham le respondió con tortazos de todo tipo en EA N° 132 y Russo se vengó de los tortazos en EA N° 133. Lo que sí es indudable es que tanto *El bebé de Rosemary* como la canción de Billy Joel son mejores que esta película.

8 MILE, dirigida por Curtis Hanson. (AVH)

No hay duda de que Eminem es un tipo talentoso. Y aquí actúa muy bien. El problema es que todo gira en torno suyo y los personajes secundarios quedan a la deriva. La película está bien y hasta logra momentos de emoción deportiva con la competencia de MC's del final, pero es la peor que hizo Curtis Hanson desde que se volvió bueno. *Lose Yourself*, el hit de la película, es mejor y dice lo mismo en pocos minutos. Panozzo se explaya en EA N° 130.



Atrápame si puedes

ATRAPAME SI PUEDES, *Catch Me If You Can*, dirigida por Steven Spielberg. (AVH)

En su último film, Spielberg logró hacer su película Antoine Doinel, su Bond, su *Para atrapar al ladrón*. Divertida, ligera y melancólica, *Atrápame...* es puro amor. Al estrenarse salió entre lo peor de la semana en cierto "gran diario argentino". Entre lo mejor salió *Las horas*. Comentario y perfil del amigo Steven en EA N° 131.

LA LLAMADA, *The Ring*, dirigida por Gore Verbinski. (AVH)

Subvalorada remake americana de la sobrevalorada *Ringu*, del japonés Hideo Nakata. En su tercera (gran) película, Gore Verbinski no hace honor a su nombre y sí hace una de terror con más climas que sangre. Naomi Watts está tan perfecta como en *Mulholland Drive*. Comentario a favor en EA N° 130 y más a favor todavía en EA N° 131.

SALOME, dirigida por Carlos Saura. (AVH)

Saura. Danza. ¿Cine? Un poco más pero no mucho en EA N° 133.

HTTP://WWW.VIDEONEWFILM.COM.AR

**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

Viajero en la bruma

Las ediciones en video en Argentina no suelen deparar mayores sorpresas. En ese contexto, se agiganta lo que de por sí es un hecho para festejar: más Sokurov disponibles. **por EDUARDO A. RUSSO**

La edición local de documentales de Sokurov, que ha encarado Cineojo, es un verdadero acontecimiento. A despecho de la globalización no en muchos lugares se los encuentra, de modo que la iniciativa ubica a estas latitudes entre las pocas afortunadas que cuentan con estos trabajos excepcionales a mano. La serie de films y videos está integrada por *Elegía de Moscú* (1987), *María* (1988), *Spiritual Voices* (1994), *A Humble Life* (1997), *Dolce* (1999) y *Elegía de un viaje* (2001). De *Spiritual Voices*, *A Humble Life* y *Elegía de un viaje* nos hemos ocupado cuando fueron presentadas en el IV Bafici (ver EA 121); a las restantes dedicamos lo que sigue.

ELEGIA DE MOSCÚ. Sokurov repasa la vida de su amigo Andrei Tarkovski, pocos meses luego de su muerte. El duelo por quien fuera algo así como un hermano mayor —a pesar de llevarle casi veinte años— en términos cinematográficos, le permite examinar, en una narración paralela, el tránsito de Tarkovski durante los 80 fuera de la Unión Soviética, mientras prepara los rodajes de *Nostalgia* (1982) y *El sacrificio* (1986), y las transformaciones de su país en esa década. La muerte de Brezhnev, la tensión política de lo que desde Occidente se denominó como la primera mitad de la Era Reagan, pero desde Moscú fue vivido más bien como las mutaciones congeladas en un imperio estático y omnipresente, tanto en lo público como en la vida cotidiana. El Tarkovski que relata Sokurov se adapta a la visión que ha trazado de otros artistas, ya fuera en otras de sus elegías como en el comienzo de *Spiritual Voices*, con su semblanza romántica de Mozart. Creadores solitarios y torturados, en este caso en conflicto permanente con el partido y la burocracia cinematográfica. Paralelamente, observamos entrevistas televisivas y fragmentos de documentales sobre Tarkovski, donde se lo ve llamativamente vivaz y seductor, lejos de la



Otras imágenes de Sokurov: *El arca rusa* y *Madre e hijo*

imagen reconcentrada y hosca que cabría imaginar. Hasta incluye alguna participación juvenil como actor en los 60. Sokurov recorre la vida del cineasta, buscando en el linaje familiar hasta siglos atrás en el árbol genealógico, buscando raíces que también se ligan con la palabra paterna, la de la poesía de su padre Arseni Tarkovski, y la figura tal vez más enigmática de su madre. Pero como corresponde a una elegía, es la muerte de Tarkovski, preanunciada por el clima terminal de *Nostalgia* y la condición testamentaria de *El sacrificio*, lo que otorga el ánimo central de meditación sobre una pérdida definitiva. Extensos fragmentos de ambos films más material de archivos sobre sus rodajes y alrededores son observados por Sokurov casi sin la intervención de su voz, que tiende a impregnar sus ensayos de manera casi continua. Aquí ella cede ante la contemplación en silencio de los morosos planos secuencia tarkovskianos. Por otra parte, Sokurov reserva sus reflexiones para los segmentos en que visita una Moscú dolorida por la doble ausencia de Tarkovski: la de su exilio luego de *Nostalgia*, que confirmaría un desarraigo vital potencialmente mortífero para el artista, y la otra, definitiva, que se abre con su muerte en París. La enfermedad de Tarkovski, que signó el último año de su vida, no es abordada en *Elegía de Moscú* con la morbidez en que fue capturada por



otros (por ejemplo, Chris Marker en su *Un día en la vida de Andrei Arsenievich*). La mirada de Sokurov impone una distancia que lo hace dirigirse más a los espacios, a las huellas del ausente, que a la comprobación de su deterioro físico, como si su sujeto último fuera el testimonio de Moscú afectada irreparablemente por una pérdida que adquiere el rango de catástrofe mayor, aunque silenciosa.

