



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.

Las materias pueden ser cursadas en forma independiente como seminarios

Comienza la inscripción al segundo cuatrimestre

Materias a dictarse

Historia del cine: Otras industrias

Historia del cine: Iconoclastas e independientes

Crítica y críticos

Cómicos y comedia

Cine norteamericano clásico: Género y autores

Documentales

Los géneros marginales

Nuevo cine argentino

Autores fuera de Hollywood

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 en **www.elamante.com**



- Estrenos 4 El viaje de Chihiro + Hayao Miyazaki
 - 8 Irma Vep + Maggie Cheung
 - 11 Intervención divina
 - Cravan vs. Cravan + Entrevista a Lacuesta 12
 - Polémica: Japón
 - 16 Polémica: Hulk
 - Buscando a Nemo + Pixar 18
 - 20 Terminator 3: La rebelión de las máquinas
 - En la ciudad sin límites Donde cae el sol La noche de las cámaras despiertas
 - El guardián Vivir intentando Polémica: Anita no pierde el tren
 - Lágrimas del sol Barco fantasma Un día en el paraíso Herencia de familia El agua en la boca El día que me amen
 - 24 De uno a diez
 - 25 Debate: El público y los críticos
- Crónica 2003 Festival de Cannes 26
 - 42 Entrevista a Gus Van Sant
 - 46 Gregory Peck (1916-2003)
 - 48 Sobre Histoire(s) du cinéma de J.-L. Godard
 - 52 El AmanTV
 - El inquilino
- Guía de El Amante
 - 56 Video
 - 60 Cine en TV
 - 62 Picado
 - Llego tarde



KATHARINE HEPBURN (1907-2003)

STAFF

Eduardo Antin (Quintín) Flavia de la Fuente Gustavo Noriega

Asesora periodística Claudia Acuña

Consejo de redacción Los arriba mencionados y Gustavo J. Castagna

Marcelo Panozzo Javier Porta Fouz

Colaboraron en este número

Tomás Abraham, Santiago Garcia, 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, Juan Martínez, Fabiana Ferraz, Sebastián Núñez, Agustín Masaedo, Mark Peranson y Marta Almeida.

Secretaria Alejandra Chinni

Cadete

Gustavo Requena Johnson

Correctoras Gabriela Ventureira Malala Carones

Meritorio de correción Jorge García

Traducciones Lisandro de la Fuente

Gente de cierre Diego Trerotola

Diseño gráfico

Lucas D'Amore (Idamore@ciudad.com.ar) Hernán de la Fuente

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

Teléfono (5411) 4326-5090 Telefax (5411) 4322-7518

E-mail mantecine@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 9º piso. Bs. As. Distribución en el interior DISA SA. Tel 4304-9377 / 4306-6347

GUION Hayao Miyazaki

MUSICA Jô Hisaishi MONTAJE Takeshi Sevama

DIRECCION ARTISTICA Youji Takeshige

DISEÑO DE PRODUCCION Norobu Yoshida

Chihiro en el país de las maravillas

por DIEGO BRODERSEN

Suele decirse que el cine de animación es el reino donde las más estrafalarias fantasías pueden hacerse realidad, el único territorio cinematográfico donde los límites no existen, donde todas y cada una de las imágenes provenientes de la imaginación de un autor pueden transformarse en realidad, a punto tal que el confín real estaría dado, justamente, por las carencias o limitaciones propias de quien crea. Y sin embargo... Las reglas y disposiciones propias de un mercado tan importante como el del cine infantil -terreno al que ha quedado relegado, casi exclusivamente, la animación, al menos en Occidente- han creado férreas fronteras que rara vez son cruzadas, siquiera tímidamente, por los encargados de darles vida a esas celdas inanimadas que conforman el átomo de todo film animado. Y esto es bien cierto, incluso, en aquellos largometrajes que han logrado romper con la hegemonía narrativa y dramática del modelo creado hace más de medio siglo por el tío Walt. En otras palabras, son muy escasos los ejemplos de películas animadas que logran sorprender una y otra y otra vez, y que más allá de sostener la atención del espectador durante noventa minutos -marca de oficio- generen esa sensación de portento, de sorpresa constante, de novedosa expectación (marca de otra cosa, de estilo, de personalidad, quizá de genio). El viaje de Chihiro es todo eso: estilo, personalidad y genio. Y es también una explosión de originalidad y entrega absoluta hacia la historia y los personajes y el mundo que habitan. El último largometraje de Miyazaki es una obra maestra del cine de animación y del cine a secas, y esto es así por la conjunción de dos elementos



básicos: el inacabable talento del realizador japonés y una libertad absoluta para trabajar los materiales.

Chihiro, como Alicia en el inmortal relato de Lewis Carroll, es una niña curiosa y decidida que, por esas circunstancias de la ficción, se ve envuelta en una aventura gigantesca en un loco mundo paralelo. Pero Chihiro también es una niñita de lo más común, temerosa al comienzo de la película por el viaje que termina: la familia se muda al campo, con el consiguiente cambio de vida, de ámbitos, de escuela (algún crítico con pretensiones de psicólogo dirá que el miedo es el disparador del viaje posterior, pero dejemos a Freud en el diván). Lo cierto es que antes de llegar al nuevo hogar, Papá, Mamá y Chihiro se detienen a la vera del camino, ante un portal de piedra con aspecto milenario, y que luego de cruzarlo y recorrer lo que parece un parque temático abandonado el trío es trasladado mágicamente, casi sin notarlo, a otro universo muy diferente del nuestro. Aquí se hace necesario aclarar que el título en inglés del film, Spirited Away, además de ser más fiel al original, aclara la calidad del viaje del título en español: la familia de Chihiro ha sido



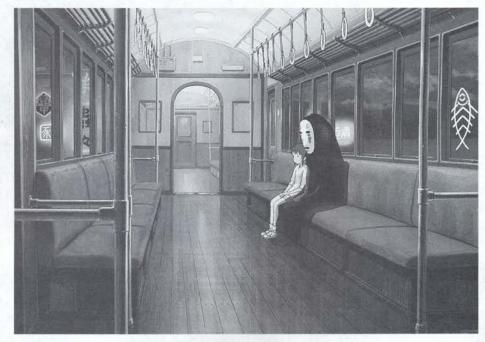
"spirited away", llevada como por arte de magia, dejó de ser en un plano para comenzar a existir en otro. Esta idea forma parte de leyendas y relatos antiguos tanto de Oriente como de Occidente, pero en Japón forma parte del lenguaje cotidiano. Aclarado este asunto lingüístico, cabe adelantar que los padres de nuestra heroína -y esto nunca mejor dicho- permanecerán el resto de la historia en un nuevo estado porcino, con el consiguiente riesgo de ser devorados por alguno de los increíbles habitantes de este país mítico. Y que Chihiro deberá no sólo aprender a sobrevivir en tan extraño paraje, sino a encontrar la manera de volver a su mundo con sus padres sanos y salvos. Y todo ello sin romper el precario equilibrio entre ambos mundos.

La coexistencia de cosmos alternativos es una constante en el mundo de Miyazaki y es posible rastrearla desde sus primeros films. En cada una de sus películas se revela una evidente preocupación por el equilibrio de los ecosistemas en su sentido más etimológico, evidenciada por el peligro constante de destrucción de uno o más de los cuatro reinos conocidos, a los que Miyazaki suma el espiritual. El animismo, doctrina



totalmente opuesta al mecanicismo, es entonces una de las líneas que atraviesa toda su filmografía, y se transforma en eje de La princesa Mononoke, largometraje inmediatamente anterior a Chihiro que, desgraciadamente, nunca se estrenó en Argentina. Aquí, el nuevo hábitat de la niña está poblado por brujas, duendes, dragones, semidioses y demás bizarras criaturas de toda forma, tamaño e intencionalidad, pero el peligro que lo acecha es, precisamente, la misma Chihiro: ella no pertenece, es una humana y su simple presencia es condición suficiente para terminar con la precaria armonía del lugar (de hecho, lo primero que pierde al cruzar el portal es su nombre humano, convirtiéndose inmediatamente en Sen). De todas maneras, se le ofrece una alternativa a la transformación en cerdo: trabajar en el centro de descanso para dioses estresados -un gigantesco hotel cuya especialidad son los baños de agua caliente- que regentea Yubaba, una vieja bruja que parece conocer todos y cada uno de los movimientos de los parroquianos, policía, juez y verdugo del lugar.

El cuidado y amor por cada uno de los personajes, centrales o periféricos, entrañables o aterradores, es una de las especialidades de Miyazaki, y en Chihiro nos topamos con un verdadero bestiario de seres difíciles de olvidar: Haku, el muchacho que ayuda a Chihiro/Sen a moverse por los recovecos sociales del nuevo mundo; Yubaba y Zeniba, o el yin y el yang encarnados; el bebé gigante y llorón y las tres cabezas rodantes; cualquiera de los dioses que se acercan a los baños, en particular el Dios de las Aguas -confundido con el Dios de la Pestilencia por la cantidad de basura acumulada a su alrededor, otro detalle ecologista- y ese otro ser misterioso y silente, inquieto por las negativas de Chihiro a aceptar sus regalos; o las bolitas, unas cositas negras y peludas que transportan carbón sobre sus ¿espaldas? y que producen milagrosamente la sensación de que "son", de que existen y sufren con su trabajo de esclavos, a la vez que se manifiestan como lo más cercano a un comic relief que uno puede encontrar en una historia atravesada por pocos momentos de humor (Y valga la aclaración de que el film no los necesita, otra diferencia radi-





cal con la animación occidental que -dejando de lado a Pixar, cuya especialidad es, justamente, la comedia- parece obligada a incluir rigurosamente algún personaje hiperquinético y parlanchín). Incluso ese tren que se adentra en zonas desconocidas parece un ser animado por el don de la vida. Miyazaki logra este milagro utilizando a la perfección todos los mecanismos de un arte centenario: la animación. Y en esa exquisita conjunción de personajes perfectamente delineados, una historia apasionante y compleja -oriental y universal a la vez- y una imaginación galopante en el diseño de los intrincados ambientes, paisajes y habitaciones logra una proeza poética. Jô Hisaishi, responsable de las bandas de sonido que acompañan todos los largometrajes de Kitano desde Escena frente al mar y un clásico en el cine de Miyazaki, entrega otra de sus extraordinarias partituras, perfectamente sincronizada con el lirismo de las imágenes.

La sensación de extrañamiento, de prodigio y sorpresa constante recorre al film de principio a fin, y a un momento de ebullición puede seguirle otro de pasividad melancólica (dicho sea de paso, un sentimiento generalmente relegado en la animación infantil). Es posible que parte de esa impresión esté dada por el desprecio de Miyazaki ha-

cia otra pesada herencia dentro de la animación tradicional: el antropomorfismo. Muchas de las criaturas del extraño mundo de Chihiro no recuerdan a nada conocido, mucho menos a un ser humano, y cuando lo hacen los trazos del dibujo trabajan una perfecta hipérbole, exacerbando esos rasgos al límite, impúdicamente. Pero la clave de la perfección de El viaje de Chihiro radica, creo, en la entrega total del realizador y sus secuaces a la hora de aplicar todos sus conocimientos técnicos y narrativos en la creación de mundos. Miyazaki realiza la operación opuesta a la de tanto largo infanto-vacacional, evitando religiosamente la falta de respeto hacia el espectador (el viejo adagio "total, es para chicos"). Es por ello que El viaje de Chihiro posee la preciada doble condición de ser una película infantil y un film absolutamente maduro al mismo tiempo, y justamente por ese motivo puede ser disfrutado independientemente de edades y adulteces.

Aquí en Argentina Hayao Miyazaki es -o era hasta este momento- un ilustre desconocido, al menos fuera del reducido ámbito porteño de los fanáticos del animé. El estreno de su última obra (viene amagando con retirarse pero, afortunadamente, ya se encuentra trabajando en su próximo proyecto) resulta un verdadero acontecimiento cinematográfico, apenas disminuido por el hecho de ser exhibida solamente en una versión doblada al español (los fans seguramente harán saber su descontento, y tendrán toda la razón). El viaje de Chihiro es una de las mejores películas estrenadas en lo que va del año y es de desear que su magia, su ternura y su infinita capacidad para ensoñar conquisten el corazón de muchos espectadores, llevándolos sobre el lomo de un dragón a vivir las más prodigiosas aventuras en un verdadero país de las maravillas. A

El cielo es un lugar en la Tierra

Un "dibujito" ganó en el Festival de Berlín 2002, y finalmente se estrena en Argentina. El valor agregado es que *El viaje de Chihiro* se convertirá, además, en la primera muestra para público masivo del gran Miyazaki. **por LEONARDO M. D'ESPOSITO**

Este año hubo –hay– poco para festejar en el terreno del cine. Las eras del descubrimiento quedaron atrás y la crisis hizo que films con algún riesgo ya no se vean en nuestras salas. Por eso, que se estrene comercialmente una película de Hayao Miyazaki es ya un motivo para descorchar el sake: no sólo es uno de los mayores creadores del cine de la actualidad, sino que la aparición de *El viaje de Chihiro* en las carteleras permite descansar de tanto tanque que nos bombardea semana a semana.

Miyazaki nació en Japón en agosto de 1941. Es decir, pasó su infancia durante la Segunda Guerra y su adolescencia durante el "milagro japonés". Algo que siempre cuenta en los reportajes es que, en realidad, no sabía dibujar (estudió economía) y que aprendió porque le gustaba crear personajes. Uno de los costados menos estudiados del "milagro" es la influencia que tuvieron, culturalmente, la televisión y la historieta en el crecimiento tecnológico del país. Aquí cabe un pequeño aparte.

APARTE: REVOLUCION INDUSTRIAL. VOLCANES Y APOCALIPSIS. La relación de los japoneses con la tecnología es ambigua. Por una parte, sufrieron entre fines del siglo XIX y principios del XX un proceso de industrialización y crecimiento demográfico traumático, que acrecentó el militarismo, creó una clase media pero bajó la esperanza de vida de 60 a 44,5 años. También creó, en una sociedad inclinada a un panteísmo natural (base del shinto), una gran desconfianza hacia la ciencia y la tecnología, al tiempo que una dependencia absoluta de sus productos. La hecatombe atómica de 1945 transformó este sentimiento de atracción y repulsión en un trauma que no es fácil de resolver y forma parte del espíritu japonés. Una cultura, además, que por vivir en una



Porco Rosso

tierra volcánica que se rebela frecuentemente, construyó imágenes apocalípticas casi desde que hay registros de ella, amén de una religión animista donde cada cosa puede tener un espíritu. Sería bueno leer las series japonesas (de *Astroboy* a *Pokémon*, de *Mazinger* a *Evangelion*) según esta clave.

VOLVAMOS. Por lo dicho en el Aparte, una visión de la obra de HM lo revela indudablemente ligado a su cultura. Pero resulta que en realidad no tiene nada que ver con el resto de la animación japonesa, llena de robots, rayos láser y explicaciones tecnológicas. El cineasta al que más se parece –al menos en lo temático– es Kurosawa. Don Akira buscaba una especie de síntesis entre temas e imágenes japonesas y la apelación a la cultura occidental. Así, *Yojimbo* es un film de samurais, pero también la primera adap-

tación de *Cosecha roja* a la pantalla. O *Macbeth* se vuelve *Trono de sangre*. Lo primero que hizo HM como autor fue llevar a una serie de dibujos animados un clásico de la literatura infantil occidental. Se trata de *Heidi*, serie que concentra casi todos los rasgos estilísticos del autor, incluyendo el mediano rechazo de cierta forma de modernidad urbana por un equilibrio rural. Aquí aparecen tres constantes: los protagonistas niños o jóvenes, que sea un personaje femenino el de mayor peso y la búsqueda de la aventura como medio de conocimiento. Todas sus películas recurren a estos elementos.

Pero el lazo de HM con la literatura occidental pasa por los relatos de aventuras del siglo XIX y principios del XX. Verne, Wells y Conan Doyle, especialmente, más, en la gráfica, el recuerdo de los grabados que ilustraban esas historias. Su obra no consiste en



Aquí, Mi vecino Totoro; arriba a la derecha, Kiki's Delivery Service

acercarse a la cultura occidental para poder "vender" mejor fuera de Japón (de hecho, aunque sea el mejor de los dibujantes del archipiélago, es muy reciente su reconocimiento fuera de la frontera nipona, salvo para los especialistas en animación o los fanáticos del animé, que lo encuentran casi de casualidad), sino más bien en identificar aquello con lo que tiene un lazo especial y mirarlo desde su experiencia japonesa. Para muchos, HM es un ecologista, palabra que puede ser noble o denominar a una clase especial de conservador, incluso reaccionario. No por nada, muchos se la cuelgan a Tolkien (que añoraba los bosques medievales con acento en el término "medieval"). Pero no se trata de una persona que se desviva por rescatar ballenas, sino de alguien que ve un precario equilibrio entre la naturaleza y el hombre, que la tecnología tiende a quebrar. Ese es uno de los grandes temas ¿miyazákicos?, arraigado en el shintoísmo: cómo la mano del hombre acaba con esa armonía. Pero cabe decir que muchas veces son más las preguntas que las respuestas. En Nausicãa en el valle del viento (1984), la humanidad vive en pequeñas islas en medio de un enorme desierto, cercadas por bosques donde se respiran fétidas esporas y viven unos gigantescos escarabajos (los ohmu) que parecen ser un peligro, cuando en realidad están reconstruyendo secretamente la naturaleza perdida por un holocausto atómico. Unos y otros están en lucha, pero no debería ser así. Hay un Valle -el de Nausicäa-pacífico, y otro invasor. Pero el invasor, que tiene aún un arma atómica, sólo quiere sobrevivir. La justicia de estas acciones queda por cuenta del espectador. Lo interesante es que HM no explica tales relaciones con largas parrafadas: las acciones de los personajes van diseñando el mundo –a veces enormemente complejo y totalmente inventado– y lo van haciendo comprensible, así como al trasfondo filosófico que los sostiene. Esa base tiene tres puntos de apoyo: un enorme detalle en el dibujo (siempre hecho a mano, que sintetiza en su explicitud lo que de otra forma implicaría demasiadas palabras), la búsqueda constante de la aventura como vehículo de descubrimiento y una gigantesca capacidad de invención.

La invención, que es quizá lo más asombroso a primera vista del arte de HM, es no sólo una gran capacidad metafórica -crear algo para decir sin decir-, sino también la evidencia de una gran capacidad lúdica. No por nada sus films adoptan el punto de vista de un niño o un joven, ojos que aún son permeables a la maravilla. La película más clara al respecto es Mi vecino Totoro (1988), donde dos hermanitas de 10 y 4 años descubren el espíritu de un bosque -el Totoro del título, una especie de oso enorme con poderes maravillosos- que les permite sobrellevar la ausencia de una madre enferma. Son ellas las que ven la magia, aunque su padre cree que existe. Y es Totoro quien les enseña a convivir con un mundo al que deben adaptarse de a poco. El film es simple y poético (un autobús-gato con ratones colorados por luces es una prueba irrefutable), aunque no hace concesiones infantiles: cer-



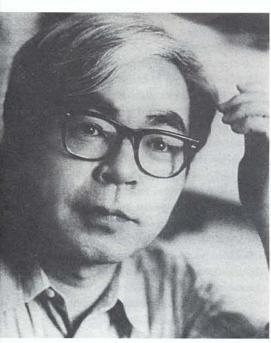
ca del final, una de las nenas desaparece e incluso alguien la da por muerta. No se trata de crueldad gratuita, sino de pintar un universo humano desde la ficción sin por eso esterilizarlo de sufrimiento.