MARIA. Este fue el primer proyecto documental de Sokurov, que encaró en 1978 y terminó una década después. Si en *Elegía de Moscú* (como también lo demuestra de modo más espectacular en ficciones como *Moloch* y *Taurus*) Sokurov recuerda que lo romántico no quita lo político, y que es un realizador que modela sus obras con conciencia de su efecto ideológico en una cultura aún especialmente atenta al cine como medio artístico, en los 40 minutos de *María* esta dimensión se hace doblemente perturbadora. Parte el film en dos tramos separados por 9 años; en el primero asistimos a la vida y los trabajos de María Voinova, campesina vital y alegre que se pasa los días subida a una máquina rural, con su lema "No tenemos miedo al trabajo ni a ninguna cosechadora, a caballo o a motor". María posee un optimismo indestructible y una robustez imponente, aunque padece un largo dolor: su joven hijo estudiante murió atropella-



Taurus, vista en el último Bafici

do por un camionero borracho. Las visitas al cementerio son parte indisoluble de una vida al sol o bajo la nieve, siempre cosechando. Sokurov registra a María durante un verano y asiste a sus labores, pero vuelve nueve años después, para pasar aquella película a los pobladores y asistir a los cambios en el pueblo. El marido de María se ha separado y vive con otra, su hija se casó y tiene un hijito. María no va a la función de cine porque murió en 1982. Las máquinas destrozaron su salud y Sokurov lo remarca, demoliendo cualquier residuo de realismo socialista que pudiera asomar en la primera parte. El final marca el resto del film mediante las fotos de su funeral, sus restos descansan en el mismo cementerio donde iba a visitar la tumba de su hijo, a unos cuantos metros. Si en *Elegía de Moscú* Sokurov se permite musicalizar algunos de los tramos más intensos con un tango, aquí ese lugar es ocupado por *Mamma*, la canzonetta napolitana que parece haber sido pensada para esta inolvidable campesina. Hay en *María* elementos que parecerían un nítido borrador de la relación de *Madre e hijo*.

DOLCE. El más reciente de estos tres documentales alude en su título al modo musical, frágil e íntimo, en el que Sokurov propone ir a su encuentro. Subtitulado: "Páginas de la vida de la familia del escritor

Toshio Shimao, 1917-1986", *Dolce* es durante la mayor parte de su transcurso la contemplación del monólogo catártico de su viuda, quien vive en una isla apartada de toda compañía, excepto la de su hija idiota. En el comienzo, antes de ingresar a la casa de Shimao, Sokurov –errante perpetuo– observa el océano tormentoso desde la isla casi desierta. La bruma oculta casi toda forma y, como en *Elegía de un viaje*, sólo percibimos su silueta recortada en pantalla, de espaldas al espectador, como compartiendo un lugar de contemplación abismada. De esa conciencia trágica del paisaje se desplaza al relato de la terrible vida de Shimao (conocido escritor en Japón), revisando el álbum fotográfico familiar, desde sus traumatizados años formativos hasta el drama de su vida internado junto a la hija enferma. Pero es cuando la cámara sigue a Mikho, la viuda de Shimao, que el documental pone a prueba a sus espectadores: el duelo de Mikho por su marido y por su madre expone un dolor extremo al que Sokurov asiste con discreción pero sin elipsis alguna. A la vez, la pena de la mujer conjuga la culpa cristiana (Shimao y su familia adoptaron la fe católica) con la vergüenza de la cultura japonesa, en una mixtura demoledora. El discurso de Mikho es prolongado aunque se sospecha es sólo una tímida punta de lo

que se vive en esa casa, pero es con la aparición de Maya, la hija de ambos, que *Dolce* alcanza sus momentos más devastadores. La locura, o la pérdida de la razón, viejos *leit-motivs* románticos que Sokurov ha abordado de modo más espectacular en sus ficciones sobre Hitler y Lenin, aparece aquí en sordina, sólo mediante cuerpos y miradas, dejando constancia de otros abismos capturados por la cámara, distintos a los que evocan los actores de un film de ficción y el poder pictórico del paisaje romántico. Juntos, estos tres documentales disponen una suerte de trilogía de las ausencias. Temática no inusual en Sokurov, quien sigue viajando, meditativo y escrutador, en una deriva que se adivina progresivamente orientalizante. No obstante, el viajero en la bruma se permite, mientras tanto, experimentos también excepcionales. Mientras esperamos la llegada de la extremada *The Russian Ark* (2002), filmada en el Ermitage de San Petersburgo en formato digital y mediante un plano que abarca 97 minutos de acción –que estuvo por verse este año en el V Bafici y cuyo estreno local no está descartado a pesar de su postergación–, ver estos trabajos permite corroborar hasta qué punto Sokurov sostiene una vocación de riesgo que muy pocos se atreven a extender sobre una pantalla. ■

MALDITA MUJER, *Dead Reckoning*, EE.UU., 1947, dirigida por John Cromwell, con Humphrey Bogart, Elizabeth Scott, Wallace Ford.

EL TRAFICANTE, *Sirocco*, EE.UU., 1951, dirigida por Curtis Bernhardt, con Humphrey Bogart, Märta Torén.

LA CAÍDA DE UN IDOLO, *The Harder They Fall*, EE.UU., 1956, dirigida por Mark Robson, con Humphrey Bogart, Rod Steiger, Jan Sterling. (LK-Tel)

Por default, LK-Tel se ha transformado en el único sello importante de nuestro país en editar como corresponde clásicos del cine en formato digital. De manera pausada pero constante, al menos tres films por mes comienzan a engrosar la librería de títulos, aunque nos encontramos realmente lejos de la cantidad de lanzamientos mensuales de nuestro vecino Brasil. Durante los últimos meses la empresa editó tres títulos tardíos dentro de la filmografía de Humphrey Bogart, uno de los actores quizá menos dúctiles pero más carismáticos de la historia del cine norteamericano. Las copias de los tres films, sin estar a la altura de las últimas reediciones en DVD (*El ciudadano*, *Vértigo* o *El ocaso de una vida* en el tope de la lista), hacen de su visión algo saludable y están muy por encima de las ediciones en VHS.