Aunque Miyazaki es único, tiene más de un vaso comunicante con otro cultor de la fantasía que también recurre con frecuencia a ojos infantiles: Steven Spielberg (corre el mito de que SS admira El Castillo de Cagliostro (1979), primer largo de HM). Existe en ambos la misma recurrencia a la aventura y la aparición de la tecnología como algo parangonable a la magia (basta ver esa obra maestra absoluta que es Laputa, Castillo en el cielo (1986), donde las máquinas voladoras y una hermosa persecución en trenes recuerdan la obra del creador de ET). La diferencia es que a HM nadie lo acusó nunca de pueril, quizá porque muchas veces su aliento épico (en Nausicäa, Laputa o La princesa Mononoke) parece desfasado con el lugar común de que "el dibujo animado es un arte infantil" y, por lo tanto, el espectador no pisa sobre suelo seguro. La comparación quizá sirva para no acusar de lo mismo a Spielberg en el futuro. Justamente, La princesa Mononoke (1997) demuestra la versatilidad del autor. Es un film extremadamente complejo -no por ello incomprensible-, muy arraigado en Japón (uno de los pocos que se ubican en una época "histórica" nipona, entre los siglos XIII y XVI) y donde se plantean tres claves. Una de ellas es religiosa: la destrucción de un bosque por manos humanas lleva a su espíritu protector (el Tatarigami) a convertirse en un demonio y crear una maldición, que cae sobre un joven. Otra es social: una mujer crea una sociedad protoindustrial donde ex siervos agrícolas de shogunes y samurais y ex geishas son tratados igualitariamente alrededor de una mina de hierro y una forja de armas de fuego. La tercera es política: siervos del Emperador buscan la cabeza de un animal fabuloso que puede conferir al monarca la vida eterna (y así aplastar rebeliones y guerras civiles). En el medio de las tres, la lucha entre la naturaleza -lobos, jabalíes, monos y árboles son especies complejas en una sociedad compleja- y los hombres. El resumen de estas tensiones es la princesa Mononoke, una humana criada por lobos gigantes. No hay malos o buenos:

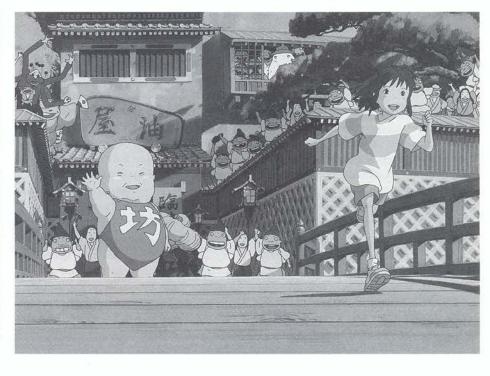
cada uno tiene sus razones. Miyazaki atiende a todas ellas: como viejo marxista -desencantado del socialismo japonés: "Los hombres no somos tan inteligentes aún como para llevar a cabo el sueño de Marx", dijo en un reportaje a Positif- cree en la solidaridad entre las personas para resolver una situación, incluso entre enemigos. Suele suceder en sus películas, aun después de las más terribles o sangrientas batallas, que cuando dos seres antagónicos logran comprenderse el mundo consigue un equilibrio nuevo. No necesariamente un final feliz (aunque abundan), sino uno posible. Hay algo que llama mucho la atención en la obra de HM, y es su obsesión por el vuelo y las máquinas que surcan el aire. Aparecen en Nausicäa, Laputa, la bellísima Kiki's Delivery Service (1989, donde una brujita de 13 años decide hacer repartos a domicilio en su escoba mágica) y Porco Rosso (1992, ambientada en la Italia prefascista, con un chancho que corre aventuras en su hidroavión). La explicación es simple y doble: Miyazaki ama los aviones y también ama la libertad. El aire, los cielos surcados por aeróstatos imposibles, helicópteros gigantescos, dirigibles metálicos, gráciles planeadores, libélulas mecánicas, preciosos biplanos o escobas voladoras permiten una libertad de movimientos que, a su vez, liberan al dibujante para crear secuencias animadas que, en tierra, serían imposibles. Basta con ver la secuencia de pretítulos de *Laputa* para comprender hasta qué punto aire es libertad y libertad es capacidad de creación.

Otra cosa que no pasa inadvertida es la recurrencia a protagónicos femeninos. Nausicäa, las nenas de Totoro, Mononoke, la princesa de Laputa, Chihiro son chicas a veces de armas tomar, pero con una comprensión mucho más amplia del universo que las rodea que la de los hombres. No es simplemente el uso del viejo lugar común de la mujer como restauradora del equilibrio o personificación de la naturaleza, sino un movimiento doble. Por un lado, obliga al espectador, en un film a veces de acción y aventuras, a identificarse con una mujer que no deja de serlo, y colocarla en un plano de igualdad con el hombre. Igualdad en serio, no declamada, como si realmente en el mundo la mujer y el hombre fueran iguales y HM pudiera elegir por puro gusto (lo hace, de hecho). Por el otro, colocarla sutilmente por encima: las mujeres comprenden mejor todo en sus películas. En Mononoke, el protagonista masculino pregunta a una mujer que trabaja en una fundición si "ese es un lugar para ellas". Le responde: "Antes teníamos una vida peor (eran prostitutas, aclaro) y ahora trabajamos tantas horas como los hombres y ellos no nos discriminan". Ellas comprenden que los hombres las discriminen (finalmente tendrán que defender heroicamente su pueblo del asedio); los hombres nunca se dan cuenta de que ellas tenían un lugar inferior. Tanto en los universos sacudidos por la violencia de Mononoke o Nausicäa como en los pacíficos y fantásticos "Japones" de Totoro o Kiki, la mujer es el más creíble vehículo del descubrimiento, quizá porque no se la deja nunca salir a explorar otros mundos. En eso también HM es un artista original.

Queda por decir que su cine es bellísimo, que ha logrado llevar el "estilo japonés de ojos grandes" a una traza auténticamente personal (cosa notable de por sí) y que en su país, aunque es sumamente conocido y exitoso, es en realidad tan extraño como un Kitano o un Takashi Miike. Como aviso al lector, por ciertas casas de la avenida Corrientes se consiguen sus películas. Vale la pena la compra. Espero solamente que, al leer esto, salga corriendo a ver El viaje de Chihiro. Miyazaki no es un territorio sino un mundo a descubrir aún, al que vale la pena viajar volando en gato colectivo, con el paraguas de Totoro en la mano y la piedra azul de Laputa al lado del corazón. A



Izquierda, Hayao Miyazaki; derecha, El viaje de Chihiro



EL AMANTE 135

IRMA VEP

FRANCIA

1996, 97'

DIRECCION Olivier Assayas

PRODUCCION Georges Benayoun

GUION Olivier Assayas

FOTOGRAFIA Eric Gautier

MUSICA Luna, Sonic Youth
MONTAJE Luc Barnier

ESCENOGRAFIA Yann Richard

INTERPRETES Jean-Pierre Léaud, Maggie Cheung,

Lou Castel, Nathalie Richard, Bulle Ogier.

Imágenes en fuga

por EDUARDO A. RUSSO

En Irma Vep -o acaso "Irmauép", como enseña con su voz barbitúrica Jean-Pierre Léaud-Olivier Assayas relata el intento contemporáneo de rodar, en una producción independiente, una remake del clásico serial Les vampires (1916), de Louis Feuillade. Un director ficticio, René Vidal (Léaud, impresionante), requiere el protagonismo de Maggie Cheung -que en la ficción hace de sí misma- para personificar a la mítica heroína que dará título a esta nueva versión. El proyecto se traba por obstáculos variados, y finalmente naufraga (o más bien queda indefinidamente varado, algo menos trágico) en medio del rodaje. Pero esta es la relación escueta de lo que es más un ensayo crítico y un esbozo poético sobre el estado del cine actual que una historia.

LA CIUDAD DE LOS SUEÑOS CAMBIANTES.

Con un guión escrito en diez días, *Irma Vep* se rodó en menos de un mes. Su estructura evoca esas velocidades, transmite esa impresión de vida capturada en su curso, entre el documento y una ficción que se establece inestable, a veces al borde del *making of*, aunque propiamente es un *not making of* del rodaje de una película imposible, sobre sueños en cambio y cuyas imágenes se suceden en fuga continua.

El París actual de *Irma Vep* es una máquina urbana completamente indiferente a la rotación de personajes que se cruzan, atraen y repelen como piezas sueltas. Preferentemente nocturno, poco habitado, espacio



de tránsito, está en el extremo opuesto de esos exteriores que la Nouvelle Vague (y antes Melville) promovió de modo ejemplar como hábitat de sus criaturas. Autoservicios, locales de fast-food, vías rápidas, muchas vidrieras. Ni la Irma Vep de Assayas, ni la de Vidal intentan formular una alternativa actual a ese verdadero documento callejero que fue Les vampires. Prolongando la célebre hipótesis de Godard en La chinoise, aquella de que Méliès fue el verdadero documentalista de su época, puede afirmarse que ninguno mejor que Feuillade lo fue de la suya. Hubo en Les vampires un retrato pormenorizado de la trama social de la belle époque parisina, de esos deseos, temores y fantasías condensados formidablemente en su trama policial y erótica. Aquí Assayas se pregunta cuáles son las imágenes de los sueños en esta época y lugar, mucho más inestables, mucho menos identificables. En ese sentido, su película renuncia llegar a un punto determi-



nado, sino que se limita a interrogar mutaciones en un mundo sin centro, fragmentado e impreciso, en el que sólo se cruzan miradas en conflicto.

LAS PELICULAS DE (Y EN) IRMA VEP. EI

film de Assayas es un patchwork tejido con distintos tipos de cine: el serial de Feuillade como fuente y excusa, la presunta e inverosímil remake (muda, blanco y negro) que encara René Vidal, los films de acción de Hong Kong que filmó Maggie Cheung, los panfletos filmados en la explosión de Mayo del 68 que algunos nostálgicos miran en video, la rareza experimental en que Vidal ha convertido a sus tomas y la película inexistente que su reemplazante Murano (Lou Castel, quien no se ve mucho mejor que el colapsado Vidal) intenta crear con una heroína francesa y obrera. Por cierto, todo contenido en la película que Assayas filma en 1996.

Reiteradamente se ha comparado -Jean-



Pierre Léaud obliga- a Irma Vep con La noche americana. Pero hay que decirlo: no se parece en nada a la dulzona, oscarizada e inexorablemente datada película de Truffaut. Aquí no hay ni celebración ni nostalgia, sino indagación de los límites de un presente. Nada hay de esa presunta magia o estado maníaco por la aventura de filmar; este equipo de rodaje ficcional permanece atareado sólo por la irritación, la susceptibilidad difusa o la excitación sexual, limitándose a girar en una loca actividad motriz que reniega de ser acción orientada a una meta. En verdad se trata de un ensayo sobre los límites y posibilidades del cine en los 90, desde una perspectiva también distante de agridulces evocaciones del independentismo USA contemporáneo como Viviendo en el olvido. La línea histórica que sigue Irma Vep es aquella europea trazada por El desprecio, de Godard, o El estado de las cosas, de Wenders, si a aquellas les restamos la desesperación.

FILMAR LOS CUERPOS. Tampoco es *Irma Vep* otra película más del subgénero "cine dentro del cine". Más bien, de lo que aquí se trata es de cómo filmar la evolución de cuerpos, la entrada en ficción de una película. Se ha afirmado que el verdadero tema del film es Maggie Cheung, y bien podría verse durante pasajes enteros como un documental sobre ella. Pero tal vez la cuestión que Assayas encara no sea tanto filmarla, sino ensayar *cómo ella puede ser filmada*; enfocar

más una relación que una presencia. Frente a las exuberancias de Musidora, la heroína fatal de Feuillade, Maggie Cheung refuerza su delgadez felina con su traje de látex (comprado en un sex-shop, vagamente bajo el modelo de la Gatúbela de Michelle Pfeiffer), todo lo contrario al traje ceñido v subrepticio de la original, a la usanza "ladrón nocturno", inspirador de tanto héroe de cómic desde El Fantasma para abajo. Esta Irma Vep es casi un neón fulgurante: el látex brilla fetichista y emite todo tipo de ruidos crispados en sus roces y torsiones, pero ocurre algo extraño: si bien una cámara enamorada la cerca y sigue a una corta distancia casi íntima, los restantes personajes andan por ahí centrifugados por sus propias trayectorias deseantes. Lejos del culto a la estrella de Hong Kong, ellos y ellas no saben bien qué hacer con "la chica china". Excepto Zoe (Nathalie Richard) y Vidal, los únicos personajes que se interesan por ella, los más perfilados. Para el resto, la película prefiere el esbozo, la pincelada que captura el movimiento. Lo que no priva a Assayas de establecer afirmaciones taxativas, como por ejemplo al presentar ese imbécil funcionalmente designado en los créditos como El-Periodista-que-ama-a-John-Woo, emblema de cierta fauna mediática que sólo por abuso del lenguaje podría calificarse como crítica. Por las dudas, cabe aclarar que Assayas aprecia a Woo pero se planta frente a ese colaboracionismo del mercado global de las imágenes, fascinado por el espectáculo adrenalínico, esa máscara contemporánea del desprecio en su versión eufórica. Frente a eso, la levedad y la sutileza de *Irma Vep* son armas de resistencia.

EL ESTADO DE LAS IMAGENES. Irma Vep observa al cine como campo de batalla, o más bien como un riesgoso campo minado. Bajo una superficie apacible, aparece la amenaza de fragmentación y dispersión repentina, hasta violenta.

El desenlace es bello y sobrecogedor. Luego de que Maggie ha partido hacia Hollywood para entrevistarse con Ridley Scott, vemos lo que filmó y montó Vidal: un misterio absoluto. La belleza -no tanto de las tomas sino de lo que en ellas producen los trazos que rayan los fotogramas y trabajan el sonido como descargas eléctricas- habla tanto de la tradición experimentalista como del tránsito a otro estado de las imágenes que aquí asoma como un puro enigma. Irma Vep, amablemente, no deja de sustentarse en un conflicto que no desea resolver. Cine de la crisis, fuera de todo equilibrio pero no por eso informe. Por momentos ligero o angustiante, es ajeno a toda desesperanza. Instalado en los suburbios del imaginario global, revisa sus recursos y consigue ser una de esas películas excepcionales que a la vez renuevan el placer del cine y la posibilidad de pensarlo como una cosa que, angustiante o feliz, sigue empecinadamente en pie. A

De la soledad y otros naufragios

Al fin se estrena *Irma Vep*, una película que junta a uno de nuestros actores favoritos (Jean-Pierre Léaud) con una de nuestras actrices favoritas, la gran Maggie. No podíamos dejar pasar la oportunidad de hablar de ella. **por MANUEL TRANCON**

Apoyada contra el marco de una puerta, Maggie Cheung da la espalda a una habitación donde sus vecinos juegan al mahjong. La cámara los observa a todos desde fuera, y en ralenti entra en la habitación acercándose a Maggie, que se da vuelta y se dirige al interior pero lejos de los otros. La cámara la aísla de los demás, encuadra sobre su cara y la empuja contra la ventana enrejada, a través de la cual ella mira en silencio la habitación de Tony Leung, su amor imposible y secreto. Y nada más. La escena es de Con ánimo de amar y la cámara que secuestra a Maggie del mundo es la de Wong Kar-wai. ¿Qué muestran estos segundos sin diálogo? La soledad de la protagonista, su incomunicación, su infelicidad. Es presa de un mundo ajeno que la aliena y aleja la perspectiva de una felicidad futura. Todo eso con un movimiento de cámara y la presencia muda de una actriz. Maggie no dice palabra, pero esos sentimientos salen a la luz por la expresión de su cara, su cadencia lenta y triste al caminar. Un abismo separa a su personaje de todo. Está en la misma habitación que los demás, pero en verdad sólo comparte con ellos el espacio, nada más. Tiene a la melancolía como única compañera y vive en pena constante. Una distancia anterior a toda relación y que nunca se rompe. Algo tan incomunicable como el silencio y la soledad. Su aislamiento es más fuerte cuando está acompañada, de la gente la separa una brecha que sólo durante fugaces instantes se achica.

Es fácil encontrar en *Days of Being Wild, La actriz* o *Irma Vep* escenas como esta, donde la soledad se apodera de Maggie Cheung. Como si estuviera apestada, hay algo en ella que la aleja. Nunca fue ni será una actriz de grupo. Los problemas en los que se suelen enfrascar sus compañeros de reparto no la tocan. Verla caminar es asistir a la puesta en escena de una pared que la separa del afuera. En *Irma Vep* viaja en una moto con una mujer que la desea, pero en verdad va sola en la moto, inalcanzable para su supuesta compañera. Maggie invita a la contempla-



ción. Es una belleza abstracta que elude ser alcanzada. Una imagen que impide el contacto físico. Hay algo de estrella clásica en ella. Ver a esas estrellas siempre fue, entre otras cosas, tratar de alcanzar las infinitas piernas de Marlene, de hacer reír a Buster Keaton y Greta Garbo, o de hacer hablar a Harpo Marx. Esa tarea titánica -es decir, tarea para Ernst Lubitsch- es la utopía de todo espectador y el motor de la fascinación que producen. La personalidad de esas estrellas nació de esas imposibilidades. La de Maggie Cheung también. Es un misterio, por sus silencios y la soledad irreductible, siempre hay algo de ella que no se puede terminar de descifrar. Es imposible descubrir qué hay detrás de esos ojos bien abiertos.

Para Maggie Cheung el cine es sobre todo un juego, una forma elevada de la mentira, construir un mundo donde antes no había nada. Wong Kar-wai, Olivier Assayas y Stanley Kwan la filmaron en el proceso de meterse en el personaje. En *Irma Vep* ensaya

con otro actor su papel para la remake de Les vampires. La primera vez que intenta, lo hace como cualquier actriz normal, correcta, pero sigue siendo una actriz china y no Irma Vep el personaje. Repiten el ensayo y ella se convierte en Irma Vep y todos sus miedos le cruzan por la cara, con una mezcla de fascinación y terror. En un instante se transforma, con naturalidad pasa de un estado a otro delante de cámara. Con ánimo de amar tiene varios ensayos. En el primero Maggie reconstruye con Tony Leung el hipotético flirteo entre sus respectivos esposos, que terminaron convirtiéndose en amantes. Primero practican la posibilidad de que él la hubiese avanzado a ella. Después, ella comienza el coqueteo. Lo mira y comienza a jugar con su corbata. La cámara está en el mismo espacio que ellos. Unidos, sin objetos que los separen. En la ficción que se crean se olvidan de sus problemas, del qué dirán... se transforman en otros que quieren ser pero no pueden. La cámara los encuadra aislados del ambiente, construyendo desde el estilo una interpretación de los hechos. De repente, ella rompe con el personaje y se aleja. Reaparecen en la imagen las rejas, invisibles durante el ensayo. Ambos vuelven a la realidad, cada uno en su cárcel privada. Pero durante un momento esa mentira que estaban actuando fue verdad.

Ingmar Bergman escribió alguna vez: "Cuando uno sangra siente un dolor horrible y entonces no actúa". Si es así, Maggie no debe haber sangrado ni una vez, ni sentido dolor. Al menos con la cámara prendida. Nunca deja de actuar, siempre simula. Siempre creando un personaje, por eso en La actriz de Stanley Kwan fue una estrella del cine; después en Irma Vep fue Maggie, una actriz china que viaja a Francia para actuar en una remake de Les vampires; para llegar a ese gran ensayo sobre la actuación, Con ánimo de amar, donde su personaje finge sentimientos que no siente. Hasta que se vuelven reales y se le quedan dentro, atrapada por un simulacro más real que la realidad. A

Yadon Ilaheyya

PALESTINA / FRANCIA / ALEMANIA / MARRUECOS

2002, 92

DIRECCION

FOTOGRAFIA Marc-André Batigne

DISEÑO DE PRODUCCION Miguel Markin

Elia Suleiman

PRODUCCION Humbert Balsan **GUION** Elia Suleiman

MONTAJE Véronique Lange

INTERPRETES Elia Suleiman, Manal Khader,

Nayef Fahoum Daher, George Ibrahim, Amer Daher,

Jamel Daher, Avi Kleinberger.



Polaroids de escritura extraordinaria

por DIEGO TREROTOLA

Con sólo dos películas, el cineasta palestino Elia Suleiman se convirtió en uno de los creadores surgidos en los últimos años que más renovaron la mirada sobre el cine. En su primera película, Crónica de una desaparición (1996), propuso una puesta en escena apoyada en una mirada perpleja frente al paso del tiempo y los pequeños incidentes cotidianos a partir de las posibilidades expresivas del plano general, colocando a los personajes en continua relación con el contexto inmediato de la realidad palestina. En esa película, Suleiman plantea un conflicto claramente espacial y se emparienta con Jacques Tati, no sólo porque la comedia surge principalmente de esa forma de mirar (el plano general contemplativo), sino también por su resistencia al uso de palabras. Otro elemento que liga a ambos cineastas es una tendencia a la democratización del gag, que los distingue de otros comediantes omnipresentes en la escena. Antes que una figura central, Suleiman es más bien una mirada articuladora, como lo es siempre el paseante Tati, y no es el único hacedor de gags, cualquier otro personaje puede construir situaciones cómicas. Estos rasgos de la relación con Tati que se evidenciaban en Crónica de una desaparición se mantienen en Intervención divina, pero se suman a otras aristas más imaginativas y riesgosas. Suleiman subtitula a este segundo largometraje "Crónica de amor y pena", tanto para dejar clara la continuidad con su ópera prima como para establecer un nuevo eje, donde el aporte más importante

es la "y". A partir de esa conjunción que marca la frontera entre dos ideas, que las une y las separa, Suleiman propone distintos conflictos donde se enfrentan lo propio y lo ajeno, la paz y la violencia, lo cotidiano y lo extraordinario, el humor y el drama, lo frontal y lo lateral. Como un investigador de fronteras o un voyeur de límites, el director se deleita con mirar esa zona donde se perpetúa explícitamente el conflicto irresuelto. Por eso, en una escena recurrente de la película, el personaje interpretado por el propio Suleiman observa la frontera vigilada de Jerusalén y Ramallah, espacio que sintetiza de manera brutal el conflicto entre israelíes y palestinos. La lógica fronteriza encuentra niveles extremos, y es allí donde se aparta definitivamente de su anterior película, al proponer un cine que cree, al mismo tiempo, en el potencial realista de la imagen fotográfica y en la dimensión creativa de la manipulación digital. En otras palabras, Suleiman sostiene que el



clic de la cámara de fotos no se opone al clic del mouse, sino que se relacionan en un acto de colaboración. Es un cine antipurista, que ubica al espectador en la frontera conflictiva entre dos formas concebidas mayoritariamente como antagónicas: el cine distante del plano general y la narración lenta y el cine de efectos especiales vertiginoso.

En sus dos películas, Suleiman se representa como un escritor cinematográfico. Incorpora su propio acto creativo al ponerse en escena mientras escribe el guión de las ideas que desfilan ante el espectador. De esta manera, la narración es algo así como un work in progress construido ante los ojos del espectador, a la manera de algunas películas de Jean-Luc Godard. "La escritura es una función: la relación entre la creación y la sociedad", escribió Roland Barthes. El teórico francés se refería a la escritura como la relación entre un objeto heredado socialmente (la lengua) y un lenguaje autárquico de la mitología personal y secreta del autor (el estilo). En otra forma de señalar una frontera, ahora entre lo social y lo personal, esa particular cara de piedra de Suleiman parece decir en cada plano: "Bienvenidos a la función de la (mi) escritura". Según leí, la Academia de Hollywood le negó la nominación a Intervención divina como Mejor película extranjera, sosteniendo que no representaba a ningún país, porque consideran que Palestina no es un país. Otro motivo para pensar que esa Academia

está llena de burros. A

Saber nadar

Argentina fue el país al que nunca pudo llegar Arthur Cravan. Pero sí llegó el catalán Lacuesta, director de *Cravan vs. Cravan*, para el último Bafici, en el cual su película fue afortunadamente comprada por un distribuidor local. **por JORGE GARCIA**

¿Cómo fueron tus comienzos en el cine?

Empecé trabajando en la crítica, escribiendo sobre cine y literatura. Fui montajista de *Monos como Becky*, una película de Joaquín Jordá, un director barcelonés que comenzó a trabajar en los años 60, e hice también un cortometraje.

¿Por qué te interesó el personaje de Arthur Cravan?

Yo creo que más que nada por la fascinación que provoca el misterio. El nombre de Cravan siempre aparecía en los libros de vanguardia como una nota al pie de página. Alguien que fue sobrino de Oscar Wilde, poeta y boxeador y que peleó con el campeón mundial Jack Johnson en la plaza de toros de Barcelona me provocó una gran curiosidad y comencé a investigar a partir de los periódicos del día de esa pelea; además me permitía recuperar un personaje que en las primeras décadas del siglo XX fue muy famoso y luego fue olvidado.

¿Trabajaste solo en el guión?

Sí, y me lo planteé como un trabajo de investigación dentro de la película acerca de un personaje que hoy no recordaba casi nadie. ¿Cómo te surgió la idea de hacer un film en los límites entre el documental y la ficción? Bueno, yo había trabajado en el montaje de

Monos como Becky, una película que se mueve en esa dirección, y eso sin duda influyó en el estilo elegido.

Creo que varias de las obras más interesantes del cine actual trabajan justamente en ese registro. A mí me parece que en tu película esa tensión entre los elementos documentales y ficcionales funciona muy bien.

Sí, creo que si hubiera hecho una ficción lineal no podría haber utilizado la multiplicidad de puntos de vista que aparece en el film. Los códigos de la ficción son mucho más rígidos y encorsetados y no me hubieran permitido tantas libertades.

Uno de los temas importantes de la película es el de la identidad, con la idea, por una parte, de una persona que podría, o no, haber existido y, por otra, la de la imposibilidad de reconstruir la biografía de alguien.

Yo he tratado de recuperar un personaje al que en varios momentos se visualiza como una especie de fantasma que desaparece muy joven y del que mucho tiempo se sospechó que seguía vivo. Incluso, una de las ideas de Cravan era la de hacerse pasar por muerto y

su desaparición misteriosa sin dejar rastros en México apunta un poco en aquella dirección. ¿Te interesó que fuera una figura anárquica inclasificable, tanto desde el punto de vista artístico como del político?

Tal vez por esa razón no se lo ha reivindicado nunca oficialmente. En Francia, por ejemplo, fue un desertor del ejército en la Primera Guerra Mundial, algo políticamente imperdonable, y en lo artístico fue un cuestionador de las grandes figuras de ese momento, tales como Apollinaire, el gran poeta de la vanguardia de esos años, o un escritor célebre como André Gide, con quien mantuvo una gran polémica, por lo que era complicado reivindicarlo. Cravan tenía una gran capacidad de transgresión y era un constante rebelde frente a la autoridad, viniera esta de donde viniera, haciéndolo además casi siempre desde el humor. Creo que la película tiene un muy buen trabajo de montaje en su integración de los elementos documentales y ficcionales.

Sí, creo que esencialmente es una película de montaje, como en buena medida lo es *Fake* de Orson Welles, una película que admiro mucho.

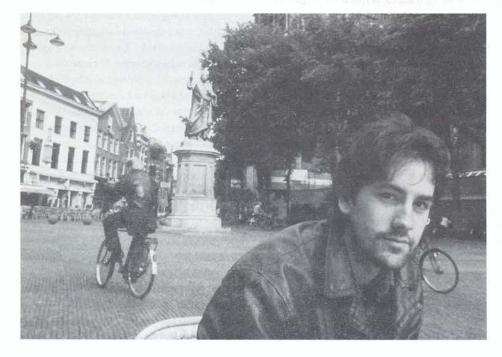
Ahora que mencionás *Fake*, como en esa película hay aquí una permanente tensión entre lo verdadero y lo falso.

Es que eso en buena medida responde a las características del personaje, alguien que se pasó la vida mintiendo y lanzando pistas falsas sobre sí mismo y que, por ejemplo, ponía en su tarjeta de presentación que él era todas las cosas, todos los hombres y todos los animales.

¿Hay textos publicados de Cravan?

Sí, pero es difícil encontrarlos en castellano. Están los textos que publicó en los cinco números de la mítica revista *Maintenant*. Hay notas póstumas, una suerte de aforismos que a mí me parecen lo más brillante de su obra. Por ejemplo, dice: "La primera condición que debe tener un artista es saber nadar" o "La gente embrutecida sólo sabe ver belleza en las cosas bellas".

¿Cuánto tiempo trabajaste en la película? Empecé a investigar a Cravan en 1997 y a



ESPAÑA

2002, 100'

DIRECCION Isaki Lacuesta

PRODUCCION Paco Poch y Xavier Atance

GUION Isaki Lacuesta

FOTOGRAFIA Gerardo Gormezano

MUSICA Víctor Nubla

MONTAJE Domi Parra

DIRECCION ARTISTICA Mayte Sánchez

INTERPRETES Frank Nicotra, Eduardo Arroyo,

Maria Lluïsa Borràs, Enric Casassas.

Dice el director que Cravan vs. Cravan es "una





trabajar pensando que podía ser una película en 1998. Al principio no sabía qué iba a hacer, si una biografía, una novela u otra cosa, pero luego me di cuenta de que sólo podía ser una película (entre paréntesis, te digo que en el film hay información sobre Cravan absolutamente desconocida hasta ese momento).

¿La idea de llamar a Frank Nicotra te surgió por el hecho de que era una personalidad afín (boxeador y poeta)?

Eso fue un puro azar. Yo tenía un guión que era una lucha permanente entre la realidad y la ficción, un auténtico collage. Mi productor, Paco Poch, se fue a Francia y se encontró por casualidad con Nicotra, quien además es cineasta. Trató de convencerlo de que le produjera su película (L'engranage) y Paco me llamó desde París para decirme que había encontrado a Cravan.

¿Nicotra tenía idea de quién era Cravan? En cuanto dejó el boxeo trabajó como actor secundario en algunos films y el músico de uno de ellos le decía que era muy parecido a un personaje de 1910 que se llamaba Arthur Cravan. Me fui entonces a París a conocer a Frank y, apenas lo vi, me cambió todas las ideas que tenía sobre la película.

Otra cosa muy interesante es la utilización de la música. ¿Conocías a Pascal Comelade?

Esto también es curioso, ya que fue otro azar. Yo había escuchado canciones suyas y cuando empecé a investigar me encontré con que en los años 90 había compuesto un tema dedicado a Cravan que se llamaba Arthur Cravan fue una flor fina. Luego también contratamos a Víctor Nubla, un músico español de vanguardia que, curiosamente, compone sus temas por un método basado en el azar. Las escenas de París, en las que predominan los temas de extracción popular, están musicalizadas por Pascal y el resto por Víctor. También es muy atractivo el personaje de Mina Loy, la última mujer de Cravan cuyo nombre, supongo, sirvió de inspiración para la actriz norteamericana.

Sí, así es. Ella también tuvo una vida fascinante y fue una gran poetisa futurista, es como para hacer también una película. Fue amante de Marcel Duchamp, lo que podría justificar la enemistad entre Cravan y Duchamp. Cuando Cravan desaparece en México estará muchos años deprimida. Murió en la década del sesenta. ¿Estás trabajando en algo?

Sí, pienso hacer una película pequeña con tres historias alrededor de Camarón de la Isla, el gran "cantaor" flamenco. ¿Qué te gusta del cine español?

Yo creo que sólo están Erice, Guerín y Joaquín Jordá que es menos conocido pero a mí me parece muy interesante. Me gustan las primeras películas de Gonzalo Suárez y Julio Medem y, entre los clásicos, algunas obras de Berlanga y Edgar Néville y los trabajos experimentales de José Valdelomar. El cine español comercial me parece en general un desastre aunque creo que están surgiendo algunos directores jóvenes que podrían cambiar el panorama.

película de ecos", de gente que quiere ser otra gente. A mí me parece que es una película de ecos pero en otro sentido. En el sentido de reminiscencias de otras épocas, otras historias, otras voces, otros ámbitos. El film juega en el siempre impreciso límite entre ficción y realidad, pasado y presente, verdad y mentira, leyenda y mito. Pero eso no es lo más interesante, ya que esa tensión se produce de manera demasiado explícita. Lo más interesante es cómo Cravan trabaja con las fronteras de la imagen. El film comienza con una foto en negativo; propone desde el principio una lectura del revés de la trama y habla de la posibilidad de ver el otro lado de las cosas, su mismísima construcción. También trabaja con borrosas imágenes de archivo que contrastan con la claridad de las imágenes del presente. Cravan es un film desmesurado, repleto de personajes que cruzan la pantalla, un tejido de innumerables voces, nombres ilustres e ignotos se dan la mano porque tienen un fin en común, averiguar quién era Cravan. También es un film biográfico, un documental, una película de investigación, un recorrido por la alocada época en la que nacían y se desarrollaban las vanguardias. La película pone en escena ese preciso momento, lo tematiza y trabaja con sus mismos procedimientos: el pastiche, la mezcla, la fragmentación, el kitsch, la autorreflexividad, el puro artificio, los géneros menores y mayores, el arte de elite y el popular, la poesía y el boxeo. A esta altura, a nadie le interesa saber si Cravan existió o no, si fue boxeador o poeta o pintor, si era el sobrino de Wilde o la pareja de Mina Loy o íntimo amigo de Marcel Duchamp; nada de lo netamente argumental interesa. Lo interesante es cómo se construye el film, con qué materiales, con qué imágenes, con qué texturas, cómo se los mezcla, cómo se los amalgama. Cravan es una obra delirante, obsesiva, llena de fuerza y energía que propone un acertado acercamiento y una inteligente reflexión sobre el arte moderno. Ese que difícilmente pueda definirse, que no puede aprehenderse en su totalidad, que aparece resistente a la interpretación. Marcela Gamberini

EL AMANTE 135

JAPON

MEXICO

2002, 132'

DIRECCION Carlos Reygadas

PRODUCCION Carlos Reygadas, No Dream Cinema

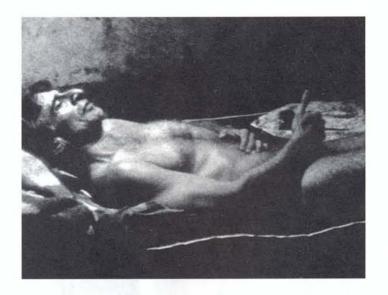
GUION Carlos Reygadas
FOTOGRAFIA Diego Martínez Vignatti

MUSICA Arvo Părt, Dimitri Shostakovich, J. S. Bach MONTAJE Carlos Serrano Azcona, Daniel Melguizo,

David Torres Labanzat

INTERPRETES Alejandro Ferretis, Magdalena Flores,

Yolanda Villa, Martín Serrano.



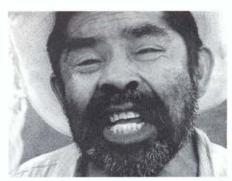
Espacio sin tiempo

a favor SERGIO WOLF

Hay algo extraordinario en Japón: la exuberante visibilidad de su puesta en escena es exactamente inversa a la parquedad de sus personajes centrales, a la aridez irremediable del paisaje, a la proscripción de explicaciones. No sabemos nada en el comienzo, en el desarrollo ni en el epílogo. No vemos sino efectos, de tan fracturada que está la cadena de las causas y las consecuencias. El suicidio que su protagonista se propone como acto final en el remoto poblado de Hidalgo, es un deseo sin motivación visible y para concretarlo hace falta algo que lo detone y que no es un otro que quizá llegue en ayuda de un espectador deseoso de justificaciones, como en El sabor de la cereza. Aquí se trata de una obsesión cuya lógica sólo él conoce, pero que obedece a leyes privadas que no se ajustan a conclusiones sobre el sinsentido de las cosas ni a hilvanes dramáticos que lo impulsan. Así, el vínculo insondable, misterioso y secreto con la viuda anciana Ascensión, representación de la mujer primitiva en la mirada del hombre foráneo de cultura, parece derivar naturalmente en sexo y en defensa de una propiedad que sus familiares buscan arrebatarle a punta de mazazos v engaños. Astuto para sortear estructuras probadas, el director Reygadas dinamita como de paso el fácil teaser del foráneo que llega a un lugar desvitalizado para transformarlo. La transformación es un modelo fabricado con otra escala, no la que sirve para medir Japón.



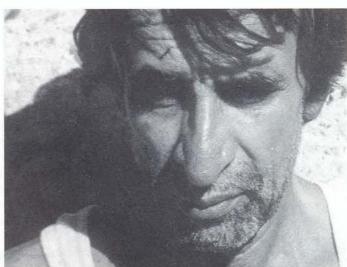
Pero al mismo tiempo que se aparta de esas contraseñas de la lógica, también se aleja del film extático, que hace de la belleza de su paisaje áspero un tópico que viene a sustituir al otro, el de la ausencia de encadenamientos y justificaciones narrativas. Como le dice un personaje en el comienzo, en este lugar no hay nada, no es un lugar, no tiene temporalidad, no ha sido marcado por la cultura. Justamente, no se trata de un paisaje, cuya idea supone un señalamiento de imponencia de la naturaleza en boca de los hombres. Aquí, más bien, la negación misma del paisaje como sinónimo de belleza, la idea de que la acción ocurre en un lugar que es cualquier lugar es el síntoma de su modernidad, como en Blissfully Yours, o como en Stalker-La Zona, con la que parece comulgar en su intento por apresar algo que se parezca a la espiritualidad. Una espiritualidad que no está en el arte como construcción humana -la música que él oye, los libros de arte que hojea con desgano- ni en



el arte como descubrimiento de la belleza -el paisaje desértico convertido en paraíso-, sino en una espera que traiga el encuentro de un motivo que evite o que desencadene el desastre. Pero si esa espera, dilación o posposición del objetivo del protagonista no avanza prometiendo, análogamente ese lugar cualquiera no termina por aparecer como una revelación del sitio soñado. Ese otro lugar es también el que define la singularidad de Japón en tanto film mexicano, en tanto se prolonga en su afán por quitarse de encima todo vestigio de nacionalidad, proponiéndose como un universo autónomo, lejos de los lazos que tejen con la contemporaneidad otras notables películas recientes como Amores perros o Y tu mamá también. Ese carácter de isla cinematográfica o de film aislado pone a Reygadas en algún sitio del mapa del cine que quizá sea el mismo que elige su protagonista. Fundar un mundo cinematográfico es siempre fundar un lugar. A







Sobre gustos

en contra EDUARDO ROJAS

No la entendí. Parece que es importante por la cantidad de premios que arrastra, ruidosos como las latas que se colgaban en los autos de los recién casados; y por la seriedad de la historia, llena de travellings y panorámicas sin destino. Pero debe ser mi culpa si me pareció fea, gratuita y aburrida, si no soy capaz de descubrirle la poesía y esas cosas que suman al consenso global con el que, al galope y con la fusta bajo el brazo, Reygadas gana soberbio su primer Derby cinematográfico. Yo creía que las películas se explicaban solas y que no era necesaria la gacetilla de prensa para que Reygadas nos informe que en su adolescencia dejó de interesarse solamente por el fútbol, la cerveza y las chicas, para atender al cine. Remitido sólo a sus imágenes, podría creer que el mexicano ha reemplazado aquellas simpáticas aficiones por el cine de Tarkovski (mal asimilado), los velorios y las ancianitas. Sobre gustos hay mucho escrito y filmado y no seré yo quien le impida al joven Reygadas disfrutar de los suyos. Pero mis gustos me imponen opinar que su forma cinematográfica de practicarlos es un mero ejercicio de destreza de muñeca para empuñar la cámara. De igual orden a la que ejercita El Hombre -su protagonista- en la soledad del desierto azteca, antes de encapricharse con doña Asce, la pobre viejita indígena que, a sus ochenta, aún está en condiciones de andar repartiendo favores a los necesitados de calor humano.

Este tour de cámaras por caminos pedregosos y cañadones resecos es tributario declarado

de Tarkovski. Tal pretensión es en principio legítima. El arte es territorio de contaminaciones y mestizajes. José Luis Guerín, por tomar un ejemplo cercano (ver al respecto notas de Noriega, Russo y Trancón), asimiló la influencia de los clásicos americanos, y así En construcción puede ser la crónica documental del nacimiento de un barrio, o una personal lectura de los temas de la amistad, la profesionalidad y el tiempo según códigos estéticos emparentados con los de sus maestros. Pero Guerín tiene un mundo propio para reelaborarlos, y Reygadas no. O, lo que es igual, carece de las claves para hacerlo inteligible, transmitir alguna emoción o un punto de vista que nos revele el mundo de una manera diferente, la suya. El cine no es más, ni menos, que eso: una pequeña revelación que se renueva cada vez ante nuestros sentidos. El clima narrativo, el paisaje y lo que pueda ser la anécdota de Japón remiten también a Kiarostami. Pero el iraní, basado en elusión y misterio, nos permite adivinar una historia detrás de sus personajes. Ese mundo de idas y vueltas, ascensos y descensos, planos y contraplanos está cargado de sentido y es el único posible para cada una de sus películas. "El fondo es la forma que sale a la superficie", decía Hegel.

La película de Reygadas en cambio es una calesita sin eje, agobiada por la solemnidad y una pretensión de trascendencia que desemboca en el aburrimiento.

Si el iraní o Guerín, entre otros, descubren el sentido de su historia a medida que la cuentan, Reygadas parece tener todo claro desde antes de empezar. Pero su certidumbre empieza y termina en sí mismo y lo satisface sólo a él. La certeza en el arte es enemiga de la verdad.

La trabajosa reconstrucción de la historia de Japón podría decir que se trata de un hombre -El Hombre- que abandona la ciudad y se marcha al desierto con la intención de suicidarse. Como el lugar y sus pocos habitantes parecen estar más muertos que él (y no es la muerte festiva de Guadalupe Posadas, la parca con sello mexicano), El Hombre recupera sus ganas de vivir, se voltea a la viejita -¿por qué, mi dios Quetzalcóatl? ¿Por qué?- y después se matan todos en un descarrilamiento (¿por qué, Ferrocarriles Mexicanos? ¿Por qué?). Desesperado, vuelvo a Kiarostami. El iraní nunca explica el pasado de sus protagonistas, y no es necesario; en ellos "la resaca de todo lo sufrido se empoza en el alma... yo no sé", diría Vallejo César, y su dolor y su experiencia se hermanan con la nuestra, gira mágica y misteriosa por el elusivo universo de la poesía. En Japón, El Hombre, la viejita y todos los borrachines que deambulan por el celuloide desierto, parecen salidos de un frasco de mezcal vacío. Aquí sí hacen falta explicaciones, motivos, concisión narrativa, acción, suspenso, intriga aristotélica. ¡Vamos, Reygadas, contate una historia, o hacé sombras chinas, o entregá a la viejita, pero entretenenos, cuate, que la vida es corta y hay mucho cine para ver!

EL AMANTE 135

HULK

The Hulk estados unidos 2003, 138'

DIRECCION Ang Lee

PRODUCCION Gale Ann Hurd, Avi Arad, James Schamus

y Larry Franco

GUION John Truman, Michael France y James Schamus, sobre una historia de Schamus basada en los

personajes creados por Stan Lee y Jack Kirby

FOTOGRAFIA Frederick Elmes

MUSICA Danny Elfman

MONTAJE Tim Squyres

DIRECCION ARTISTICA Greg Papalia

INTERPRETES Eric Bana, Jennifer Connelly, Sam Eliot, Josh Lucas,

Nick Nolte, Cara Buono, Celia Weston, Mike Erwin,

Paul Kersey.