Visto hoy, *Maldita mujer* es un *noir* que de tan clásico resulta paródico. Bogey se ve mezclado en una complejísima trama cuando vuelve de la guerra junto a un colega que, en lugar de recibir su merecida Medalla de Honor, pone pies en polvorosa sin explicarle nada a nadie. B no es detective ni nada que se le parezca, pero comienza a investigar el pasado del muchacho sin importarle demasiado las consecuencias, descubriendo muertes extrañas, mezclándose con mafiosos dueños de convenientes *night clubs* y enamorándose de la consabida *femme fatale*, la inquietante –y tan parecida a Lauren Bacall que da un poco de cosa– Elizabeth Scott. La película es rutinaria y previsible, pero como tantas otras veces es la presencia del actor la que la salva del olvido absoluto. Lo que se dice *star power*.

El traficante es otro intento de repetir el éxito de *Casablanca* y *Tener y no tener*. Bogey es nuevamente –esta vez en Damasco– un tipo de pocas pulgas al que sólo le interesa sobrevivir y hacer buenos negocios aprovechando algún conflicto político. Por supuesto, la aparición de una mujer –esta vez la sueca Märta Torén– torcerá el rumbo de los acontecimientos



Bogart en *Dead Reckoning*, con la símil Bacall Elizabeth Scott

tos y hará que el duro se ablande, tomando partido por algo más que su propio bolsillo. Aquí, el reparto ayuda: Lee J. Cobb como un coronel extremadamente celoso y un Zero Mostel en sus treintas y a punto de ser acusado de comunista en la vida real enriquecen una trama sencilla pero rendidora. Por último, *La caída de un ídolo* es el célebre final de la carrera de Bogart, fulminado por un cáncer de garganta a la edad de 57 años. En él, interpreta a un periodista deportivo especializado en el boxeo que accede a lo que siempre detestó: “inventar” una figura pugilística de la nada, trampeando, arreglando peleas y mintiendo en los medios. *La caída...* es la mejor, lejos, de esta tríada, y es una de las mejores interpretaciones de uno de los grandes del Hollywood clásico. **Diego Brodersen**

LA ISLA MISTERIOSA, *Mysterious Island*, Reino Unido, 1961, dirigida por Cy Endfield, con Michael Craig, Michael Callan. (LK-Tel)

Esta es una de las tantas adaptaciones de la novela de Verne que, retomando el mito robinsoniano, termina construyendo una oda al poder de la inteligencia humana. El extensísimo relato original nunca ha sido llevado a la pantalla de manera fiel; aquí, por ejemplo, desaparece toda referencia al sufrido Ayrton y la misteriosa presencia de un ser inteligente en la isla es obvia desde un principio,

incluida su identidad. Además, aparecen por obra y gracia de los guionistas experimentos genéticos, dos mujeres inglesas –Verne hubiera odiado esta desagradable intrusión en un mundo exclusivamente masculino– y una increíble cantidad de animales gigantescos y, por supuesto, sumamente peligrosos. Sin embargo, entendiendo que se trata de una adaptación y no de otra cosa, esta versión posee un atractivo especial: todos los efectos especiales –extraordinarios– estuvieron bajo el completo control del maestro del *stop motion* Ray Harryhausen. Así, los forzados empresarios colonialistas de Verne se transforman en aventureros en lucha constante con cangrejos, pájaros, pulpos y abejas gigantes. Eso sí, la secuencia de inicio, el impactante escape en globo de la prisión sureña, está respetado casi letra por letra. Mucho antes de que las imágenes generadas por computadora tomaran el poder, Harryhausen movía a mano cada pelo, garra y ojo, para unir luego el resultado final con los actores de carne y hueso mediante ese proceso centenario conocido como *moving matte*. El disco contiene algunos extras interesantes, en particular un documental realizado hace algunos años dedicado exclusivamente a Harryhausen. Durante poco menos de una hora, el mismísimo maestro recorre su filmografía, describe procesos, cuenta trucos y se emociona al recordar a sus amigos. **DB**



X JORGE GARCIA

SABADO 14

METROPOLIS (1926, Fritz Lang). Retro, 11 hs.
LA MUJER QUE QUISO PECAR, *The Grass Is Greener* (1961, Stanley Donen). Film & Arts, 18 hs.

DOMINGO 15

VERACRUZ, *Vera Cruz* (1954, Robert Aldrich). Cinemax Este, 13.55 hs.
LOCOS DE ATAR, *Love Happy* (1949, David Miller). Film & Arts, 18 hs.

LUNES 16

AVANTI! (1972, Billy Wilder). Retro, 22 hs.
AGENDA SECRETA, *Hidden Agenda* (1990, Ken Loach). Film & Arts, 1 h.

MARTES 17

PERSUASION, *Persuasion* (1995, Roger Michell). HBO, 15 hs.
MUERTE EN VENEZIA, *Morte in Venezia* (1971, Luchino Visconti). Cinemax Oeste, 19.15 hs.

MIÉRCOLES 18

JINETES DEL ESPACIO, *Space Cowboys* (2001, Clint Eastwood). Cinemax Oeste, 21.45 hs.
CASADA CON LA MAFIA, *Married with the Mob* (1988, Jonathan Demme). Film & Arts, 23 hs.
LOS AMORES DE UNA RUBIA, *Lásky jedné plavovlásky* (1965, Milos Forman). Con Hana Brechjová y Wladimir Puchol. Europa, Europa, 22 hs.
Como señalé en el N° 133, los 60 significaron una auténtica renovación en el cine checo, con una serie de películas que cuestionaban al "realismo socialista" hegemónico hasta esos días. Tal vez el más famoso de esos títulos sea este film, una comedia agri-dulce de un director luego perdido en los laberintos del mainstream hollywoodense, que desliza agudas observaciones sobre la vida cotidiana bajo el régimen.