Cuestión de piel

a favor JAVIER PORTA FOUZ

Parajes desérticos y poco coloridos. Un enorme gigante verde generado por computadora pega enormes saltos. Son unos minutos inolvidables. Son imágenes cargadas de verdad ("lo real no es la verdad, y es la verdad lo que importa", decía Jean Cocteau), opuestas a las de mentira -algunas tediosas, otras más divertidas- de Matrix: Recargado. Son la poesía máxima de una película extravagante, atípica, desmesurada; son intensos latidos. Son, junto a las batallas lideradas por Viggo Mortensen en la segunda parte de El señor de los anillos, un abierto desafío a la normalización del mainstream, esa que achataba al Sam Raimi de Spiderman, al Brian Synger de X-Men 2 o al último George Lucas. Son imágenes de Ang Lee y Peter Jackson, directores orientales (Taiwán y Nueva Zelanda). ¿Qué hace el gigante a los saltos? Escapa, huye, es cierto. Pero también se siente libre, dueño de sus emociones. Bruce Banner no podía adueñarse de sus emociones -Eric Chopper Bana incorpora la inseguridad amable a su repertorio-, pero como Hulk es bombástico, ultrapasional, explosivo y explícito. Adueñarse de las emociones significa convertirse en un gigante destructor, aunque con sentido de justicia. Y con el mismo amor por Betty Ross (Jennifer Connelly, la bella). Betty no está segura de querer a Bruce, aunque la posibilidad de que deje de ser un reprimido emocional la atrae. Durante la primera parte, en la cual Bruce es un reprimido, es la película de Ang Lee la que se carga en sus an-

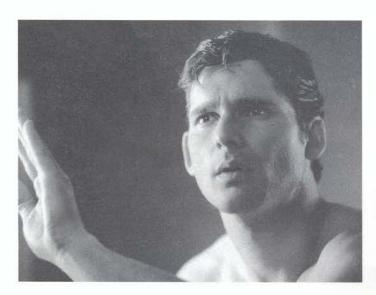
chos hombros la soltura, con libertad de acción en el montaje (Tim Squyres, siempre con el director) como si los planos fueran las caras de un cubo, con poderosos fundidos, con hermosas divisiones de la pantalla. Lo de la partición en cuadritos viene de asumir la narración del cómic, pero aquí casi todas las imágenes se mueven, por lo tanto se nos presenta algo distinto, por lo cinético, por los desfasajes temporales entre las imágenes y por lo relacionado con nuestra atención dividida, acelerada, fascinada. Hulk es una película dedicada a la adoración de las imágenes, es un modo de cine dedicado a tocar el ojo del alma de la época ("y nuestra alma está muy cerca de la piel", decía Cocteau al hablar de la importancia de estas cosas). La piel de Hulk es rugosa, su superficie no es pulida ni normalizada, y puede pasar de su celebración prepotente de la imagen a la secuencia catártica hijo versus padre (David Banner en la vieja piel de Nick Nolte) con aires de puesta teatral filmada por el cine inde-



pendiente. Pero la piel de Hulk es homogénea, lustrosa, henchida de músculos y de apariencia plástica. Entre la piel de la película y la de la bestia están las atípicas acciones de este relato basado en un cómic (mi preferido desde los Batman de Burton). No tenemos los cansadores enfrentamientos con los malos, en los cuales los héroes intentan pasar como vulnerables y son en verdad indestructibles, como indestructible es el tedio que provocan. No asistimos a un amor incondicional porque Betty duda de verdad, y esa clase de duda no era, hasta hoy, la jactancia típica de las películas de los superpoderosos. No tenemos resoluciones eternas, porque no hay que desanudar conflictos demasiado armados. Hulk es una película que ofrece la hipnosis soñada por Cocteau como el ideal del cinematógrafo, una película no de poética (la conciencia de la métrica, que aquí serían las exigencias del manual de cómo hacer una de superhéroes) sino de poesía. Amor y anarquía. A









Apetito por la destrucción

en contra FEDERICO KARSTULOVICH

Como en un supermercado, los personajes de la Marvel hacen cola para protagonizar sus versiones cinematográficas. Una forma de rebelarse, quizás, ante la supremacía que la historia del cine les otorgó a superhéroes más comunes (y, posiblemente, más inhumanos), tales como Superman o Batman (siendo este último el límite de lo permitido dentro de la DC Comics). El ingreso al cine de los profundos y complejos personajes de la Marvel exigía una nueva lógica.

Vista desde la distancia y en comparación con Daredevil y Hulk -las dos adaptaciones marvelianas más fallidas-, El Hombre Araña se destaca por su espíritu juguetón y, pese a sus defectos, logra cautivar con algo más que el despliegue de FX y el montaje acelerado (que no el montaje alocado del Sam Raimi premainstream), y esa virtud estaba en su propuesta: Spiderman es, ante todo, una película aérea. Sus principios no son los de Bazin y se asemejan más a los de M: I-2 que a los del cómic solemne y sentencioso. Sin embargo, la película no supo escapar al peligro de ser acaso demasiado etérea y de violar el espíritu del original. En sus mejores momentos, Spiderman logra ser juguetona, popular y no pretenciosa. Su juego formal no es vacío; vacía es su búsqueda filosófica, que no pasa de una frase pomposa ("Un gran poder demanda una gran responsabilidad") y que, si bien en la historieta original tiene relevancia, aquí aparece desdibujada. La dramaturgia de manual no siempre se conjuga con la diversión y, entre saltos y peleas, se filtra una seudofilosofía que pretende articular la carnadura de los personajes que en la Marvel gozan siempre de una profundidad extra y que cuestionan la sociedad en la que viven (ver EA 122). En este punto, en cómo lograr el trabajo conjunto sin que lo que se dice suene sentencioso o forzado, es en donde –exceptuando, quizá, X-Men 2– las películas sobre los personajes de la Marvel meten la pata. De esta maldición tampoco puede escapar el conflictuado Bruce Banner, por lo que se deduce que el problema es dramatúrgico.

Hulk de Stan Lee le debe mucho a la mitología clásica, pero sobre todo a El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde de Robert Louis Stevenson. Aun con esos antecedentes, la película de Ang Lee está repleta de agujeros como un colador. El director no aprovecha la historia del personaje, ni las posibilidades prestadas por la mitología, ni el superlativo relato de Stevenson. Apenas sugiere un acercamiento cuando Bruce Banner dice, como al pasar: "Lo peor de sufrir esto (la mutación) es que me gusta cuando me enfurezco", casi una glosa de Jekyll, quien disfruta más de su lado salvaje que del civilizado.

Esto, en lugar de operar como disparador de una de las temáticas del género fantástico -el desdoblamiento de la personalidad-, funciona como ayudamemoria en la película. Un papelito pegado en la frente para que no olvidemos cómo es el personaje, ya que el manual de guión dice que este debe tener una necesidad dramática muy fuerte (en este caso, descubrir por qué se produce la mutación). Hulk es matemática pura y estrategia de guión. Pretende ser algo más que una película de acción (¿como las demás adaptaciones?), y para ello recurre a una dramaturgia de cartón y a una ingenua y divertida reconstrucción de los cuadritos del cómic, con la que intenta reproducir, mediante el montaje, la acción de leer una historieta. Desde esta concepción formal, el film apela a la fascinación inmediata, y si sólo se hubiera limitado a esto, entonces estaríamos hablando de un film honesto y no de una banal película "para todos los públicos", populista, y no popular. Problemas del lavado que le dicen.

Una escena / un botón: Nick Nolte, en plan de revivir sus prácticas del Método, se despacha con una parrafada que de estar bien organizada transmitiría la tensión entre un padre agobiante y violento y su hijo abandonado. Esta escena es un bochornoso ejemplo del "cambiar de caballo a mitad del río". El film de Ang Lee es un cómic pretencioso y carente de elaboración, y un camino para vaciar de variantes al subgénero del cómic cinematográfico.

Es un bochorno para profesores de guión y consolida, entre otras cosas, el apetito de la destrucción al servicio de la boletería. A

BUSCANDO A NEMO

Finding Nemo ESTADOS UNIDOS 2003. 101

DIRECCION Andrew Stanton y Lee Unkrich

PRODUCCION Graham Walters, John Lasseter v Jinko Gotoh GUION Andrew Stanton, Bob Peterson y David Reynolds

FOTOGRAFIA Sharon Calahan y Jeremy Lasky

MONTAJE David Ian Salter MUSICA Thomas Newman

DISEÑO DE PRODUCCION Ralph Eggleston

voces Ellen DeGeneres, Alexander Gould, Willem Dafoe, Brad Garrett, Allison Janney, Austin Pendleton,

Stephen Root, Geoffrey Rush, Barry Humphries.



Quisiera ser un pez

por MARCELA GAMBERINI

A mi mamá

La vida, el amor, la paternidad, la maternidad, la muerte, la política son temas universales que, con una acertada elección estética, se vuelven fundamentales, maravillosos, mágicos, trascendentes. Los buenos sentimientos, los temas universales y la bella elección estética confluyen en Buscando a Nemo y hacen de ella una gran película. A decir verdad, me encantan los "dibujitos animados", porque convengamos que se llaman así para todos nosotros desde siempre y se seguirán llamando así más allá de las nuevas terminologías o tecnologías. A la vuelta del colegio, con el delantal desabrochado, las manos sucias y la taza de leche que mamá ya había preparado, nos esperaban el absurdo vértigo de Los autos locos, la rápida ineficacia de El coyote, la encantadora tartamudez de Porky, la locura futurista de Los supersónicos, el seductor encanto de Bugs Bunny y siempre, inexorablemente, ponían una sonrisa a las tardes, antes de hacer la tarea. Entonces, casi nadie (digo "casi" porque siempre hay un prodigio) se fijaba en quién producía o dirigía esos cortos. Sólo los ojos de los niños que éramos los hacían más bellos, más divertidos, más ingenuos, más verdaderos. Si sigo siendo sincera, quisiera conservar esta mirada sólo permitida en ese paraíso que fue la infancia, entretenerse, reírse, sorprenderse, emocionarse y a veces hasta enojarse y llorar. Tal vez sea eso lo que me interesa del cine en general, ese que no sólo es de "dibujitos".

Las formas bellas provocan placer y más si se

acompañan del corazón y la emoción. En Buscando a Nemo se conjugan la belleza, el placer y la emoción. Nemo, un adorable pececito "payaso", desafía a su papá y este desafía a su hijo. Dolores que implica el crecimiento, alejamientos forzados o no tanto ponen en peligro la vida de Nemo y también la de su papá Marlin, que inicia una búsqueda grandiosa de su hijo a través del océano, con la encantadora compañía de la inolvidable pececita Dory. Esa búsqueda desesperada le servirá para reconocer sus errores y brindarle de nuevo su corazón. El recorrido estará plagado de peligros y no tanto; las ballenas, los tiburones, las plácidas tortugas "fumadas", todo está puesto en el camino de Marlin (que no es sino el de la vida) para que aprenda a vivir y a ser papá. La paternidad y la maternidad se aprenden; es un camino arduo de peleas, marchas y contramarchas; de acercamientos y alejamientos, de risas y de llantos, de libertades concedidas y negadas, de callados permisos. Mientras tanto Nemo, atrapado en una pecera de un casi odioso dentista, intenta liberarse por todos los medios para reunirse con su papá. Ser hijo también se aprende; nadie nace sabiendo; el camino a veces es doloroso; uno se siente desvalido (como Nemo con su pequeña aleta, que lo distingue de los demás peces, estableciendo que todos somos distintos, vulnerables, débiles) y comete errores. Nemo aprende a vivir lejos de su papá, pero también es consciente de que lo necesita más que a nadie, para eso es su papá y es el único que tiene.

La solidaridad en el mar entre los peces, la disposición para enfrentar las adversidades cuando traspasan La Caída, las inevitables frustraciones en la búsqueda, la inefable soledad del océano, los peligros a los que se enfrentan (como la escena en la que aparece la horrible sobrina del dentista y suena la música de Psicosis), los problemas en la comunicación (divertidísima secuencia en la que Dory intenta hablar "ballenés"). Todo es mágico y simple en Buscando a Nemo, más allá de la maravillosa animación, de la pureza de los colores, de los constantes sonidos marítimos que pueblan la pantalla. La película es un recorrido, un viaje casi iniciático en el que los protagonistas aprenden a vivir y a tolerarse, a ser felices, a disfrutar de la libertad entre padres e hijos, a respetarse y a quererse sin concesiones.

Ninguno de los dos se arrepiente de lo que hizo; no existen los reproches, y la necesaria separación se capitaliza, se vuelve positiva. Ambos están aprendiendo, porque así es la vida, así son las relaciones humanas y así es el vínculo entre padres e hijos. Este maravilloso relato con forma de dibujito animado dice más que muchos de los films aparentemente serios que gobiernan las pantallas, esos que han olvidado que la belleza, la honestidad, los buenos sentimientos y la sencillez nos hacen más felices, más humanos. Las grandes películas, las más jugadas, las menos olvidables no distinguen si sus protagonistas están dibujados o son "personas de verdad" y Buscando a Nemo es una de ellas. A

Los creadores de los mundos de píxeles

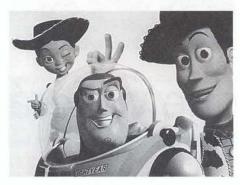
Responsables del primer largometraje integramente generado por computadoras, los estudios de animación Pixar lograron mantener un llamativo nivel en sus cinco películas hasta la fecha. Era hora de hablar de ellos. **por LEONARDO M. D'ESPOSITO**

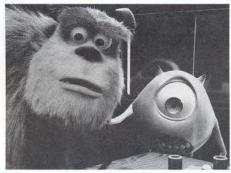
Pixar es un estudio dedicado a la animación por computadoras en 3D. Es decir que se trata de films donde todo es completamente virtual, pero tiene la apariencia de un universo palpable como el nuestro. Es dibujo animado, pero un paso más allá: la perspectiva de los fondos y los grados de luz están calculados mediante fórmulas matemáticas que cuantifican tales fenómenos de la visión en el mundo real y los reproducen. Esto podría esterilizar un poco la creación. dado que bastaría con alimentar a una máquina con ciertos valores para que produzca determinado efecto. Pero en el cine y en cualquier arte todo es cuestión de elecciones: en el caso de Pixar, la animación digital permite un abanico de expresiones en los personajes que los hace inmediatamente humanos, lo que derrite la frialdad que una imagen digital produciría a priori. También a primera vista, Pixar parece construir sus films desde desafíos meramente técnicos: hacer una película sin película, animar pelos, animar agua. Cosas difíciles si las

hay (sería necesario un aparte sobre física y matemática para explicarlo, créanlo nomás). Pero eso sería negar una cosa importante: sus películas crean una empatía entre el espectador y los personajes que va más allá de la proeza técnica. El primer signo de que John Lasseter y compañía son artistas es que no son exhibicionistas. Las grandes secuencias de sus films (la fuga de Buzz y Buddy en Toy Story, la de las valijas en la 2, el ataque de las langostas en Bichos, la de las puertas en Monsters, Inc.) son asombrosas, pero uno está siempre pendiente de los personajes, al punto que la proeza animada se diluye en la emoción. Y como corolario, casi no hay "buenos" o "malos" en los films de la firma. La película que sí tiene un "villano" (Bichos) es la más débil justamente por eso. Los mundos de Pixar son aquellos donde la mirada se aparta. Fíjense que los humanos

siempre son ajenos a los personajes, que re-

producen a escala la sociedad humana. Los





Arriba, Toy Story 2; abajo, Monsters, Inc.

juguetes son pasivos mientras los chicos no están, los insectos están separados por la infinitesimalidad de las personas, los monstruos se alimentan del susto infantil pero no pueden ser vistos, los peces hablan y quieren escapar pero "fingen" ser pasivos en la pecera. El choque de estas sociedades (que, como en Babe 2, parecen vivir "un poquito a la izquierda del siglo XX") con la humanidad es el detonante de la aventura. Y lo más extraño es que para estas criaturas hechas de puntos de luz, el universo humano es una tierra a explorar, extraña y llena de peligros. No se trata de películas infantiles, pero es exactamente cómo un chico ve el mundo que aún ignora: una tierra a ser comprendida, nunca conquistada. El océano, la ciudad de Monsters, el armario de los juguetes y el hormiguero son sociedades ideales, funcionan como espejos del mundo real (el humor proviene en gran parte de ver distorsionadas muchas

que, como corresponde, están en este). A esos universos ideales vuelven los personajes siempre: no hay lugar como el hogar -aunque, como se ve en Toy Story 2, nada es para siempre-, especialmente cuando el hogar es fantástico y más colorido que el mundo real. En la vieja puja Disney-Warner, Pixar es una paradoja. Los distribuye Disney, pero ellos optan por Warner. Para Lasseter, el mejor director de animación de la historia y su maestro es Chuck Jones (se nota en el diseño de personajes y en la falta de edulcorante artificial de las películas). Pero no es lo único: en cada film de Pixar aparece citado un corto Warner. Paso revista: en Toy Story 2, la secuencia de las valijas cita I Gopher You (Friz Freleng, 1954), donde dos topos tratan de encontrar vegetales en una fábrica de alimentos envasados; en Monsters, Inc., una secuencia completa de Feed the Kitty (Chuck Jones, 1952), cuando Sully cree que procesan a la nenita como basura; en Nemo, la secuencia de los tiburones es un homenaje al Oscar de 1957 Bird Anonymous, de Freleng, con Silvestre tratando de curar su adicción por los pajaritos. No se trata solamente de subrayar un parentesco estético, sino de una elección por un tipo de humor que los chicos podían comprender, pero que no se orientaba a ellos. Warner era el universo del creador libre, algo que es también Pixar (las detalladas conversaciones de peces sobre herramientas odontológicas sólo pueden delatar una obsesión inútil y su justificación en el puro juego). Otra vez a diferencia de Disney, en el mundo de Pixar se opta por la melancolía en lugar de la tristeza, por la comedia en lugar del terror, por la aventura en lugar del sufrimiento, por el cuento en lugar de la moraleja. Los encuadres únicos, sólo posibles en este tipo de animación, convienen a este universo al margen de la mirada real. Pixar es alegría y descubrimiento constante, o descubrimiento constante de motivos para la alegría. A

taras de la sociedad en esos otros mundos

FI AMANTE 135

TERMINATOR 3: LA REBELION DE LAS MAQUINAS

Terminator 3: Rise of the Machines

ESTADOS UNIDOS 2003, 110'

DIRECCION Jonathan Mostow

PRODUCCION Mario F. Kassar, Andrew G. Vajna, Joel B. Michaels,

Hal Liberman y Colin Wilson

GUION John Brancato y Michael Ferris

FOTOGRAFIA Don Burgess

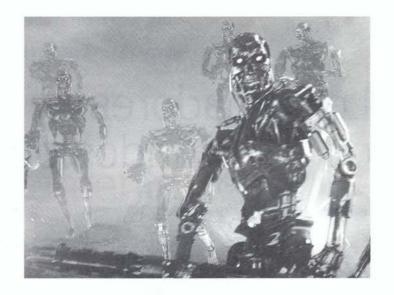
Musica Marco Beltrami

MONTAJE Neil Travis y Nicolas De Toth

DISEÑO DE PRODUCCION Jeff Mann

INTERPRETES Arnold Schwarzenneger, Nick Stahl, Claire Danes,

Kristanna Loren, David Andrews.



Claro que volverá

por GUSTAVO J. CASTAGNA

Frente a una película como Terminator 3 cabe preguntarse cuál es el rol que ocupa hoy la crítica de cine y qué importancia tiene una opinión, digamos, con ciertos fundamentos. No estoy hablando de la crítica gacetillera que sólo elogia este tipo de cine en detrimento de otro que su ceguera habitual no le permite ver. Me refiero a los críticos que se toman su tiempo para pensar una nota y reflexionan sobre el cine, no únicamente a través de adjetivaciones grandilocuentes y guiños a un consumidor de superficialidades y banalidades extremas. Ambas tendencias constituyen dos miradas opuestas sobre el cine: está quien escribe y piensa desde el conocimiento y quien no se cree un crítico de cine (bueno o malo) y muestra su orgullo de no serlo o, en todo caso, la distancia abismal que media entre un periodista de espectáculos y un opinador de films. En radio y en televisión, también en diarios, hay ejemplos de sobra de la primera tendencia.

Un monstruo en celuloide como el de Jonathan Mostow, que toma la posta de James Cameron, es un ejemplo cabal de un cine que lleva al extremo su objetivo de consumo inmediato. Sin embargo, entre tanta fanfarria de efectos especiales, choques, explosiones y persecuciones, subyacen varios puntos de interés en relación con la historia y los personajes. Veamos:

1) Terminator (1984) es una de las películas referenciales de los ochenta por su solidez narrativa y sus múltiples lecturas: filosóficas, re-

ligiosas y psicológicas. Es el *Apocalypse Now* de James Cameron antes de navegar plácidamente en la popularidad de *Titanic. Terminator 2* (1991), en cambio, es adrenalina pura neutralizada por la relación ñoña entre el gigante, ahora bueno, y el adolescente John Connor. En esta segunda parte, Cameron no exige al espectador más de lo que este desea ver. Por ese motivo, su propuesta es blanda, arrítmica, descompensada. *Terminator 3*, por su parte, manifiesta en varios momentos un perfecto equilibrio entre las intenciones argumentales de la primera parte y la ambición de entretenimiento de la segunda.

2) En la irrepetible década del 50 de *Cahiers du Cinéma*, cuando los alumnos de André Bazin imponían la (in)discutible política de los autores, imperaba en las páginas del mensuario, entre otras cuestiones, la disolución definitiva de las hasta entonces férreas fronteras entre el cine de entretenimiento y el cine de arte. En ese sentido, *Terminator 3* presenta tópicos argumentales que hacen más atractivo el desarrollo del relato. A saber:

a) Las dudas del futuro héroe, John Connor, sobre la misión asignada.

b) Un matrimonio, el de Connor y la veterinaria Kate Brewster, programado desde el presente tumultuoso, a través de los comentarios del cyborg venido del futuro. c) Los múltiples y ruidosos enfrentamientos entre el cyborg y el T-X (una mujer) van más allá de una lucha entre robots. Cabría preguntarse por qué uno desea que Schwarze-

negger aniquile a su rival (una mujer), cuando esto no es aceptado en otro tipo de films. 3) Entre la gravedad apocalíptica del primer film de la saga y la levedad popular de la segunda, por el curso lógico de los acontecimientos, el film de Mostow se permite parodiar a los personajes y a la propia génesis del relato. El comienzo de Terminator 3, con un montaje y movimientos de cámara idénticos a los del inicio de la serie, constituye uno de los mayores logros de la película, al presentar un tono equilibrado entre la seriedad y el disparate que se mantendrá hasta el final. Los guiños intertextuales (la música de Village People), cinéfilos (la referencia inmediata a Terminator) y paródicos (el cyborg entrando desnudo a un bar donde un golden-boy se exhibe encendiendo el deseo de las mujeres) provocan una gracia y una simpatía impensadas en esta clase de películas. Más aun, Schwarzenegger, quien dice los mejores textos del film, se destaca del resto del elenco en cada una de sus apariciones. 4) El punto más discutible del film es tal vez el estiramiento innecesario de las escenas de acción. Al respecto, otras dudas surgen ¿mirando? semejante despliegue de producción: ¿cuál es el futuro de este tipo de cine?, ¿hasta dónde llegará esta clase de películas en las que resulta imposible disfrutar de determinadas escenas debido al presupuesto invertido? Acaso estemos ante uno de los últimos ejemplos de un cine donde el placer de ver un film de estas características es lo menos importante. A

DONDE CAE EL SOL

ESPAÑA, ARGENTINA, FRANCIA, 2001, DIRIGIDA POR Antonio Hernández, con Leonardo Sbaraglia, Fernando Fernán Gómez, Geraldine Chaplin, Ana Fernández.



En esta nueva coproducción dirigida por Antonio Hernández (responsable de la también interesante y despareja Lisboa) hay dos registros: uno se acerca a una película de suspenso; el otro, a un melodrama familiar. Lo más destacable surge cuando se impone el segundo. Allí, el film consigue intensidad ya que Hernández expone los conflictos familiares en escenas que respiran por su cuenta y que no necesitan ser un vehículo de información narrativa. Una de ellas transcurre en un boliche donde los tres hermanos protagonistas, y sus parejas, tratan de divertirse y olvidar la internación del padre de ellos, un anciano millonario al borde de la muerte. Entre los seis existen celos, amores prohibidos, ambiciones de poder, engaños pasados y futuros, desconfianza. Como en un buen videoclip, la escena transmite sensaciones puras que no necesitan ser explicadas ni subrayadas: la combinación perfecta de imágenes y sonidos hace que lleguen directamente, sin necesidad de que sean interpretadas. Con igual solvencia pero en un formato más clásico, se presenta una discusión familiar. Allí no hay música ni cuerpos bailando, pero la disposición espacial de los actores, las miradas cruzadas, los gestos exactos y el montaje preciso logran transmitir la incomodidad de la situación. Sin embargo, cuando la línea narrativa se impone, la película pierde solidez. Los momentos explicativos y las secuencias informativas le quitan peso a la historia y por momentos vuelven superficiales a los personajes. Pero es el final lo que menos conforma. Tanto las imágenes (construidas por toda clase de planos) como la música (horrible durante el desenlace) actúan, a diferencia de los momentos antes descriptos, como simples señaladores que indican -y remarcan en exceso- qué camino debemos tomar como espectadores. La emoción fácil y epidérmica, que apenas roza los sentidos y que no llega al corazón, es el final de ese camino. De todos modos, no llega a borrar del todo los buenos momentos, los que hacen pensar que, aun con altibajos, este es

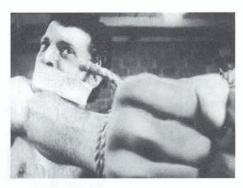
un film más que aceptable. Sebastián Núñez

ARGENTINA, 2003, DIRIGIDA POR Gustavo Fontán, CON Alfonso De Grazia, Mónica Gazpio, Rubén Ballester, Gloria Stingo, Federico Fontán.



Si Nadar solo, de Ezequiel Acuña, hacía del paisaje urbano de Barrio Norte el territorio de una realidad perezosa, huidiza y sentimental, Donde cae el sol hace de Banfield, una localidad del Gran Buenos Aires, el escenario de una triste desventura asordinada. Este primer largometraje de ficción de Gustavo Fontán apuesta a un cine francamente popular sin caer en los vicios más gruesos que este tipo de cine tiene en Argentina. En primer lugar, el mérito de esta película se comprueba fácilmente en una comparación con tanta producción de TV cinematográfica y viceversa, que plantea una puesta en escena de la cotidianidad a partir de lugares simplistas y conciliadores. En un nivel superficial, aunque no menos importante, la película resulta original porque el vestuario acá no es (o no parece) de canje y tampoco hay un director de arte narcisista empeñado en marcar su buen gusto y estilo en cada decorado. La elección de escenarios y vestuarios reales, propia del cine independiente argentino, sale de esos asfixiantes diseños de producción que trazan un costumbrismo artificial y poco riguroso, es decir, meramente pintoresquista. En Donde cae el sol, hay una disquería de compra-venta de vinilos y cassettes, una casa abigarrada con patiecito, un club barrial con muebles-vitrinas, un personaje que viaja en una motoneta con sidecar; todos esos escenarios y objetos transpiran un tufillo de documental y no es raro que Fontán haya trabajado en ese género anteriormente. Tampoco se trata de una serie de sintéticos momentos publicitarios de las-cosas-simples-de-la-vida. Al revés, las pequeñas cosas son vistas con cierto nivel de complejidad que conjuga la alegría y el disfrute con el dolor. Sin embargo, este atractivo de la película como retrato no se condice con su calidad de relato. El desarrollo de ciertos conflictos y el tiempo dramático de las situaciones y personajes no tienen el nivel de efectividad de las imágenes que describen con frontalidad cierta sensibilidad crepuscular. Diego Trerotola

ARGENTINA, 2002, **DIRIGIDA POR** Victor Cruz y Hernán Andrade, **ENTREVISTADOS**: Rafael Filippelli, Raúl Beceyro, Oscar Ferreyro, Jorge Goldemberg y otros.



En el origen de este documental está un revelador texto de Beatriz Sarlo (La máquina cultural, 1998). Investigación, narración de hechos y ensayo, producto de entrevistas que hurgaron en la memoria oral lo perdido en los archivos, aquel escrito reconstruyó un sintomático episodio del cine argentino, en la bisagra entre dos décadas y dos formas de entender la relación entre vanguardias y política, entre cine y revolución. Los sucesos se apretaron en tres días de noviembre de 1970. 20 personas filmaron en una noche entre 6 y 8 cortos, mudos, B&N, para proyectar dos días más tarde en Santa Fe. Eran un manifiesto fílmico contra la censura y su proyección armó una buena gresca. Hoy muchos recuerdan los hechos de modo parcial y hasta divergente. Se recuerdan imágenes y sus efectos de choque. Se ponen palabras, pero no alcanzan. La noche... fue el disparador de la indagación de los directores, quienes más que las hipótesis del ensayo, revisan los testimonios y sus cruces. Tal vez el trabajo no posea la nitidez del entramado textual que divisó Sarlo, aunque crece al evocar las peripecias de un drama con no pocos toques de comedia, de algunos descomunales malentendidos y de una ebullición que hoy parece de otro tiempo. En aquella noche terminaron sus cortos Bejo, Cedrón, Fischerman, Filippelli, Ludueña, Scheuer y Zanger. Se vieron en Santa Fe -salvo el de Cedrón-donde dominaba un cine militante, realista y consignista, lo que casi costó la integridad física de quienes los acompañaron. Los interlocutores de La noche... revelan hasta qué punto algunas aristas de aquellas batallas aún conservan su filo. Aquello fue, afirmaba Sarlo, una experiencia cercana al happening, una acción fílmica que requiere ser leída y que aun a la distancia, hace señas sobre el presente. Hacia el final, se agrega algo de lo que se consideraba inhallable, recientemente aparecido en un armario olvidado: el film de Alberto Fischerman, que revela el espesor insólito de alguna de las ideas de aquella noche y no ha perdido ni un fotograma de su devastadora eficacia. Eduardo A. Russo

VIVIR INTENTANDO

Bulletproof Monk

ESTADOS UNIDOS, 2003, DIRIGIDA POR Paul Hunter, CON Chow Yun-Fat, Seann William Scott, Jaime King, Karel Roden.



Al espiar críticas en internet me desayuno con que se canonizó algo nuevo en esa suerte de liturgia del cine que algunos críticos sostenemos a veces sin darnos cuenta de que caemos en un nivel de absurda solemnidad. Bueno, lo cierto es que David Hiltbrand del Philadelphia Inquirer escribió esto sobre El guardián: "El peor pecado es la manera en la que el film toma prestado y corrompe el estilo de acción antigravedad del hit internacional de Yun-Fat El tigre y el dragón". Ahora, según se lee, se prohíbe corromper ese efecto sagrado donde los artistas marciales caminan por el aire desafiando la ley de Newton. Además de que El tigre y el dragón no es ni por lejos dueño de ese recurso antigrávido, ¿por qué El guardián lo corrompe? ¿Porque lo explica con ligereza? ¿Porque lo usa en el asfalto urbano y no sobre delicadas cañas de bambú? Si bien se reconocen traspiés en esta película, empezando por la endeblez del retrato del enemigo nazi y su ejército, hay que destacar que tomarse en solfa ese recurso es más bien un mérito, porque logra usarse sin regodeos ni se pretende elevarlo a categoría artística. También se reconoce que el debutante Paul Hunter, jerarquizado director publicitario y de videoclips, no despliega gran talento en su adaptación de esta novela gráfica, al menos no tanto como en sus videos de Marilyn Manson. Sin embargo, Hunter no cayó en los clisés malamente caricaturescos y artificiales que aquejan a cierto cine inspirado en historietas como Daredevil. Aunque Chow Yun-Fat está casi tan genial como siempre, se destaca más Kar, el personaje de Seann William Scott, una suerte de rufián tarantinesco: uno de esos tipos que van por ahí como una mala imitación de un héroe duro del cine. La habilidad de Kar para las artes marciales es una falsificación esmerada de películas orientales hiperquinéticas de acción de un cine ruinoso donde él trabaja como proyectorista. En ese lugar se podría exhibir esta película y otras tantas que están tan llenas de pecados como de un vigor y un

desprejuicio cautivantes. Diego Trerotola

ARGENTINA, 2003, DIRIGIDA POR Tomás Yankelevich, CON Virgínia Da Cunha, Lourdes Fernández, Lissa Vera, Valeria Gastaldí, Ivonne Guzmán.



Una situación interna a la peli de Bandana puede compararse con su producción. Las chicas deben hacer un videoclip y la cosa se soluciona, argumentalmente, porque alguien tiene una cámara de video. La igualación entre la existencia del videoclip y la disponibilidad del medio técnico para registrarlo podría servir para afirmar, agresivamente, que así, con ese mismo criterio, se hacen estas películas de explotación en Argentina. Pero la realidad es otra, más preocupante. Películas como Vivir intentando se hacen con un armado, una planificación, una noción del cine que las sustenta, y tal vez las asfixie. Son ejemplos de un sistema de producción ajustado a un público al que se considera infantil estructuralmente y no por edad. Personajes como "el policía", "la dueña de la pensión" y "el chino del supermercado", la mismísima definición del trazo grueso, son premeditados y alevosos. Situaciones como las del robo de la guitarra, el novio de dos novias o el perro perdido son yunques de guión y pueden hundir cualquier película, más aun Vivir intentando, producto que pide -a veces a gritos y a veces de manera más amable- un poco de fluidez y un mayor grado de compromiso con aquello que sirvió como excusa para la realización. El nivel de yerro (o de eficacia para la desgracia) es tal que incluso se desaprovechan las lindas canciones del nuevo disco de Bandana, a las que no se las deja vivir en Vivir intentando. Ni que hablar de casi todas las lastimeras maneras de actuar del elenco (notorias excepciones: el chico que hace de hermano de Valeria y el que tiene miedo cuando lo tatúan) que rodean y acechan la frescura no profesional de las cinco chicas, un grupo cuya química -vista en ese eficaz programa que fue Popstars primera entrega- es algo extraordinario y, a juzgar por lo que vino después de ellas, no fácilmente repetible. Valeria, Lissa, Virginia, Ivonne y Lourdes, sobre todo ese diamante llamado Lourdes, merecían menos maltrato cinematográfico. Javier Porta Fouz

ESPAÑA, 2001, DIRIGIDA POR Ventura Pons, CON Rosa María Sardá y María Barranco.



A FAVOR. Anita no pierde el tren es una antigualla, pero de las válidas, de aquellas que recuerdan a un cine industrial que no volverá nunca más. A través del film de Ventura Pons podría hacerse un ejercicio de comparación, temático y formal, con ¿Qué hecho yo para merecer esto? de Almodóvar, ya que ambas películas eligen como centro de interés a un ama de casa, su familia y su vecindario. Mientras Almodóvar transgredía las normas de un mundo conservador en decadencia valiéndose del culto a la estética kitsch y de los homenajes a Hitchcock, Pons, por el contrario, retoma los tópicos de las comedias franquistas adaptadas al gracejo y al desparpajo proveniente de la televisión española. En ese sentido, la actuación de Rosa María Sardá resulta tan vetusta como ver hoy las de Imperio Argentina, Aurora Batista o incluso Carmen Sevilla. Film viejo, gracioso, detenido en el tiempo... pero eficaz. Gustavo J. Castagna

EN CONTRA. Director con fama de marginal (que no lo es tanto ya que ha rodado como quince películas), el catalán Ventura Pons se ha paseado sin demasiada suerte por los más diversos géneros dejando muy pocos -diría ninguno salvo su ópera prima Ocaña, retrato intermitente, un documental sobre una travesti de las ramblas barcelonesas- títulos recordables. Aquí la emprende con la comedia costumbrista -coto temible, si los hay, dentro del cine español- y esta historia de una boletera de cine que, luego de tres décadas de trabajo, es echada de su empleo porque en el lugar se va a construir un complejo de multisalas y ella no proporciona la imagen requerida por la empresa, presenta varios de los clisés más vulgares y trasnochados de aquel género, final edificante y moralizador incluido. Por otra parte, la presencia de la insufrible Rosa María Sardá en el protagónico poco ayuda para que los resultados estén por encima de lo descartable. Jorge García

LAGRIMAS DEL SOL

Tears of the Sun

ESTADOS UNIDOS, 2003, DIRIGIDA POR Antoine Fuqua, con Bruce Willis, Monica Bellucci, Cole Hauser.

Allá por los 80, Boy George cantaba sobre la estupidez de la guerra, pero hoy no venden ni uno ni la otra, a menos que se introduzca un poco de imaginación. ¿Cómo calificar este disparate que desaprovecha al interesante director de Día de entrenamiento para filmar a Willis con sus peores tics de duro, carente de humor y acompañado por una inexpresiva Bellucci en un proyecto de intervención que termina en salvataje de nativos a manos de generosos marines que se internan en la jungla? El comentario del soldado negro que reivindica su origen racial es uno de los gags involuntarios del año. Reaccionaria, de trazo grueso, extensa, pretenciosa, previsible y rutinaria. Federico Karstulovich

BARCO FANTASMA

Ghost Ship

ESTADOS UNIDOS, 2002, DIRIGIDA POR Steve Beck, CON Gabriel Byrne, Julianna Margulies, Ron Eldard, Isaiah Washington.



Barco fantasma es la tercera producción de Dark Castle, compañía fundada por Zemeckis, Joel Silver y Gil Adler, dedicada a revivir el espíritu del terror clase B de fines de los 50. Por eso no extraña que sus otras dos películas hayan sido remakes (muy buenas, por cierto) de films de William Castle: La casa de la montaña embrujada, de William Malone, y 13 fantasmas, de Steve Beck, el director de Barco fantasma. El comienzo es excelente: una secuencia de títulos al estilo Crucero del amor y una escena muy gore casi tan bien armada como la secuencia inicial de Destino final 2. Después de eso, la película se hunde (oops) entre personajes pobres, malas actuaciones (sí, incluso Byrne) y varios planos berretas, hasta llegar a una secuencia de flashback que es casi tan buena como el comienzo y un desenlace tonto pero muy simpático. Tanto como lo termina

siendo la película que, a pesar de sus falencias, se deja ver y se hace querer. Premio al que encuentre la canción *Caliente*, de Natalia Oreiro que, según rezan los títulos finales, aparece. **Juan Martínez**

UN DIA EN EL PARAISO

ARGENTINA, 2003, DIRIGIDA POR Juan Bautista Stagnaro, con Guillermo Francella y Araceli González.

Otra de Francella, aunque ahora no dirigido por Jusid. Otra de Telefé, con primera secuencia con publicidad de revista *Gente*. Otro producto "popular", acompañado de la tapa de esa revista como promoción de la película el día del estreno (tapa con Araceli González exhibiendo pechos, como durante toda la película). Otra película que transmite un desgano y un tedio a esta altura insoportables. Entre ideas mal aplicadas ya vistas en películas americanas y volantazos de guión transcurre este bodoque que dicen que quiso ser comedia romántica. Javier Porta Fouz

HERENCIA DE FAMILIA

It Runs in the Family

ESTADOS UNIDOS, 2003, DIRIGIDA POR Fred Schepisi, con Michael Douglas, Kirk Douglas, Rori Culkin.

"Teatro, lo tuyo es puro teatro", pero Herencia de familia no ostenta rastros de los calculados simulacros de La Lupe o Almodóvar. Para compensar, este teatro tiene tanta chispa como el cumpleaños de 80 de una tía abuela y la calidad de los psicodramas de Doria. La familia Douglas se amontona y fatiga un conflicto tras otro. Tras el deceso del camarógrafo por aburrimiento, la cámara siguió solita y linda filmando hasta el infinito y más allá los soliloquios de cada personaje. En desafío a Darwin, las capacidades actorales de los Douglas involucionaron desde las cumbres del patriarca Kirk, haciendo escala en la digna meseta de su hijo Michael, y de ahí a los bajos fondos de su nieto Cameron. A este ritmo, el próximo va a salir discípulo de Laplace. Mejor cortar la estirpe a tiempo, Kirk. Manuel Trancón

EL AGUA EN LA BOCA

argentina, 2003, dirigida por Federico Arzeno, con Diego Alejandro Carreño, Nicolás Fiore.

Cuatro insufribles personajes encerrados en una casa vaya-uno-a-saber-por-qué, esperan quién-sabe-qué-cosa mientras matan el tiempo (del espectador) tomando mate, buscando un triple de tres patas y recitando un guión caprichoso y hueco como el borrador de un mal sueño de David Mamet.
Una cámara que aprendió dos piruetas en la escuela de cine y tres en el circo, tensión impostada, algunos chistes extraídos del tacho de basura de Seinfeld, el récord mundial de fundidos a negro, psicología berreta y borceguíes de cuero deambulan por este festival de errores, omisiones y descuidos de todo tipo y factor, en el que lo irrelevante está demasiado subrayado y lo que podría interesar a alguien es sistemáticamente escatimado. Agustín Masaedo

EL DIA QUE ME AMEN

ARGENTINA, 2003, DIRIGIDA POR Daniel Barone, CON Adrián Suar, Leticia Brédice, Jorge Marrale, Juan Leyrado.