JUEVES 19

OLEANNA (1994, David Mamet). Film & Arts, 23 hs.
ED WOOD (1994, Tim Burton). Cinemax Este, 24 hs.
ANTES QUE AMANEZCA, *Before Sunrise* (1995, Richard Linklater), con Ethan Hawke y Julie Delpy. Director con una obra promisoriosa en sus co-

mienzos, Linklater desarrolla aquí un relato acotado en tiempo y espacio: un turista americano en el final de su viaje y una estudiante francesa se encuentran casualmente en Viena y tienen una intensa relación a lo largo de una noche. Si bien la historia resulta a priori algo *démodé*, su romanticismo y la interpretación de la siempre formidable Delpy la elevan por encima de la medianía.

VIERNES 20

CON ANIMO DE AMAR, *Huayang Nianahua* (2000, Wong Kar-wai). Cinemax Oeste, 19 hs.
SORPRESAS DE AMOR, *Love at Large* (1990, Alan Rudolph). Film & Arts, 1 hs.

SABADO 21

ILUSION DE AMOR, *Szerelmesfilm* (1970, István Szabó). Europa, Europa, 19.55 hs.
EL GENERAL, *The General* (1998, John Boorman). Cinemax Oeste, 22 hs.
LA QUIMERA DEL ORO, *The Gold Rush* (1925, Charles Chaplin), con C. Chaplin y G. Hale. Retro, 11 hs.
Siempre se hace difícil hablar de una película de Chaplin por el carácter de obras maestras que se atribuye a casi todos sus títulos. Sin embargo, como ocurre en casi toda su filmografía, aquí se alternan escenas geniales con otras en las que predominan el tono didáctico y el sentimentalismo abusivo, dos elementos sustanciales de su obra que muchas veces se convierten en un pesado lastre.

DOMINGO 22

LA CASA DE LA ALEGRIA, *The House of Mirth* (2000, Terence Davies). Movie City, 16.15 hs.
ESCENA FRENTE AL MAR, *Anu natsu, ichiban shizukanaumi* (1991, Takeshi Kitano). I-Sat, 22.05 hs.
SIRENAS Y TIBURONES, *Operation Petticoat* (1959, Blake Edwards), con C. Grant y T. Curtis. Film & Arts, 18 hs.
Más allá de la decadencia de su estilo en varios de sus últimos títulos, Edwards es uno de los nombres fundamentales de la comedia norteamericana posterior a la etapa de oro de ese género. La acción transcurre durante la Segunda Guerra a bordo de un submarino averiado al que se quiere volver a poner en funcionamiento, y el resultado es un film con varios momentos divertidos pero estirado y desparejo.

LUNES 23

LOS DESESPERADOS, *Szegenylegenyek* (1966, Miklos Jancsó). Europa, Europa, 18.20 hs.
UNO, DOS, TRES, *One, Two, Three* (1961, Billy Wilder). Retro, 22 hs.

MARTES 24

MISHIMA (1995, Paul Schrader). Cinemax Este, 15.30 hs.
INFIDELIDAD, *Trolösa* (2000, Liv Ullmann). I-Sat, 23 hs.

MIÉRCOLES 25

MI SECRETO ME CONDENA, *Reversal of Fortune* (1990, Barbet Schroeder). The Film Zone, 22 hs.
ULTIMO TANGO EN PARIS, *Last Tango in Paris* (1973, Bernardo Bertolucci). Retro, 22 hs.

JUEVES 26

EL HOMBRE DEL PLANETA X, *The Man From Planet X* (1951, Edgar G. Ulmer). Retro, 22 hs.
WOYZECK (1978, W. Herzog). Europa, Europa, 22 hs.

VIERNES 27

EL SASTRE DE PANAMA, *The Tailor of Panama* (2001, John Boorman). HBO Plus, 22 hs.
ALTA FIDELIDAD, *High Fidelity* (2000, Stephen Frears). Cinemax Este, 22 hs.
AUTO DE ACUSACION: EL JUICIO MCMARTIN, *Indicement: The McMartin Trial* (1995, Mike Jackson), con James Woods y Mercedes Ruehl. Cinemax Este, 22 hs.
Con dos presencias rimbombantes en sus créditos—Oliver Stone como productor y Abby Mann como guionista—este telefilm basado en un caso real—el de una familia de Los Angeles acusada de cometer abusos contra un grupo de niños, que debió afrontar un juicio que duró casi 7 años—, gracias a su dinámico ritmo narrativo y al sólido trabajo de todo el elenco, es un relato muy entretenido que está bastante por encima de lo esperable.

SABADO 28

NOSFERATU, *Nosferatu: Phantom der Nacht* (1979, Werner Herzog). Europa, Europa, 22 hs.
ASESINO OCULTO, *The Pledge* (2000, Sean Penn). Cinemax Este, 22 hs.

Clint Eastwood: un clasicismo intransigente

NANOOK, EL ESQUIMAL, *Nanook of the North* (1922, Robert Flaherty). Retro, 11 hs.

Figura seminal dentro del género y con una obra poco conocida, salvo en circuitos especializados, Flaherty puede ser considerado el padre del cine documental. Esta es su primera película, una mirada realista, no exenta de poesía, sobre la vida cotidiana de los esquimales, con escenas absolutamente antológicas, como la de la cacería. Un auténtico *must*.

DOMINGO 29

THE FALLS (1980, Peter Greenaway). Europa, Europa, 22 hs.

¿A QUIEN AMA GILBERT GRAPE?, *What's Eating Gilbert Grape* (1993, Lasse Hallström). Film & Arts, 1 hs.

LEGALMENTE RUBIA, *Legally Blonde* (2001, Robert Luketic), con R. Witherspoon. Movie City, 22.20 hs. Cuando se estrenó la película, en EA se le dio una sorprendente cobertura de cuatro páginas, donde se la presentaba como un título renovador dentro de la comedia americana y una de las mejores películas del año. Creo que, por el contrario, es un acabado exponente del penoso nivel actual del género en una cinematografía que lo tuvo como uno de sus grandes pilares, en el que además, la otrora promisoría Reese Witherspoon consigue algo que, a priori, parecía imposible: ser más insoporrible que Meg Ryan.

LUNES 30

SIN ANESTESIA, *Bez znieczulenia* (1978, Andrzej Wajda). Europa, Europa, 16.30 hs.

CRIMENES Y PECADOS, *Crimes and Misdemeanors* (1989, Woody Allen). I-Sat, 21 hs.

BESAME, TONTO, *Kiss Me, Stupid* (1965, Billy Wilder), con Dean Martin y Kim Novak. Retro, 22 hs. Los grandes directores tienen algún film maldito y el de Wilder podría ser este, uno de los menos vistos. Condenada por la Legión de la Decencia, cuestionada por la crítica y con poco éxito de público, la película es, sin embargo, un lúcido replanteo de los tópicos habituales de las comedias matrimoniales de enredos y muestra al gran Billy con sus habituales toques de cinismo y misantropía. Para no dejar pasar.

Resulta muy improbable que un espectador contumaz de la serie *Cuero crudo* (un éxito televisivo de fines de los 50 y comienzos de los 60) o, un poco más adelante, algún admirador incondicional del spaghetti-western pudiera suponer que Eastwood se convertiría no sólo en uno de los directores más importantes del cine norteamericano de las últimas tres décadas sino también en el realizador que mejor recuperó la gran tradición narrativa clásica de ese cine, hoy casi perdida, lamentablemente. Nacido en San Francisco en 1930 y criado en los años de la Depresión, durante la adolescencia llevó una vida nómada acompañando a su padre, que trabajaba como gasista, por diversas zonas del Oeste norteamericano. Luego de una dificultosa vida estudiantil, en su juventud trabajó en los más diversos oficios (hachero, fogonero) y en 1950 ingresó en el ejército, donde permaneció cuatro años. En 1955 consiguió algunos pequeños papeles en Hollywood y a fines de esa década alcanzó cierto prestigio con el personaje de Rowdy Yates en la mencionada serie de TV. Pero su auténtico suceso como actor comenzó en 1964, cuando interpretó al héroe monolítico, solitario y violento (con algún eco de los personajes de Randolph Scott en los westerns de Budd Boetticher) de la famosa trilogía de Sergio Leone en la que desarrolló un estilo de actuación frío y lacónico que marcó de manera indeleble sus trabajos posteriores, y que luego fue recuperado por Takeshi Kitano, quien le sumó los rasgos propios de la cultura oriental. Tras algunas exitosas apariciones en varias películas de Don Siegel (quien ejerció una gran influencia sobre él) debutó en la dirección en 1971 encabezando su propia productora, la Malpaso Productions, algo que le permitió trabajar con gran libertad y desarrollar durante las últimas tres décadas una filmografía que, más allá de algunos altibajos, lo coloca definitivamente en la primera línea del cine norteamericano contemporáneo. Como otros actores/realizadores (Woody Allen, el mencionado Kitano), Eastwood es el principal intérprete de sus películas, con un tono aparentemente hierático y sin matices, pero en el que se percibe una formidable "presencia" cinematográfica. Como realizador transitó los más diversos géneros (policial, western, melodrama, cine bélico) en los que se pueden encontrar algunos elementos temáticos comunes (el carácter solitario y autodestructivo de varios de sus persona-

jes, la vulnerabilidad oculta tras la aparente autosuficiencia), aunque son ciertos rasgos estilísticos (el clasicismo narrativo, el notable equilibrio entre la violencia y el lirismo que impregna sus mejores películas, un tono crepuscular progresivamente acentuado desde *Los imperdables*) los que otorgan una notable coherencia a su obra, que sólo obtuvo un reconocimiento crítico importante a partir de *Bird*, su notable biopic sobre Charlie Parker (Eastwood es también un jazzero pertinaz, lo que lo llevó a producir *Straight, No Chaser*, el excelente documental de Charlotte Zwerin sobre Thelonious Monk), aun cuando algunas de sus primeras películas están entre las mejores de su carrera. Cinemax Este ofrecerá el lunes 16 un continuado con seis films de Eastwood que serán una buena muestra de su cine:

Bronco Billy (1980) es uno de sus títulos más atípicos, un relato lírico y contenido en el que un vendedor de zapatos busca evadirse de su gris realidad cotidiana creando una suerte de circo que reedita todos los mitos del Oeste americano. (15.45 hs.)

El fugitivo Josey Wales (1978) es un western ambientado en los finales de la Guerra Civil, que reconoce influencias de Anthony Mann y Sergio Leone, en el que un pacífico granjero cuya familia es asesinada decide tomar venganza contra los criminales. (17.45 hs.)

Ruta suicida (1977) es un relato en el que Clint interpreta a un policía enfrentado a la institución que debe trasladar, perseguido por oficiales corruptos, a una prostituta de un estado a otro para declarar en un juicio. Un interesante estudio de caracteres. (20.15 hs.)

Jinetes del espacio (2000) es un film en el que un grupo de astronautas retirados debe retornar al espacio para reparar un satélite construido décadas atrás. Una historia que comienza en tono de comedia y deriva progresivamente hacia la melancolía. (22.15 hs.)