Las esperanzas de calidad y/o diversión en el cine "industrial" argentino son cada vez menos posibles, y esta película es una de las tantas pruebas del año. Ahora, el gran problema no es que la productora Pol-ka se acerque al cine desde su perfil televisivo, sino lo contrario. Me explico: casi cualquiera de las creaciones de TV que Pol-ka hizo en los últimos cinco años tiene más nivel que este boceto de relato mal trazado. En realidad, parece que alguien (Adrián Suar) tuvo la idea de ponerse seriote y hacer una película a partir de un drama lineal y concentradísimo con pocos personajes. En el camino quedaron la soltura y el desparpajo que a veces aparecen en series de TV como Vulnerables (clara inspiración de esta película) y Son amores, que sin ser grandes cosas tienen sus aciertos. Además, Pol-ka, que en TV propone actores en personajes insólitos o recupera carreras olvidadas, en esta película se obstina en que todos representen cada uno de los lugares comunes de sí mismos. Aunque la megacampaña de publicidad insiste en que el film tiene desafíos originales para las carreras de sus protagonistas: 1) Leticia Brédice canta; 2) Suar hace de trastornado mental. Sí, la publicidad insiste. Diego Trerotola

LOS ESTRENOS DEL MES SEGUN LOS CRITICOS

		2				287				10. EHA		
	, LEP	of the state of th	30TO QUE	AUTHE JORGE	ati Auni Agan	CARNEWALE MARTIN	PEREL OIL	SCHOOL MARCH	OPANOILO	AND TO THE PARTY OF THE PARTY O	TREROTO	
EL VIAJE DE CHIHIRO	3 P. C.	10.2	MARIE	10	101/20	10	8	10 10	5 69%	olik (9,4	
IRMA VEP	10				6	8			10	10	8,80	
BUSCANDO A NEMO	7	6		10	7	9	8	9		9	8,13	
INTERVENCION DIVINA	6	7	8	9	7		8	9	6	10	7,78	
HULK	9		5	8	6	8	8	9	4	9	7,33	
CRAVAN VS. CRAVAN	8				7	6				8	7,25	
LA NOCHE DE LAS CAMARAS DESPIER	TAS		7	.7	7	6	6	7		7	6,71	
TERMINATOR 3			5	8	5	7	6		7	8	6,57	
JAPON	5		8	6	4		8	7			6,33	
BARCO FANTASMA				4	7	5	4	5		5	5,00	
DONDE CAE EL SOL		4		5	- / 0		6		4	6	5,00	
EN LA CIUDAD SIN LIMITES		4	6		3	mail Sign	5				4,50	
LAGRIMAS DEL SOL		-	6	3	3		3			2	3,40	
VIVIR INTENTANDO	3		3	2 11 - 3	1	4	2	5			3,00	
UN DIA EN EL PARAISO	2		6	1	3		4			1	2,83	
EL AGUA EN LA BOCA							2				2,00	

iSI

AHORA PUEDE SUSCRIBIRSE A EL AMANTE Y RECIBIR TODOS LOS MESES LA REVISTA DE MANOS DE SU CANILLITA. COMPLETE EL CUPON Y ENVIELO 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

Envie este cupón y un cheque o giro postal a la orden de Ediciones Tatanka S.A., Esmeralda 779 6º A (1007) Buenos Aires, o comuníquese

con la redacción de El Amante: 4326-5090/4326-4471. O por e-mail a:

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

Salió el divorcio

La vieja cuestión de que el público llena las salas para ver películas (argentinas) que la crítica dice que son malas, y pide que le devuelvan la plata frente a algunas recomendaciones, sigue generando artículos en el diario fundado por Bartolomé Mitre. **por JAVIER PORTA FOUZ**

Y otra vez el repetido cantar de aquellos que hablan de "divorcio" entre "la gente" y "la crítica". Es el domingo 6 de julio, día del cierre-cierre de este número, en el diario La Nación el crítico de televisión Pablo Sirvén continúa con sus reflexiones sobre los críticos y la crítica (ya había publicado otro artículo el 30 de marzo de este año titulado "¿Alguien sabe para qué sirven los críticos?"). La nota de hoy se llama, justamente, "La crítica y la gente, divorciadas". Ya en 1998 había salido un artículo que trataba temas similares en ese interesante diario que fue Perfil, luego de que el equipo de críticos de cine integrado por Sergio Wolf, Roberto Pagés y Angel Faretta demoliera el Suar y el Francella de esa temporada (eran Cohen vs. Rossi y Un argentino en Nueva York). Las acusaciones de elitismo a la crítica no han dejado de estar presentes en todos estos años y el artículo de Sirvén, como el mismo autor plantea al final, puede servir para reanudar el debate.

Las películas son objetos muy particulares, no sólo porque son distintas a las berenjenas en escabeche sino porque su circulación es muy distinta a la de otros productos como, por ejemplo, los libros. Y la crítica de cine está ubicada en un extraño lugar, distinto al de otras críticas: no escuché a nadie quejarse de que los libros recomendados por los especialistas no sean los que se venden masivamente como los de Paulo Coelho, los de Jorge Bucay y ¿Quién se ha llevado mi queso? Pero Sirvén quiere que la crítica no le diga al público que la mayoría de las películas argentinas de "interés masivo" son malas (Nueve reinas de-

mostró que se puede hacer un cine excelente y que lleve más de un millón de espectadores). Sirvén analiza: "Porque la tendencia elitista que campea en alguna crítica, donde el periodista juzga únicamente con su exclusiva y arbitraria vara personal, sin hacerse cargo de lo que luego pueda suceder con el público al que va dirigido el film analizado, distorsiona su tarea original. Esta no consiste en dar rienda suelta a sus caprichosos pareceres, espontáneos o interesados, sino más bien en utilizar sus vastos conocimientos en la materia para orientar a la gente que quiere ir al cine. Algo que comúnmente suelen perder de vista en cuanto levantan cierto vuelo". Si lo de la vara personal tiene que ver con

que el crítico no es "objetivo", no vale la pena ni siquiera seguir hablando. Pero eso de asignarle como "tarea original" la de "orientar a la gente que quiere ir al cine", bueno, eso ya es otra cosa. Hace unos meses Sirvén se preguntaba "¿Alguien sabe para qué sirven los críticos?", ahora parece saber para qué sirven. La vieja y querida noción del crítico como veleta, si el viento sopla para la película de Suar o la de Bandana, el crítico debe... ¿qué cosa, alentar su consumo?, ¿debe advertir, siendo condescendiente, que tal o cual película es una basura pero que será disfrutada por los que vayan al cine a buscar eso?, ¿debe mentir y decir que esas películas son buenas?, ¿debe cambiar su forma de pensar?

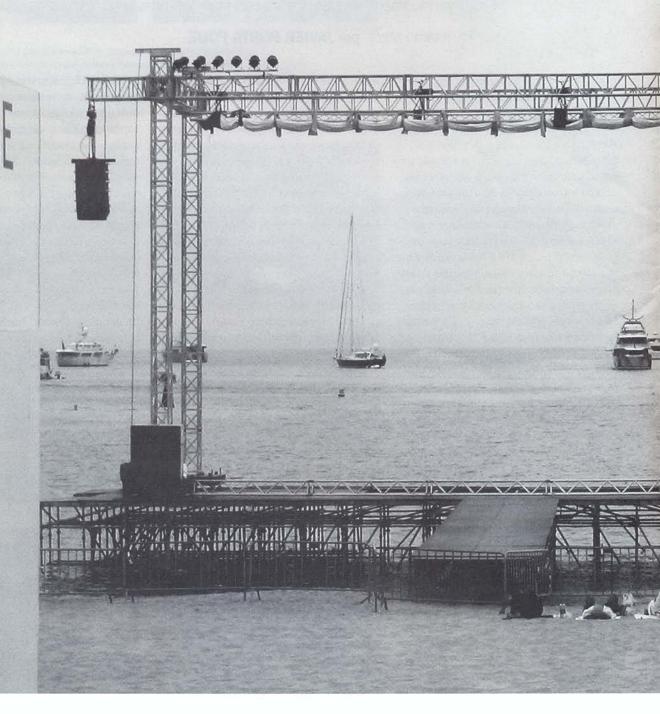
Pero además, ¿qué críticos deben comportarse de esa manera?, ¿los de los diarios más vendidos, los de la radio y los de la televisión de programas masivos, los de los medios especializados? ¿Quiénes, Sirvén?

Sirvén aporta como dato que existe una "pintoresca corriente aristocratizante que defiende a ultranza a exponentes del muy válido cine-arte o vanguardista en el que el público mayoritario no se interesa o directamente no entiende". Bueno, parece que esos son los que están divorciados del gusto del público, ¿y quiénes dice Sirvén que son esos críticos de los cuales dice que otro crítico dijo que "mandan a la gente a morirse de aburrimiento a cambio de ser jurados en festivales de cine"? Dice Sirvén que "un espectáculo masivo busca, se completa y se 'redondea' en el público al que va dirigido". ¿Qué es ese "redondeo"?, ¿sumarle un par de puntitos a la película porque sabemos que va a ser masiva? ¿qué se pretende, que sepamos que las películas de Suar, Bandana y Francella son malas -el propio Sirvén parece aceptarlo- y "redondear" para arriba? Estas películas son malas, al público le gustan, entonces festejemos ese consumo; tal parece ser la cínica posición del artículo de Sirvén.

Pero hay otra discusión de fondo, más allá de las nuevas seguridades y las dudas de Sirvén, que tiene que ver con qué es lo que hace un crítico (y, por otro lado, ver si la palabra "crítico" es intercambiable en todos los casos con la palabra "periodista"). Yo, para estos casos, me quedo con las reflexiones al respecto de Jorge B. Rivera y de Godard, y adhiero al artículo de Sergio Wolf en EA Nº 125. Y recuerdo a François Truffaut cuando decía que todo el mundo tenía dos profesiones, la propia y la de crítico de cine, y pienso que tal vez Sirvén sueña con la selección argentina dirigida desde la mesa del café. 🎮

El año del descontento

Desde sus inicios en los cuarenta, el que hoy es el festival de cine más importante del mundo fue un evento polémico. Siempre se habló de los juicios sumarios en sus rutilantes presentaciones (incluso Leopoldo Torre Nilsson lo decía a principios de los sesenta). Pero aun dentro de esta historia hecha a los gritos, esta última edición se destacó por sus ecos virulentos. Aquí, una crónica presencial. **por QUINTIN y FLAVIA DE LA FUENTE**







A LAS CINCO DE LA TARDE

mo si hubiera algo que celebrar). Por eso reforzó su habitual apuesta al mal gusto en la imagen institucional con un afiche pobremente diseñado, que aludía aparentemente a la retrospectiva sobre Fellini (que resultó fantasmal, invisible y finalmente innecesaria), con el texto "Viva il cinema!", además de atormentar a quienes recorrían La Croisette con una música omnipresente que reforzaba la idea de que el festival era un territorio aislado de cualquier contingencia externa ("música amniótica", la bautizó un periodista). En resumen, como si la apolillada imagen de una fiesta lujosa a orillas del Mediterráneo pudiera venir a inmunizar al festival cuando la presencia más notable en las calles y en las instalaciones de Cannes es el personal de seguridad. Esta estrategia del avestruz no resultó eficaz por la simple razón de que nadie va a Cannes a festejar nada. En fin, casi nadie.

Lo que en definitiva establece la temperatura en Cannes (ideal, por otra parte, este año, a pleno sol y sin calor) es la opinión que la gente tiene de las películas. En este terreno, las agencias meteorológicas son dos: la prensa angloamericana con la edición diaria y gratuita de Variety a la cabeza y la resistencia francesa (en realidad, una resistencia oficialista) donde se destacan Le Monde y Libération, que reproducen (aunque lo hacen desde antes) una diferencia que se extiende a otros territorios, como se pudo comprobar últimamente. Hace años que los americanos intentan barrer con la famosa excepción cultural que los franceses defienden a rajatabla, independientemente de su filiación política. En el caso de Cannes, esta batalla se traduce en la continua descalificación de los estadounidenses de todo lo que huela a cine minoritario, intelectual, político, sexual, en definitiva, divergente de la tradición mainstream y de sus imitaciones a escala mundial. Y hace años que los franceses contestan que Cannes permite que el cine siga siendo, al mismo tiempo, popular y significativo. Cuando en 2000 el jurado presidido por Cronenberg premió a dos manifestaciones altamente marginales como Rosetta y L'humanité, el escándalo fue mayúsculo. Desde entonces, los gringos aguardaron la oportunidad de la venganza que se presentó en esta edición, cuando lograron que sus opiniones coincidieran con la de la mayoría y a los franceses no les quedó más remedio que aceptar a regañadientes y con reservas que la selección no había sido buena. Hasta el jurado le dio la razón al consenso eligiendo apenas cuatro films a razón de dos premios por película, como para establecer que había muy poco digno de mención en la competencia oficial. Si no le hubieran dado la Palma de Oro a Elephant, película aborrecida por los americanos y amada por los franceses, el Palmarés habría terminado en una derrota apabullante del punto de vista de estos últimos.

Lo curioso es que la contraofensiva francesa, en su intento de sostener que hubo obras interesantes este año, se afirma en las películas americanas seleccionadas en la sección oficial: *Elephant* de Gus van Sant, *Mystic River* de Clint Eastwood, *Bunny Brown* de Vincent Gallo y *Matrix: Recargado* de los hermanos Wachowski, que los lectores tuvieron la oportunidad de juzgar casi simultáneamente en Buenos Aires y que recibió en Francia algunas reseñas superlativas. En cambio, si algo le reprochan los franceses al programa canino es la calidad de los films de sus propios compatriotas, empezando por la abucheada apertura con *Fanfan la tulipe* y concluyendo con *Les côtelettes*, de Bertrand Blier, una de las películas más aborrecibles que se hayan visto en Cannes y en el planeta Tierra. Pero a los yanquis esto no les preocupa demasiado, sino que forma parte de la Guerra Civil Francesa que ya lleva 50 años.

Después de haber asistido a varios episodios de esta batalla transatlántica, a nosotros nos gusta simpatizar con la causa francesa. En principio, porque los críticos mainstream americanos nos parecen las hordas de la barbarie y su influencia en todas las latitudes es nefasta. Esta francofilia la ejercemos con matices. Si bien estamos predispuestos a encontrar en Bunny Brown -el film escándalo de Cannes 2003una propuesta simpática, arriesgada y personal, nos resulta un poco chocante abrir cada día los diarios franceses y enterarnos de que en la víspera se proyectó al menos una obra maestra. También nos resulta inexplicable que algunos films a nuestro juicio magníficos sean ignorados o maltratados. Este año, el mejor ejemplo de este desconcierto resultó la indiferencia con la que se recibió Padre e hijo de Sokurov, aunque ganó el premio de la Fipresci. Para volver al principio, no estamos seguros de lo que pasó en Cannes este año. F afirma que la supuesta mala cosecha es una exageración, una bola de nieve que empezó el primer día y no paró hasta el final y quedó fijada como veredicto. Para Q, que el año pasado le encontró toda suerte de reparos a un festival juzgado como ejemplar por muchos, esta edición fue





efectivamente mala aunque no catastrófica. Pero hay que agregar que hasta las autoridades de Cannes coincidieron en que este año no había mucho para elegir, que muchos films destinados a la aclamación no estuvieron listos a tiempo (Wong Karwai y Tarantino, entre otros) y que, en general, venimos de un mal año, del que testimonian las también pobres ediciones pasadas de Venecia y Berlín, por nombrar sólo a los otros dos festivales más famosos. Si hay una crisis de fondo en el cine, nos enteraremos en los meses que siguen. Pero no nos hagamos los distraídos, ya sabemos que hay una crisis y que los buenos films no abundan. Lo que está en juego, en todo caso, es la posibilidad de Cannes de ser un festival generalista (la palabra con la que lo describió Thierry Frémaux, su director artístico), es decir, un festival que pueda mostrar lo mejor de la producción anual en todos los terrenos (comercial y artístico) sin tomar una dirección determinada y apostar decididamente a un cierto tipo de películas.







De izquierda a derecha, desde arriba: Lucius Barre; Alberto Barbera y Marie-Pierre; Claudia Landsberger y una directora de cortometrajes; Arnaud Desplechin; Keith Griffith; Mark Peranson fumando, F.J. Ossang y Elvire; Alejandro Agresti y Q; Mme. Jocelyne; René Naranjo; Jean-Michel Frodon y el director de *Le Monde*













blico con director prestigioso), *El hombre sin pasado* de Kaurismäki (unánime aprobación crítica), o *Blissfully Yours* de Apichatpong Weerasethakul (deslumbrante revelación para los más cinéfilos). Casi nada de eso apareció en 2003.

La memoria no nos falla en cuanto a los recuerdos del primer día del festival, tal vez porque la primera película que vimos fue una argentina, La cruz del sur de Pablo Reyero, un proyecto por el que el realizador peleó durante largos años y tuvo la recompensa de que se estrenara finalmente en Cannes. Tal vez sea la película más dura que haya dado el nuevo cine argentino, acaso sólo comparable a Garage Olimpo. Ambientado entre delincuentes, el film de Reyero muestra un mundo terminal, de una sordidez profunda. Los personajes principales son un traficante, su novia y su hermano travesti, un trío que intenta robarle un cargamento de drogas al hampa y huir del país. A su lado, aparecen los padres, también delincuentes. El sueño de los protagonistas, al que se agrega el deseo de la chica de encontrar la tumba de sus padres asesinados por los militares, es un delirio porque enfrente hay una fuerza mucho más poderosa, la del crimen organizado cuyos jefes revistan entre las autoridades. En la película hay demasiados elementos de peso dramático (el narcotráfico, los desaparecidos, la heterodoxia sexual, el sida, la familia disfuncional, la corrupción, la violencia) que la acercan demasiado a los titulares de la crónica periodística. Sin embargo, Reyero logra que esos personajes jugados en el abismo tengan un aliento verdadero y que la sordidez que los acompaña evite el clisé decorativo para alcan-



zar una fuerza y una desesperación auténticas. Hacia el final, la película despega hacia un lirismo insospechado en el que los antihéroes, hasta allí incapaces aparentemente de toda generosidad, se enfrentan a la muerte con una dignidad que contrasta con el sadismo del sistema y sus representantes. Rodada en la costa de la provincia de Buenos Aires, la película tiene el mérito adicional de mostrar paisajes y lugares que son un descubrimiento para el cine argentino.

Tal vez la película menos parecida a *La* cruz del sur haya sido la que vimos a continuación. Se trata de *Ce jour là* de Raoul Ruiz, un cliente habitual de Cannes y uno

de los cineastas más elegantes (y más prolíficos y más excéntricos y más impredecibles y más chiflados) de todos los tiempos. Esta vez Ruiz dirigió lo que él mismo llama "un film helvético" en el que con suprema ironía se ocupa de llevar al absurdo ciertas peculiaridades suizas, desde el dinero hasta su misterioso Estado. En la película, una heredera bella y loca como un plumero es asediada por un asesino a sueldo que se ocupa de liquidar al resto de su familia y de enamorarse de la víctima. Es una comedia macabra, idiosincrásica, inexplicable pero muy graciosa, que destila inteligencia y savoir faire cinematográfico. El asesino comparte con el director la preocupación por su diabetes y el vino tin-















PADRE E HIJO

to. Ruiz es uno de los pocos cineastas cuya carrera los llevó a estar más allá del bien y del mal. Y esta vez mostró estar en plena forma, esa forma menor y oblicua que es su marca de fábrica.

Tal vez ese primer día se hayan agotado entre el film de Reyero y el de Ruiz dos vertientes del cine: la preocupación por las circunstancias sociales concretas y la búsqueda del placer en lo abstracto. Lo que vino después, con contadas excepciones, estuvo más bien en ese territorio híbrido que marca el cine de los últimos tiempos, entre la metáfora ambigua sobre el mundo y la búsqueda de un estilo antes que de una estética. En ese sentido Cannes se hace cada vez más desconcertante y es muy

difícil orientarse para elegir las películas en las secciones paralelas, donde se agrupan los directores poco conocidos. Uno no sabe con qué se va a encontrar y, en general, las sorpresas agradables son mucho más escasas que las molestas o intrascendentes. Un balance final firmado colectivamente por los redactores de *Libération* termina con el siguiente dictamen, referido a los directores nuevos que llegan al más importante de los festivales: "Cannes ha segregado cierta idea de un cine de autor chic, bien pensante y, si es posible, provisto de su suplemento de alta costura trash, escandalosa".

Compartimos plenamente esa opinión. Tal vez, el gran déficit de Cannes este año no

haya sido la defección de los consagrados (después de todo, cada uno hace lo suyo) sino la de los nuevos. Faltaron los descubrimientos, las revelaciones, las apariciones y abundaron las películas que obedecen al paradigma señalado por Libération. Así fue cómo transitar por las secciones paralelas fue un motivo de frecuente decepción y desconcierto. Esa también fue una impresión generalizada en Cannes. La oficial Un Certain Regard ofreció -más allá del último Panahi que debió estar en competencia- una pléyade de films medianos que terminó con un premio a un telefilm italiano de seis horas, que más allá de los méritos que -se asegura- tiene, parece la película menos apropiada para señalar una tendencia en el futuro del cine. La Quincena de los Realizadores, con nuevo director después de la expulsión del equipo anterior, resultó francamente desconcertante: si la selección francesa fue ciertamente interesante, el resto parecía obedecer, pese a algún acierto aislado, a un criterio de acumulación y no de programación. A la Semana de la Crítica, muy desprestigiada en las últimas ediciones, le fue mejor. Obtuvo la Cámara de Oro para Reconstruction -un film danés- y muchos elogios para una I▶











Arriba, desde la página anterior: F y Pierre Rissien; Deborah Young; Alan Franey; Véronique Boufard; Gavin Smith; Richard Peña Abajo: Paul Yi y Lou Yi; Santiago Loza y Ulises Rosell; Eva Kammerer; Mark Peranson; Jana Puskala

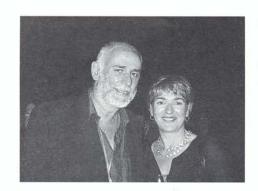




Desde arriba: Klaus Eder y Andrea Martini; Jannike Ahlund y F; Pablo Trapero y Nuri Bilge Ceylan; Ana y Stephan; Q y Brigitte







película francesa llamada *Elle est des notres* e incluso comentarios favorables para *Operación Cóndor*, del argentino Rodrigo Vázquez, un documental sobre la época de las dictaduras en Latinoamérica. Decepciones sucesivas y una sala terriblemente incómoda nos hicieron abandonar la Semana hace unos años. Aparentemente cometimos el error de no volver por allí.