El jinete pálido (1985) es otro western, en este caso con ecos de *El desconocido* aunque con ribetes fantásticos, en el que un misterioso personaje llega a un poblado para restablecer el orden perdido. Una película solemne, pretenciosa y bastante fallida. (0.30 hs.) Por último, *Firefox* (1982), una historia de espionaje en la que un piloto americano debe cumplir una misión en territorio soviético, es un film bastante aburrido, decididamente uno de los menos interesantes de Clint. (2.30 hs.)

Revista de decoración

LEJOS DEL PARAISO, *Far from Heaven*, 2002, dirigida por Todd Haynes, con Julianne Moore y Dennis Quaid. La cámara se aleja del personaje con una lenta panorámica que muestra una parte del idílico paisaje en el que transcurrió la historia. Es el final de *Lejos del paraíso* y la diminuta figura de Julianne Moore (reducida aun más por estar tomada desde una grúa), luego de tantos problemas e inconvenientes provocados por la pacatería y moralina de la década del 50, deja lugar a los créditos del film de Todd Haynes. Esta imagen me recordó otra: la rubia Teri Garr perdiéndose en el horizonte artificial de Las Vegas recreado en *Golpe al corazón* de Francis Ford Coppola.

Confieso que tenía grandes expectativas con *Lejos del paraíso* que, en el momento del estreno, se vieron defraudadas en gran parte sin llegar a la absoluta decepción. Un par de meses antes del film de Haynes, vi por primera vez, en copia DVD en la Sala Lugones, la extraordinaria *Palabras al viento* de Douglas Sirk y, hace pocos días, le ofrecí una segunda oportunidad a *Lejos del paraíso*; en realidad, me di cuenta de que yo mismo necesitaba rever el film.

Un primer camino para el análisis sería comparar una película de Sirk (cualquiera de los siete melodramas que lo identifican como un autor del género) con la de Haynes. Por ejemplo, bucear la forma en que Sirk ocultaba o escamoteaba los conflictos sociales o individuales (impotencia sexual, homosexualidad, racismo, diferencias de clase) en el contexto hipócrita de los años 50, y contrastarla con la escasa sutileza de Haynes para desarrollar las vivencias de sus personajes.

¿Acaso las borracheras de Robert Stack en *Palabras al viento* no ocultan su impotencia sexual y su ambiguo acercamiento con el personaje que juega Rock Hudson? ¿Las diferencias de clase no aparecen de manera elegante pero intensa en la historia que cuenta *Imitación a la vida*? ¿El imposible amor de Jane Wyman por el jardinero Rock Hudson en *Lo que el cielo nos da* no está tratado a través de un notable juego de miradas entre los personajes? Por estas

razones y muchas más, Sirk fue un maestro de la elusión y del refinamiento visual y un inteligente gambeteador de lo explícito; en sus films el estilo se manifestaba a través de la puesta en escena y no únicamente por el impecable vestuario, la decoración adecuada y los colores chirriantes. Un estilo, en ese sentido, que podrá interesar más o menos, pero que identificaba a un director con su mundo propio.

Lejos del paraíso sirkiano, Haynes opera de manera contraria: explicita la homosexualidad de Dennis Quaid con un beso de oficina a la media hora de película y muestra a un jardinero negro, aplicado y formal, símbolo de la bondad y menos combativo que Sidney Poitier en *¿Sabes quién viene a cenar?* que, colmo de la tilinguería, se expulsa como especialista en el arte pictórico de Miró.

En defensa de Haynes puede decirse que jamás recurre al sarcasmo o a la estúpida ironía hacia un género determinado, como sí, por ejemplo, se manifiesta en las películas más celebradas de los hermanos Coen. Sin embargo, en ningún momento de *Lejos del paraíso* existe la mínima preocupación del director por expresar una mirada personal sobre el melodrama. En *Golpe al corazón*, por el contrario, en medio de la fanfarria artificial con la que Coppola recreó el musical, se vislumbran una tristeza y una desolación que declaran la definitiva clausura del género. Y dentro del melodrama, y a su manera, en *La angustia corroe el alma* Fassbinder reinterpreta los códigos y la forma narrativa de Sirk.

Todd Haynes, en cambio, realiza una operación genérica similar a la que hicieron los Coen en *El hombre que nunca estuvo con el policial*. Una fotocopia color y deshilachada de un cine original, una película inútil y vacía, una revista de decoración de los años 50 que no es más que eso, algo efímero, donde el tiempo actúa en su contra y borra inmediatamente sus huellas. Extraño y decepcionante viniendo de Haynes, un cineasta que en *Velvet Goldmine* había concebido la versión glam de *Citizen Kane*. **Gustavo J. Castagna**

Escape salvaje

IRREVERSIBLE, 2002, dirigida por Gaspar Noé, con Monica Bellucci y Vincent Cassel.

Esta sección fue creada para que los críticos de esta revista, que ven las películas más tarde que la mayoría, puedan dar su disconformidad con las críticas publicadas en ocasión del estreno. En este caso, romperemos la regla porque en la nota sobre el festival de Mar del Plata (EA N° 132) había dicho que *Irreversible*, de Gaspar Noé, era una película valiosa, pero en el número pasado, ocupado y agobiado por la cobertura del V Bafici, no alcé mi voz para instalar la polémica. Bien, todavía sostengo mi juicio y, a pesar de que soy el único en esta revista con una visión positiva de la película, en el V Bafici encontré un aliado. Se trata del crítico australiano Adrian Martin, que vino a realizar una retrospectiva del cine secreto de su país. En la presentación de *Going Down*, dijo que el cine australiano había influenciado a Gaspar Noé y luego me dijo que le gustaba *Irreversible*. En el catálogo del festival, Martin confiesa que realizó la retrospectiva para defender un "cine salvaje, tenaz, descarado, ingenioso, desquiciado, filoso y lúcido". Esas son las características que yo le adjudicaría a *Irreversible*. También, podría agregar que tiene una concepción implacablemente cinematográfica, donde la propia movilidad o inmovilidad de la cámara cumple una función dramática; y en la quietud o en el movimiento de la puesta en escena está casi toda la narración y el placer de la película. Se me dirá que esto es muy primitivo o muy obvio. Sí, lo es. Noé hace una película extremista sobre la obviedad, y no oculta sus trucos ni sus fuentes de inspiración ni sus consignas ("El tiempo lo destruye todo"). Algunos sostienen que el exhibicionismo de lo banal es condenable y que nada se puede erigir de capas de filosofía barata. Ni tragedias, ni dolor, ni bellezas, ni placer, ni una película. *Irreversible* piensa que sí, y lo hace con férrea grosería. Es una salvajada auténtica. Un universo físico y superficial visto sin parpadear y con la nitidez que necesita la banalidad y que casi nadie se la dio. **Diego Trerotola**