En algún sentido, el centro de gravedad de Cannes 2003 debía ser Dogville, el flamante Lars von Trier. Era la película grande, esperada, destinada al fanatismo y la polémica. El problema fue que a Lars se le cortó la mayonesa. El danés es sin duda una potencia del cine actual, un personaje único y carismático, que ha sabido mezclar como nadie el marketing, la megalomanía, la audacia y la ambición estética. Hay que recordar que él solo fue capaz de ubicar a la minúscula cinematografía dinamarquesa en el mapa internacional y hasta de instalar el concepto del Dogma que todavía se usa como paradigma para muchas películas, aunque su creador ha partido en una dirección completamente diferente. Si el Dogma hacía hincapié en el realismo, en la autenticidad y en la pobreza de medios, su nueva doctrina es un canto al lujo y el artificio. Según el director, se trata ahora de lograr la síntesis del cine, el teatro y la literatura, una ambición tan loable como desmesurada, habida cuenta de la historia del cine y de los pecados cometidos en nombre de las altas artes en el terreno de un medio popular.

Dogville encierra a sus personajes (y a los espectadores) en un escenario que simula un pueblo en donde las casas están dibujadas en el piso. Allí, sin ver la luz del sol, transcurren las tres horas del primer capítulo de una trilogía sobre los años 30 en Estados Unidos, que tienen a Nicole Kidman como protagonista. Hablada en inglés, actuada por estrellas famosas del Hollywood pasado y presente, complementada con una voz en off explicativa y literariamente adornada como un cuento del siglo XIX, Dogville es una fábula con desarrollo previsible, sobrecarga de sentido y moraleja de acentos religiosos. Kidman llega a Dogville huyendo de un enemigo poderoso, es adoptada generosamente por sus ciudadanos hasta la mitad del film y luego traicionada, violada, explotada y humillada hasta que los desconocidos perseguidores se materializan en un gángster con la cara de James Caan, la rescatan y masacran al pueblo tras una filosófica discusión en la que la hasta entonces víctima, mártir y santa se convierte en un ángel vengador. Dogville es una película sólida, muy bien adaptada a su propósito y de una pesadez pocas veces vista.

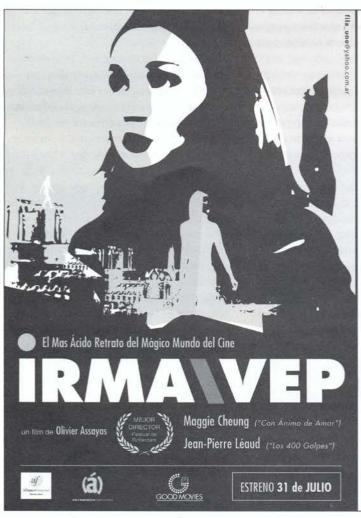
Más que filmar, Von Trier construye un monumento a su propia habilidad con los materiales de segunda mano que constituyen su horizonte intelectual: el glamour del cine americano, la obsesión protestante y una visión política absolutamente ambigua, propia de un adolescente intoxicado por discursos escuchados en la televisión o en la iglesia. Para terminar de embarrarla, la secuencia de títulos finales de Dogville consiste en una colección de fotografías de Walker Evans de la era de la Depresión, en la que Von Trier parece asimilar sus personajes hipócritas, débiles y canallescos con los desocupados durante la gran crisis americana. Es un problema del cine que Von Trier, un personaje tan talentoso como frívolo, tan ambicioso como irresponsable, tan audaz como tramposo, ocupe el centro de la escena. Es uno de los grandes equívocos del cine actual y si alguna vez lo defendimos (y acaso volveremos a defenderlo) cuando mezclaba la sensibilidad pop con el melodrama clásico, la pureza con la sordidez, la religión con la locura desde un lugar confuso pero creíble, su film actual resulta banal, manipulador y falso, la obra de un predicador hipócrita, la de un individuo dispuesto a erigirse en artífice de la muerte ajena. Tal vez lo único risueño que rodeó a Dogville fue la increíble ceguera de los críticos americanos a quienes sólo les importaba discernir si la película era o no antiyanqui. En la cumbre de la tontería, dos potencias se saludan.

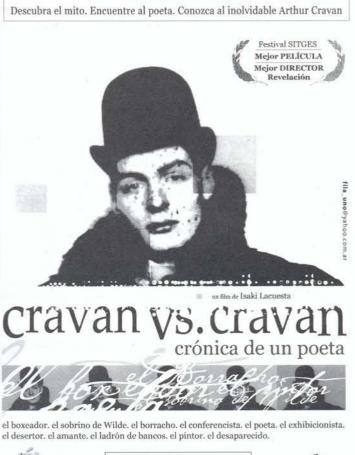
Menos expectativa que por Dogville había por Elephant, aunque la función de prensa resultó una masacre de gente que se peleaba por entrar. Gus Van Sant es un nombre atractivo, por más que se le reprochen sus incursiones en Hollywood. Es uno de los pocos casos de alguien que puede entrar y salir del sistema y, como prueba Elephant, de salir intacto. El año pasado Michael Moore se había presentado con Bowling for Columbine, película sensacionalista y bien pensante que parte de la masacre en una escuela secundaria. Van Sant eligió el mismo episodio pero lo trató de una manera profundamente distinta. En su película no hay ningún intento de encontrar la causa

de la tragedia ni de la violencia en la sociedad americana. Pero en cambio, Elephant se convierte en la prueba de que una respuesta semejante es mucho más compleja que los facilismos que el gordo Moore puede dar a entender. Elephant se limita simplemente a recrear la atmósfera de la escuela donde tuvo lugar el asesinato en masa desde la superficie: una larga serie de planos secuencia ralentados y unos pocos diálogos muestran a los alumnos. Son cuerpos juveniles, elegantes, despreocupados, encantadores. La película manifiesta un extraño placer al describir ese paraíso equívoco que es la High School americana, donde el futuro parece aguardar a los alumnos mientras practican deportes, padecen la angustia de ser ignorados y aprenden sobre la vida y el amor. La fuerza extraordinaria del film

reside en desdeñar toda explicación psicológica de los motivos de los asesinos y en hacer, por el contrario, compatible esta atmósfera vital y colorida con el asesinato de varias decenas de alumnos y profesores por parte de dos adolescentes que no se diferencian demasiado del resto. El crimen, cuidadosamente planeado y ejecutado, tiene el mismo espíritu cool que las otras actividades de la escuela y produce en el espectador el mismo placer que el resto, lo que parece probar que el mundo está condenado por aquello mismo que representa su esperanza. Que los chicos y las chicas de la puerta de al lado, tan modernos y tan bellos con sus walkman, sus peinados y sus patines, sean los criminales del porvenir es mucho más que una acusación a la sociedad: es una prueba del orden secreto y terrible del mundo. La Palma de Oro estuvo plenamente justificada.

En cambio, los dos premios a Les invasions barbares de Denys Arcand, la película populachera del festival, fueron una vergüenza. Si el jurado quiso castigar al festival por su selección, perdió autoridad moral y estética con esta doble elección. Continuación tardía de la exitosa e insoportable La decadencia del imperio americano, Les invasions barbares prueba que Arcand no aprendió nada en veinte años. Sigue defendiendo a su clase de profesionales universitarios acomodados en su grosería, sus pequeños placeres, su filosofía sentenciosa y banal, sus miserias irrelevantes con las mismas armas: una puesta en escena convencional, actuaciones caricaturescas, diálogos demagógicos y so-





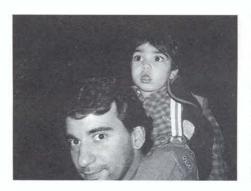
Estreno 24 de JULIO

GOOD MOVIES













breescritos y la velocidad de la sitcom de lujo. Es imposible aburrirse con la película, lo que no quita que su cabalgata acelerada y dulzona redunde en un profundo desagrado por compartir durante dos horas el mundo de los personajes. Como buen cineasta burgués, católico y académico, Arcand propone anestesia frente al dolor, resignación frente a la muerte, complacencia con el pasado y una celebración obscena del dinero. Les invasions barbares es una de esas películas que construyen su público al mismo tiempo que sus personajes, y no hay duda de que ese público está esperando la película en todos los países donde será, seguramente, tan exitosa como lo fue en Cannes.

La otra película doblemente premiada fue Uzak, acaso la única de toda la competencia que tuvo un consenso absoluto en cuanto a sus méritos. Conocimos a su director, el turco Nuri Bilge Ceylan, en un jurado en el festival de Salónica. Autor de la muy premiada (incluso en Buenos Aires) Nubes de mayo, Ceylan, que filma con un equipo reducidísimo, es un realizador claramente independiente, con convicciones firmes sobre el cine que quiere hacer y que le gusta, determinado a construir una obra en base a premisas estéticas propias. Estas son un obsesivo apoyo en la fotografía (ese es su origen) y una construcción dramática minimalista donde el relato surge de una minuciosa observación de circunstancias cotidianas. Uzak cuenta la historia de dos primos en un departamento de Estambul, reunidos por azar y antitéticos salvo en el infortunio, económico para uno, sentimental y profesional para el otro. El cine de Ceylan se puede comparar con el de los maestros europeos de hace algunas décadas (desde Antonioni hasta Angelopoulos) y resulta un anacronismo que se sostiene bastante bien por su rigurosidad y la absoluta indiferencia del director por las modas que exigen otra velocidad y temas más tremebundos o más provocativos. Ceylan se remite a contemplar y a expresar una tristeza irreparable por el mundo, a deslizar de vez en cuando algún elemento que hace progresar la narración. Con eso le alcanza para ser indiscutible.

El premio restante fue para Samira Majmalbaf por A las cinco de la tarde, una película sobre mujeres afganas después de la caída de los talibanes y la invasión occidental. Tras un comienzo de carrera brillante con La manzana y una película correcta pero un poco académica como Pizarrones, Samira empieza a desvanecerse como cineasta a medida que crece y se transforma en una celebridad abonada a Cannes. Su último trabajo es desparejo. El talento sigue allí y su ambición por hablar del mundo es legítima. Pero la directora parece muy interesada en impresionar mediante una ampulosidad que le era desconocida y que hace temer por su futuro. Un premio que no le agrega nada a la directora ni al festival.

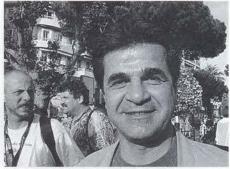
Irán estuvo mejor representado por *Sangre* y oro, la película de Jafar Panahi que no estuvo en competencia sino en Un Certain Regard porque Samira es clienta de la casa y Panahi todavía no. Con una fuerza y una sutileza magistrales, Panahi cuenta la historia de un pequeño delincuente de gran tamaño físico que se ve sumido paulatina-

mente en la desesperación, como en una película de Fassbinder. El autor de *El círculo* utiliza nuevamente esta figura geométrica para narrar y también para mostrar la imposibilidad de acceder a la zona respetable de la sociedad cuando se es un marginal. Retrato fluido del personaje y la ciudad, la dureza del film corre pareja con su humor y su horror a la pesadez. Panahi es también uno de los directores genuinamente elegantes del cine contemporáneo.

Haneke también es elegante, pero de traje Armani, al menos desde que trabaja en Francia. Es curioso cómo este intelectual austríaco devoto del teatro se ha afrancesado de la mano de sus films con Isabelle Huppert. En su nueva película, Le temps du loup, Haneke la emprende con el apocalipsis, o al menos con las consecuencias de una catástrofe que expulsa a los habitantes de París hacia el campo, donde alternan la destrucción del prójimo y la solidaridad. Al mismo tiempo, las imágenes saltan desde un horizonte de sordidez hacia repentinas explosiones de belleza. No se sabe muy bien para dónde van los personajes ni la película pero lo cierto es que el film se integra muy bien en el caleidoscopio de fealdades y de pronósticos lúgubres sobre el mundo que Cannes manifestó este año. Si uno junta la película de Von Trier con la de Van Sant, con la de Samira y con la de Arcand, por nombrar sólo algunas, comprueba que, a pesar de sus propuestas fastuosas, el cine del año apunta hacia territorios mucho más sombríos.

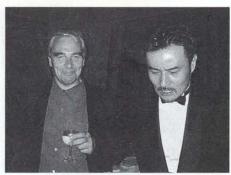
Esta generalización, tal vez apresurada, se hace más cierta después de ver otra de las películas importantes de Cannes, *Mystic*











Arriba, desde la página anterior: Andrea Martini; Steve Gravestock; Michel Demopoulos; Víctor Basuk y Miguel Pereyra; Jafar Panahi; Christian Dimitriu Abajo: Pablo y Mateo Trapero; Dieter Kosslick; Lee Chang-Dong; Giorgio Gosetti; Simon Field y Kiyoshi

caracterizaba al director, que podía o no

River de Clint Eastwood, que marca un cambio importante en la carrera del director. El film cuenta la vida de tres amigos en una zona pobre y blanca de Boston, uno de los cuales es secuestrado y violado en la infancia (Tim Robbins) mientras que otro deviene policía (Kevin Bacon) y el tercero, delincuente, luego comerciante y pesado de barrio (Sean Penn). El asesinato de la hija de Penn revive el pasado y desemboca en una tragedia más amplia. El ambiente, las circunstancias y el relato parecen más propios de Scorsese que de Eastwood. También lo es el punto de vista de la narración. Hasta aquí, en casi todas sus películas, la cámara de Eastwood se identificaba con la moral de un personaje, no

necesariamente perfecto pero heroico y distanciado por una suerte de nobleza espiritual del resto, especialmente de los representantes del poder o de la codicia. Aquí nada de eso ocurre, y la bajeza general impregna la película de un tono sórdido, sin otro horizonte que el individualismo y el resentimiento. Todos los personajes tienen cuentas pendientes no sólo con el pasado sino con la integridad, la inteligencia y la generosidad. Sin ser infernales son un poco demasiado cobardes, un poco demasiado matones, un poco demasiado cínicos. Centrada, además, en los matices y en las peripecias colectivas de los personajes, la película se aleja también del seguimiento de un protagonista único que

interpretarlo como actor pero al que le prestaba su cosmovisión. Este cambio radical parecería corresponder a un director que da por agotada su filmografía e intenta comenzar una nueva, para la que dispone de su talento notable pero balbucea con respecto al sentido de su nuevo camino. Mystic River es una película americana, es decir, una película que da por sentado que el mundo es Estados Unidos y que intenta construir una representación de la esencia del país en dos horas. Para eso, el film propone una metáfora fuerte pero un poco fácil, la de que el país ha perdido la inocencia al ser violado por un mal sin nombre aunque los secuestradores del chico se identifiquen con la Iglesia y la policía (Eastwood utiliza símbolos ostensibles como la cruz para señalar a los culpables) y que a partir de allí no hay posibilidades de comunidad ni de justicia. El final, terriblemente ambiguo, propone una salida para los personajes por el camino del refugio en la familia y la carrera, un himno pequeñoburgués cantado por personajes primitivos. A partir de allí, todo es posible, pero también todo está justificado, el bien y el mal se confunden y todo se reduce a un mundo de niños abusados o abandonados y prematuramente desencantados. Mystic River está muy lejos de ser una película trivial y su ambición es evidente, pero aunque es la declaración más política del último cine americano, es también una renuncia del director a encontrar un camino menos trillado, menos plagado de trampas y convenciones. Es como si Eastwood pensara que sus individuos comunes cuya única distinción era un sentido del coraje y del honor no fueran ya posibles I▶



CE JOUR LA













Abderrahmane Sissako; Charles Tesson; Diana Sánchez; Valeria Bruni Tedeschi; Vincenzo Bugno y Tiziana Finzi; Kent Jones; Ilda Santiago; James Hewison; Q y el productor Labadie; Martin Schweighofer; Jerry Schatzberg; Eva Zaoralova; Mohammad Atebbai; Pascual Condito; Diego Batlle y Q















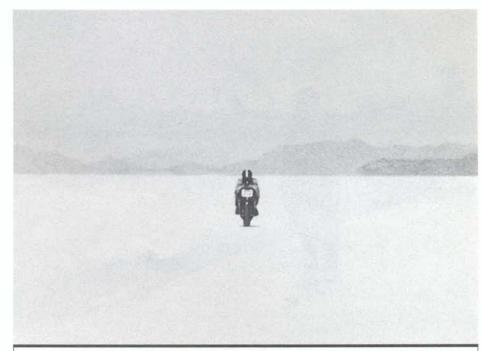




ni interesantes. Sus últimos films, que mostraban el envejecimiento del héroe, han dado paso a un universo de antihéroes, como si el director, habida cuenta de que no es el de antes, decidiera ocuparse de criaturas subalternas, hacerlas interpretar por actores histriónicos y someterlas a las peores crueldades, para extraer a cambio un mensaje trascendente y colocarse en el lugar del "gran director" que nunca quiso ser, prefiriendo a cambio el lugar, mucho más digno en el fondo, del artesano o del artista solitario. Mystic River puede ser el réquiem de un cine americano del que Eastwood era uno de los últimos representantes.

Una película póstuma, Va-et-vient, señaló la despedida de João César Monteiro, otro de los grandes individualistas del cine. No haberla visto, es la gran deuda que nos quedó este año en Cannes. Los comentarios nos hacen pensar que se trata de una obra maestra, de la clase de films que cambian la perspectiva sobre un festival.

Hace tiempo que estamos convencidos de que Alexander Sokurov es un genio y de que su cine no defrauda nunca. No entendemos por qué el resto de la crítica no respalda unánimemente esta idea. La contradicción entre nuestra apreciación y la de muchos colegas se viene poniendo de manifiesto en cada nueva edición de Cannes. Primero fue con Moloch, después con Taurus, más tarde con El arca rusa y ahora con Padre e hijo. Salimos hipnotizados del cine y apenas empezamos a hablar con los otros críticos, nos sentimos desconcertados por su indiferencia e incluso por su desprecio hacia la obra del director ruso. Padre e hijo es una película venida de otro planeta, en más de un sentido. En primer lugar porque Sokurov apuesta a la búsqueda de la belleza en un entorno dedicado a la exposición de la fealdad. Y después, porque es imposible entender del todo esta película en la que un padre y un hijo que se llevan pocos años son el objeto de una narración y una puesta de cámara destinadas a realzar un amor filial, una armonía con la naturaleza y el paisaje urbano, una celebración del cuerpo masculino y de las



THE BROWN BUNNY

actividades viriles desde el ejército hasta el deporte que parecen a) una película de erotismo homosexual, b) un exabrupto militarista y c) una tragedia religiosa y metafísica de alcances desconocidos ("Un padre que ama crucifica. Un hijo que ama se deja crucificar"). En realidad, estas cualidades son suficientes para espantar a unos cuantos, pero Sokurov no sólo niega terminantemente a) y b) sino que acusa a los periodistas presentes en la conferencia de prensa de no entender nada de su obra. Es posible que tenga razón. Sokurov parece haber encontrado una manera de rechazar las trampas de la psicología, la sociología, la política y los medios contemporáneos por la vía de empezar de más atrás y actuar como si el siglo XX, lo que va del XXI (y posiblemente los siguientes) nunca hubieran existido, y referirse a una cultura en la que las relaciones afectivas, el arte y hasta el mero estar en el mundo se regían por otros parámetros que sólo parecen estar al alcance de un grupo de rusos entre los que el director se cuenta. Lo que demuestra que Sokurov es un gran cineasta es que algo de esto (falso o verdadero) se intuye en sus películas y a partir de la aceptación de este universo, el placer que producen es incomparable. No importa, en definitiva, que Sokurov pueda ser un reaccionario, que sus ideas sean trasnochadas y se jacte de ignorar el mundo contemporáneo: lo que sus films transmiten a quienes deciden aceptarlos trasciende todas estas cuestiones. Si Sokurov nos deslumbra no es porque seamos rusos, militaristas, nostálgicos del zar o amigos de Putin sino porque el director tiende un puente sobre la mediocridad circundante y nos alcanza para anunciarnos que el arte se conecta con

una zona de la experiencia humana que no cambia tan fácilmente por bagatelas tales como el paso de un par de siglos y que, justamente, este hecho es una de las pocas fuentes de esperanza que nos quedan.