Disparen sobre El Amante

CORREO DE LECTORES

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

Señores directores:

Una vez leí una entrevista a Abel Ferrara en la cual le preguntaban qué pensaba que era el arte y si veía a sus películas como una manifestación de este, a lo que él respondía (enérgicamente, me imagino): "Yo qué mierda sé lo que es el arte". Es claro que hay gente a la cual que algo sea una obra de arte o no, le importa un pito. Hay gente que suele decir que hace películas para levantarse minas y cogerlas, o para levantarse tipos, o las dos cosas; hay otros que las hacen simplemente porque pueden, tienen plata, ganan concursos o encuentran la manera de hacerlas. Pero misteriosamente existe gente que hace películas para sentirse artista. Otra vez leí una entrevista, esta vez a Fassbinder, en donde le preguntaban si adhería a la patraña que dijo Godard de que el cine es la verdad en 24 cuadros por segundo, a lo que él respondió (riendo, imagino yo) que adhería más a la idea de que era la mentira en 24 cuadros por segundo. Es también claro que hay gente que no cree que el cine sea la verdad o que de ver una película pueda salir la verdad sobre nada. También los que critican las películas lo hacen por diferentes motivos: mercantiles, sexuales, intelectuales; pero misteriosamente hay gente que critica para categorizar si algo es arte o si alguien es artista o no. Hay generalmente una parte de los defensores de la "política" de autor que confunde todo y transforma a un autor en un artista y, sobre todo, a una película en una obra de arte, y por ende tiende a exigirle al autor cierta competencia con un discurso que puede no pertenecerle y que seguramente no quiso perseguir. Lo que el crítico hace buscando un artista en un director es siempre un proceso de autoconvencimiento y sugestión que puede ser desterrado por completo si el implicado dijera "no soy artista" o "mi película no es una obra de arte, no fue concebida como tal". El discurso que busca al arte y al artista en cualquier proceso de creación es totalitario, torpe y pedante porque en todo caso habla más de la búsqueda que de la manifesta-

ción. Con la crítica de *Irreversible* pasó a mi parecer exactamente eso: para manifestar un disgusto por una película o por lo que generaba una película, el crítico consideró una referencia literaria acerca de un "artista" que era un chanta porque no pintaba nada o algo así y, a través de ella, quitarle el título nobiliario en una cruzada evangelizadora (o mejor dicho, inquisidora) que todo lo puede. En todo caso, si con esa referencia al personaje del cuento el crítico buscaba una alegoría para responder a su pregunta "ética": "¿Es lícito crear el contexto de una polémica sin el objeto de la misma?", tendría que buscarla en el contexto mismo desde donde se formula. Si es desde el contexto artístico, esa respuesta tendría que buscarla en la misma crítica o mejor dicho en su visión del cine o quizá, si vale la pena, ver todas las películas del mismo modo; porque de lo contrario esa pregunta respondida por cualquier persona o por el director mismo se limitaría a: "No, bobo, yo no soy un artista y mi película no es una obra de arte, enténdelo". Por otro lado, si los contextos fueran otros, las respuestas podrían ser múltiples, más largas y más cortas, y sí, seguramente la más larga sería la que tuviera un contexto comercial, que lo hace por otro lado muy interesante (porque aunque cueste digerirlo, hay una sola manera de ver a Monica Bellucci siendo violada y es yendo a ver esa película tanto como ver a ella y a Cassel en bolas). Un director no es un artista como tampoco un crítico es un escritor y en todo caso la frase "Los artistas solamente pueden construir, de hecho, dado que en el principio sólo está la voluntad" es tan intrascendente (si no cambien artista por no sé... carpintero, pintor de brocha gorda, heladero o burócrata) como "El tiempo todo lo destruye", pero por lo menos la última remite (a lo sumo) a un proceso de creación que lleva tiempo y en donde la destrucción es imposible de evitar, y la primera puede no significar nada. *Irreversible* puede ser una gansada -y Gaspar Noé puede ser un ganso-, pero seguro que no deja de ser más o menos película por no ser una obra de arte, ni su director un artista. Gracias por leerme.

Lucas Molteni

PD: Por favor, díganle al ególatra de Llinás que no me cite, a mí no me conoce nadie.

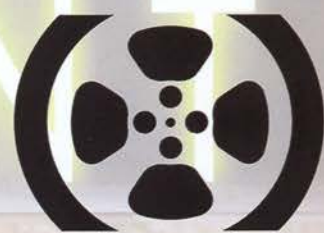
That's all folks

Reconozco que conviví con ese extraño convencionalismo por el cual las cifras "redondas" tienen un significado más especial que las restantes, por lo que me ha invadido una extraña sensación al descubrir que el próximo número del EA es el 132, que representa 11 años de publicación a 12 números por año (permítaseme la inexactitud del cálculo; sé que al menos en dos meses no se publicó la revista). Esta sensación es una mezcla de nostalgia, porque había decidido dejar de comprar la revista desde hace un tiempo por las razones que trataré de sintetizar a continuación, y de alegría, porque no tengo que esperar más para arribar al contundente número de 150 para discontinuar la suscripción. Empecé a comprar la revista en su cuarto año y su espíritu, el esfuerzo en la producción de dossiers, la cobertura de festivales, hicieron que completase la colección, no obstante las diferencias que en muchos casos mantenía con las opiniones vertidas. Pero hoy EA no es el mismo producto que abracé durante estos 7 años. Prescindiendo del primer año en el que, al margen de cambios en la conducción editorial, se podía apreciar una mirada bastante reaccionaria, la revista actual no tiene semejanza alguna con sus antecesoras. Estar al frente de una publicación de esta naturaleza debe producir un lógico y natural desgaste, amén de los avatares económicos innumerablemente editorializados. Ese sentimiento de agobio se ha hecho más evidente durante el último año de la publicación. Imaginando a Quintín abocado al festival, a Flavia disfrutando su desaparición en inacción, a Noriega dedicado a la escuela, la revista se percibe como subliminalmente "tomada" por una generación -no dudo de su capacidad intelectual ni de su espíritu de trabajo- que escribiendo sobre cine manifiesta una irrespetuosidad y levedad que sobrepasan la irritación y la provocación. Rescato no obstante las colaboraciones de Russo, Rojas y García (Jorge) que evocan el espíritu que animó los años más felices de EA. Sé que mi libre albedrío fue el que decidió comprar 11 años de revista y el que me permite discontinuarla, pero los lazos establecidos me indicaban que no podía hacerlo silenciosamente. Hasta siempre,

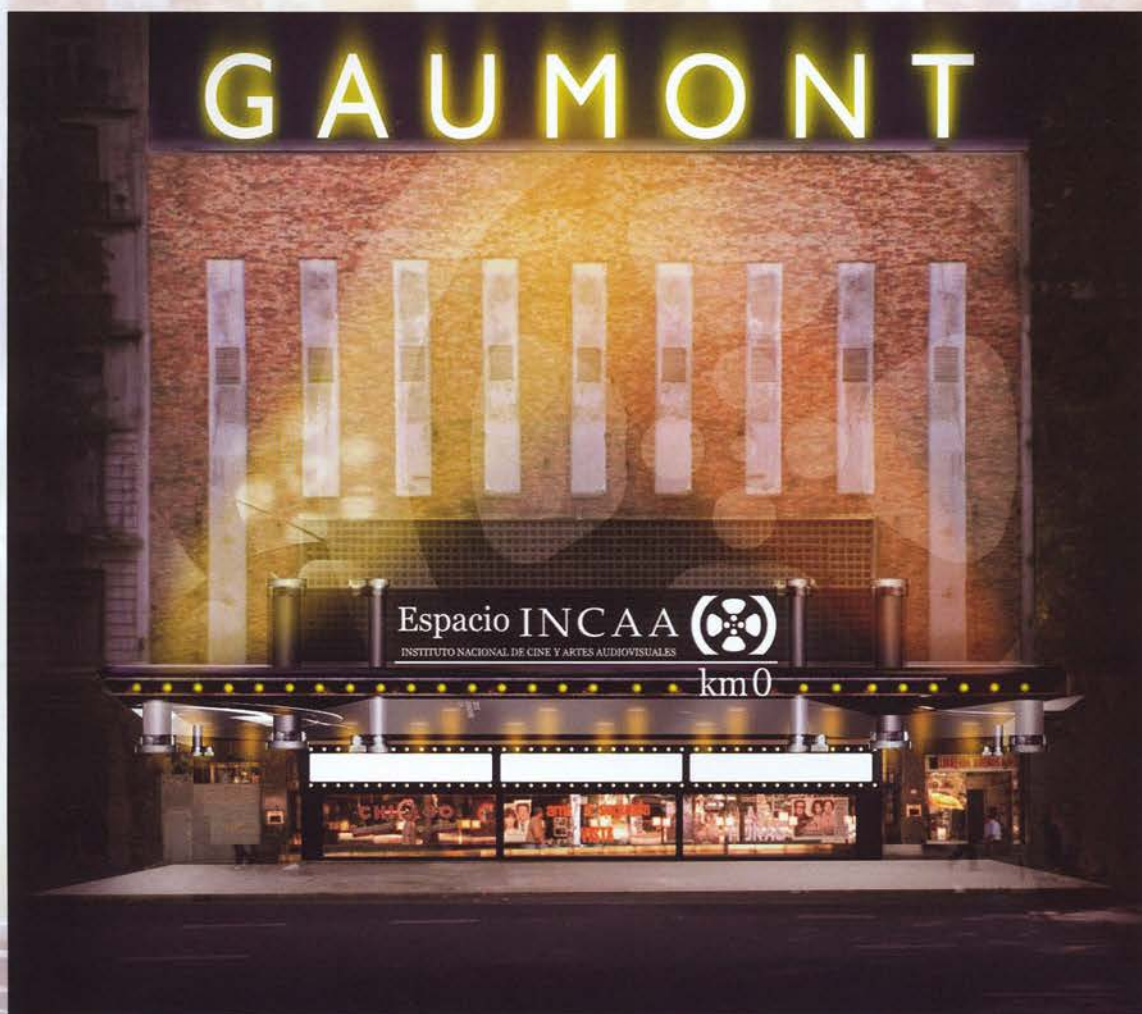
Mario Janovich

Espacio INCAA

INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES



km 0



EN JUNIO INAUGURAREMOS TRES SALAS CINEMATOGRAFICAS DEDICADAS EXCLUSIVAMENTE AL CINE NACIONAL E IBEROAMERICANO, PARTIENDO DESDE LA PLAZA CONGRESO -KM 0 DE NUESTRAS RUTAS E INSTITUCIONES DEMOCRATICAS- UNIENDO TODO EL PAÍS Y DEVOLVIENDO A LOS ARGENTINOS SU PROPIA IMAGEN, SU REFLEJO, SU HISTORIA.



INCAA
INSTITUTO NACIONAL DE CINE
Y ARTES AUDIOVISUALES

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.