En un registro distinto, Naomi Kawase hace algo parecido. Una vez cenamos con ella en Rotterdam para invitarla a venir a Argentina. Y comprobamos que no sólo no hablaba más que japonés sino que no tenía la menor idea de dónde quedaba Sudamérica. Eso no impide que su universo estético hundido en las historias familiares de una aldea japonesa nos alcancen como si nosotros sí supiéramos cómo son esos lugares. Shara, su último film, que el jurado pasó negligentemente por alto, es una nueva demostración de su extraordinario talento y de la posibilidad de que un mundo cinematográfico tan simple y tan sofisticado como el suyo se comunique con facilidad. La película tiene la secuencia más impresionante que hayamos visto en el festival, la de los dos pequeños hijos de la protagonista a los que la cámara sigue mientras corren juntos por las calles de un suburbio hasta que se separan y perdemos de vista a uno de ellos, al que suponemos reencontrar poco más tarde. En realidad, el chico desaparece para siempre v retrospectivamente advertimos que Kawase acaba de narrar lo último que su familia supo de él. Incluir la película de esta directora cuyo cine está en contacto directo con la belleza y el dolor fue uno de los aciertos de los programadores de Cannes.

Otro japonés, Kiyoshi Kurosawa, fue menos apreciado que Kawase. Una oportuna I>



UZAK

retrospectiva del director en la Sala Lugones hace un par de años lo convirtió en el más accesible de los nuevos directores japoneses para el público argentino. Sus películas siempre nos desconcertaron y viendo Bright Future volvimos a tener la sensación de estar frente a un director absolutamente críptico. Hasta que hacia la mitad del film todo cobró de pronto sentido y descubrimos en esta película futurista ambientada en el presente una historia terrible, una emoción explosiva, un esplendor visual llamativo y una descripción del mundo precisa y profunda. Bright Future es una película apocalíptica hermosa y su misterio permanece como un recuerdo que habría que verificar con una segunda visión. Algo parecido ocurre con All Tomorrow's Parties de Yu Lik-wai, también apocalíptica, también misteriosa, también bellísima y aun más distante y más enrarecida. La corriente asiática sigue trayendo películas que despiertan un interés y una novedad que contrastan con los de las rutinas occidentales.

Por ejemplo, el de las películas francesas que suelen ser un punto flojo en Cannes. Un caso interesante al respecto fue el de Les égarés de André Téchiné, película que decidimos ver mientras evitamos a Ozon y Miller o Fanfan la tulipe. La película de Téchiné cuenta cómo una familia en fuga por la campiña francesa ante la invasión alemana se topa con un joven desconocido, salvaje y eficiente para sobrevivir a las calamidades. El film relata con precisión psicológica, histórica y social una relación triangular de erotismo entre la madre, el hijo y el compañero de ruta agreste. El único problema es que es muy difícil inte-

resarse por este minué de pulsiones propio de otra época, seguramente posterior a las epopeyas rusas de Sokurov pero mucho más distante de nuestra propia sensibilidad, para la que Téchiné es una especie de cineasta en formol, preocupado por precisiones psicoanalíticas y atento a las menores evoluciones del deseo, que mira el mundo con un microscopio que deja ver las bacterias pero oculta los árboles. Mucho menos pesadas, más libres, más graciosas resultaron dos películas de la Quincena de los Realizadores. La primera, Pas de repos pour les braves, dirigida por Alain Giraudie, autor de Ce vieux rêve qui bouge, una pequeña obra maestra que vimos hace dos años en Cannes y presentamos en Buenos Aires. Pas de repos pour les braves es menos redonda, más caótica pero está llena de una vida y una energía que no son las características más salientes del cine francés. A paso acelerado, Giraudie cuenta las aventuras de una banda de antisociales simpáticos, gays y despistados, combinando western, road movie, policial, film de gángsters, romanticismo y delirio. Una rareza sólo superada por Le monde vivant, de Eugène Green, una especie de romance medieval con caballeros y damiselas, princesas y ogros que visten jeans y se entregan a la confusión de insólitos juegos de palabras. Una película que no se parece a nada, de un director que va por su segundo film y encuentra enormes dificultades de financiación, lo que no es extraño dada su originalidad.

Hacia el final del festival apareció otra película argentina en Un Certain Regard, Hoy y mañana de Alejandro Chomsky. El director es un personaje notorio de la fauna juvenil cinematográfica argentina, del que se ha filmado una biografía prematura (¿Quién es Alejandro Chomsky?) y al que sus viajes han llevado a ser amigo de famosos como Jarmusch y Kusturica. La ambición de Chomsky, su deseo de triunfar en el mundo del cine hablan de una personalidad singular que le ha valido ser conocido, detestado y admirado antes de hacer su primer largometraje. Hoy y mañana muestra la eficacia profesional que caracteriza a toda una generación de cineastas argentinos: está filmada con fluidez, bien actuada (especialmente por Antonella Costa), y se inscribe sin mayores problemas en la categoría de film con expectativas comerciales y festivaleras a partir de una historia costumbrista (variante moderna) de jóvenes porteños en la crisis. A pesar de algunos pasajes de notoria inverosimilitud (entre los que se destaca un ascensor automático que es obligado a revertir su sentido en plena marcha), la película se sigue en virtud de una deliberada rapidez, de un estilo que lleva al máximo la aceleración de su historia, que es la de una actriz que para pagar los 300 pesos que debe de alquiler decide prostituirse y entrar en una especie de carrera contra el desalojo que recuerda un poco a Corre, Lola, corre. Lo que perjudica al film de Chomsky es que tanta velocidad se transforma en ligereza a la hora de definir el tono. En Hoy y mañana no hay distancia entre ser artista o prostituta, entre la solidaridad y la indiferencia, entre la pobreza y la falta de efectivo. Todas las experiencias sociales y psicológicas se mezclan en beneficio de la ejecución de un guión de aristas picantes y la película es víctima del deseo del director de que el cine sea una carrera de obstáculos en la que todo se resuelve con facilidad, del mismo modo en que la protagonista intenta resolver su vida. Acaso en el final, cuando el film se hace moralista y toma distancia de su personaje para hacerle decir que las cosas no van bien después de tanto apuro, resida la mejor definición de la propia película.

Las dos películas que resta comentar son la más clásica y la más escandalosa. *The Man*sion by the Lake de Lester James Peries es la













última obra de un veteranísimo director de Sri Lanka, que se anunció como un descubrimiento aunque el hombre pasó por Cannes hace muchos años. La presentación del film fue curiosa: la platea lo ovacionó de pie y el director dijo: "Ahora me ovacionan. Espero que al final por lo menos estén todos en la sala". Sabias palabras: tres minutos después de comenzada la proyección los periodistas presentes iniciaron un éxodo que vació la Sala Buñuel. Injustamente. La película, un melodrama que ocurre en la actualidad pero que parece una película de William Wyler de los años 40 (o una novela del siglo XIX), es puro placer y su anacrónica historia de familia acomodada venida a menos y obligada a vender la casa ancestral a un ex empleado de baja condición se sigue con una tensión y un agrado infrecuentes. Peries coloca la cámara en el lugar justo y cuenta con una solvencia sin alardes. Otro director elegante (si hay que contarlos de nuevo recordemos a Ruiz, Haneke, Sokurov, Panahi, Van Sant, Kawase), si es que de al-

El escándalo de Cannes 2003 llegó de la mano de *Bunny Brown*, del actor Vincent Gallo, que había debutado en la dirección con *Buffalo 66*, una buena película aunque nada elegante. Esta tampoco lo es. Pero no es de ningún modo un bodrio sino más bien un disparate ejecutado por un tipo que no le tiene miedo a nada, sobre todo al ridículo. *Bunny Brown* empieza con una secuencia de títulos que dice algo así como "Escrita, dirigida, producida, editada y actuada por Vincent Gallo", lo que generó una primera reacción negativa en la audiencia. Sentimiento que se agravó con la la

go sirve la elegancia.

Irene Bignardi; Frédéric Bonnaud; Eric Lagesse; Guiraudie y su equipo; Geertian; Donald Ranvaud; Miike Takashi; Kim Dong-Ho y Jae Jeon; Ademar y Sra.; Thierry Frémaux; Oscar Peyrou; Nick





















Q y Renate Rose; Frodon y Elia Suleiman; Flía. Trapero y Juan Castro; Grégory Valens; Francine Bucher; Kiyoshi Kurosawa; Anne Laurent y Patrick; Luis Pedro Toni; Peter van Bueren y Andrei Plakov; Pablo Scholz







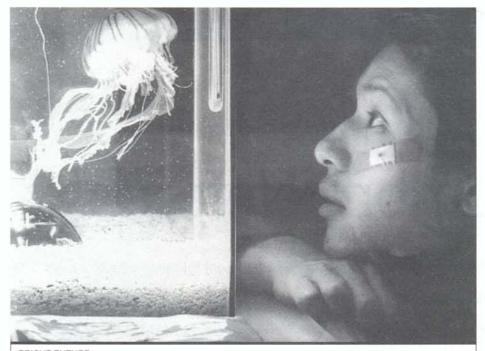






primera escena propiamente dicha, una carrera de motos tomada a la distancia y que dura un tiempo absolutamente inusual. Luego vemos al director y protagonista meter la moto en una camioneta e iniciar un largo viaje por la carretera. La road movie filmada mediante largos y placenteros planos recuerda al cine americano independiente de hace 30 años (por ejemplo, a Two Lane Blacktop de Monte Hellman). El viaje está jalonado por distintos episodios en los que el protagonista no logra concretar una relación con las mujeres que se le presentan en el camino. En un momento, aparece el recuerdo fantasmal de Chloe Sevigny en una bella escena a bordo de una bicicleta y comprendemos que Gallo la ha perdido trágicamente. Por ese entonces, los periodistas se burlaban de cada aparición de Gallo en la pantalla aunque la película era plenamente disfrutable, incluso con escenas brillantes como la que lleva al personaje a la casa de los padres de su ex novia. El escándalo en la sala ya estaba absolutamente desatado sin que nada relevante hubiera ocurrido salvo el prejuicio. Al llegar a Los Angeles, las cosas se complican. Gallo alucina con el fantasma de Sevigny que lo visita en un hotel y le termina practicando la primera fellatio entre actores famosos de la historia del cine. Esta vez la acusación de narcisismo tenía algún asidero. Pero el único problema real de la película es que descubrimos que la muerte de Sevigny fue la consecuencia de una violación a partir de la necesidad de drogas del personaje, un poco a la manera de Irreversible (Gaspar Noé es amigo de Vincent Gallo, una mala influencia), lo que hace sospechar de la película por moralista y misógina. Pero el balance es favorable. Sin ser una obra maestra, Bunny Brown es de una frescura bienvenida aunque haga rabiar a los críticos americanos y sus imitadores en todo el mundo bajo el pretexto de que sólo a los franceses les gustan estas cosas.

Vimos otras películas pero acaso el lector esté aburrido de tanta reseña. Por lo que pasaremos a contarle los extraños sucesos de la última noche del festival. Luego de ver la disparatada entrega de premios, cuya



BRIGHT FUTURE

puesta en escena superó todos los límites conocidos de vulgaridad, fuimos a cenar con Mark Peranson y una banda de americanos. A la salida del restaurante, cansados después de un festival agotador y poco estimulante, decidimos tomarnos un último trago en la terraza del Grand Hotel. Al llegar, vimos que había unas pocas mesas ocupadas pero empezaba a llegar gente y como parecíamos ser de la partida nos ofrecían el champán que empezaba a correr a raudales. Resulta que nos encontrábamos, por absoluta casualidad, en el lugar donde los ganadores de los premios se habían dado cita informal para celebrar. De pronto vimos aparecer a Gus Van Sant y como no había nadie nos pusimos a charlar tranquilamente, algo que hubiera sido inconcebible en otro momento del festival. Luego vino más gente, famosos como Isabelle Huppert, importantes como Thierry Frémaux, cercanos como Pablo Trapero y flía. -que incluía al productor Hugo Castro-, felices como el distribuidor Eric Lagesse con sus dos premios para Denys Arcand, radiantes como Nury Bilge Ceylan con su cámara de fotos colgando, y otros que no recordamos o no queremos recordar. Ya

mamados, al menos Q y Mark (F es una reconocida abstemia), nos topamos con el crítico francés Frédéric Bonnaud, hasta hace poco estrella de *Les Inrockuptibles*. Nos pusimos a charlar con Bonnaud, se largó a llover por primera vez en quince días, entramos al lobby del hotel.

A las siete de la mañana seguíamos departiendo sobre el cine, los festivales, la crítica, los personajes. Bonnaud enunciaba una teoría que habríamos rechazado en momentos de mayor sobriedad y menor cansancio, pero que en esas circunstancias pareció razonable: que no importaba que hubiera algunas o muchas malas películas, que con mostrar a Monteiro, Gallo, Kawase y Van Sant, Cannes ya había cumplido su objetivo, que era el de probar que un gran festival puede incluir las películas que realmente cuentan, siempre y cuando hubiera quienes fueran capaces de apreciarlas, difundirlas y generar la corriente de opinión que se merecían.

Esas personas eran pocas, según nuestro nuevo amigo, y la lista nos incluía. La lluvia afuera, el champán adentro, finalmente la magia de Cannes nos había alcanzado como siempre.

El Palmarés

PALMA DE ORO

Elephant, de Gus Van Sant

GRAN PREMIO DEL JURADO

A las cinco de la tarde, de Samira Majmalbaf

INTERPRETACION FEMENINA

María Josée Croze, por Las invasiones bárbaras

INTERPRETACION MASCULINA

Muzaffer Ozdemir y Mehmet Emin Toprak, por Uzak

MEJOR DIRECTOR

Gus Van Sant, por Elephant

MEJOR GUION

Denys Arcand, por Las invasiones bárbaras

PREMIO ESPECIAL DEL JURADO

Uzak, de Nuri Bilge Ceylan

CAMARA DE ORO

Reconstruction, de Christoffer Boe

PALMA DE ORO AL CORTOMETRAJE

Cracker Bag, de Glendyn Ivin

PREMIO DEL JURADO AL CORTOMETRAJE

El hombre sin cabeza, de Juan Solanas



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-DYCAM - CÁMARAS DIGITALES DYCAM - EDICIÓN IMAGEN AVID MEDIA COMPOSER EDICIÓN DE SONIDO PRO-TODIS - 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

FI AMANTE 135

El hombre elefante

En el festivalero sur de Francia, el americano Gus Van Sant (el mismo de *Mi mundo pri-vado*, *En busca del destino*, *Gerry*...) sorprendió a todos ganando los dos premios mayores con *Elephant*. Y nuestro amigo canadiense lo entrevistó. **por MARK PERANSON**

"Vive la France!", dijo anonadado Gus Van Sant desde el podio del Lumière; un final improbable para el más improbable de los festivales de la historia reciente. Un final que cuadra, sin embargo, con el hecho de que la historia reciente sea tan improbable como punto de partida. Vive la France, y vive l'America. El discurso de Cannes 2003 estuvo dominado por el idioma inglés, por películas norteamericanas, y la narrativa del festival se encontró inmersa en un conflicto: el choque frontal entre el americanismo odioso (representado por las reseñas de Todd McCarthy para Variety) y el llamado antiamericanismo (representado por las películas que Mc-Carthy despreciaba).

Elephant, la película escalofriante y formalmente autoconsciente de Van Sant, fue el blanco número uno de McCarthy; la calificó de "en el mejor de los casos, inútil, y en el peor, irresponsable... soez y oportunista". ¿No le da vergüenza, Mr. McCarthy? Elephant mezcla una presentación estetizada de los estudiantes secundarios con un retrato enteramente real de la "high school" en abstracto. Es una película de terror sobre Columbine, en la que el horror emana naturalmente de la realidad. Pero como Van Sant nunca deja de ser un estudiante de arte, también tiene un poco de Alan Clarke (cuyo Elephant, una abstracción de la violencia en Irlanda del Norte, significó en parte un estímulo para el film de Van Sant), un poco de High School de Frederick Wiseman y un toque de El porqué de la locura del Sr. R de Fassbinder, combinado con una estética más vinculada con la fotografía que con el cine narrativo.

Los críticos de Van Sant ignoran que lo mismo que ellos condenan –que la pelícu-

la se base en clisés como el deportista, el perdedor, los chicos populares, los bulímicos- son estereotipos construidos en la propia escuela secundaria que Van Sant presenta a fin de mostrar un sistema opresivo en acción. La cámara se coloca a menudo detrás de sus solitarios adolescentes crispados mientras ellos van recorriendo los interiores del colegio secundario, y se esfuerza (¿al estilo de los Dardenne?) por penetrar en sus cabezas. Pero Elephant obedece a una concepción epistemológica y no psicológica, y por eso sigue a esos estereotipos en largas tomas realizadas con una steadicam que se desliza por los pasillos más plácidamente terroríficos desde El resplandor. Y justamente porque los personajes son estereotipos creemos conocerlos.

Al alterar el tiempo y el espacio, Van Sant nos permite vivir un día fatídico desde todas las perspectivas. Hacia el final de la película, cuando todos se han ido, es como si dijera: "¿Qué sabían realmente acerca de estas personas?"

Las tomas extensas, presentadas en *Gerry* como un homenaje a Béla Tarr, sirven aquí a un propósito diferente: nos dan el tiempo de observar los diversos aspectos de los estudiantes, y las distintas maneras en que cada uno se presenta a sí mismo. (Encaja perfectamente en el rompecabezas que un joven perdido, Eli, sea fotógrafo aficionado.) *Elephant* resuena como una película acerca de la propia imagen y de la autopresentación, y muestra que ese proceso es dialéctico: las personas son etique-



El doblemente ganador Gus Van Sant y Mark Peranson, de Cinemascope

tadas de cierta manera por el grupo, entonces comienzan a sentirse de ese modo respecto de sí mismas; después empiezan a cargar con esas conductas y a absorber esas determinaciones en su identidad mental y física. En *Elephant*, uno es lo que piensa que es.

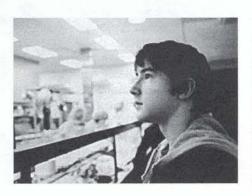
¿En alguna medida decidiste que tu reciente paso por el cine industrial se estaba agotando y que debías probar algo diferente que tal vez significara un retorno a tus películas anteriores?

Pienso que hay distintos niveles de trabajo en Hollywood. Este es un proyecto para HBO, y en ese sentido es también de Hollywood. Supongo que con Todo por un sueño empecé a hacer películas con las trampas de Hollywood y era una película para la Sony. Pero esos films todavía no eran del todo hollywoodenses. En busca del destino era para Miramax, no era una película de acción. Antes, cuando hice Drugstore Cowboy, me habían ofrecido dirigir grandes películas de acción. Podría haber aceptado; había una llamada GI Joe en Warner Brothers o Universal o algo así. Parecía muy intrigante... guerrillas apoyadas por la CIA peleando en la selva. No me gustaba que la ideología fuera tan de derecha y pensé que era ridículo filmarla.

¿Si hubiera tenido otra perspectiva ideológica, la habrías dirigido?

Sí, por supuesto. Sería fantástico hacer una película de acción que fuera una declaración de algún tipo. Me imagino que así era El informante de Michael Mann. Si se aplicara algo así a la guerra apoyada por la CIA en Sudamérica, hoy tendría gran trascendencia por la situación en Colombia. Esta idea siempre me estuvo dando vueltas. La razón por la que me buscaron a mí es porque puedo conseguir actores. Si un ejecutivo de la Universal tiene GI Joe y quiere a Bruce Willis en su película pero Bruce le dice que está ocupado en algún otro proyecto, entonces el ejecutivo puede decir: "Tenemos a Gus Van Sant de director". Después de Drugstore Cowboy, pueden usarme como señuelo.

En *Gerry* parece lo contrario, no por cómo se hizo la película, sino porque la gente puede ver de otra manera una película de Matt Damon.



Sí, pero Matt Damon es también una persona y un amigo. No lo considero una gran estrella de cine, aunque lo sea. Lo veo como un actor, en vez de emocionarme porque "oh, enganchamos a Matt Damon". De haber estado realmente interesado en enganchar a Matt Damon, nunca habría hecho esa historia, sino una historia más comercial, que utilice más ese costado. Y él me ayudó mucho. Fue un experimento en el que no sabíamos qué estábamos haciendo. Si no hubiera contado con la colaboración de estos dos tipos [Damon y Casey Affleck], jamás habría pensado en hacer Gerry. De hecho, la idea fue de Matt. ¿La idea de Elephant fue tuya? ¿Pensaste en hacer Elephant con estrellas o actores conocidos?

Elephant fue mi reacción a Columbine. Tuve el deseo de hacer una película para televisión, algo dirigido al gran público y que tratara sobre los personajes que vivieron el acontecimiento original. Busqué con quién hacerlo y nadie tenía verdaderamente la capacidad porque había mucha preocupación y tal vez incluso sanciones contra la violencia en televisión. Entonces fui a HBO y allí me dijeron que no les interesaba hacer algo sobre Columbine, pero que podrían hacer Elephant. Elephant era una película de Alan Clarke que no había visto en su momento, pero sabía de qué se trataba, y podía ambientarla en la escuela secundaria. No sabía quién podría interpretar a estudiantes secundarios que asistieran efectivamente al colegio. La única forma de reconstruir una verdadera escuela secundaria, y de que pareciera real en la película, era yendo a las escuelas secundarias. No podés hacer actuar a Josh Hartnett. Digo, mucha gente lo hace, pero Josh tiene como 23 años. Así se hacen



Dos imágenes de la gran ganadora del último Cannes, Elephant de Gus Van Sant

las cosas generalmente. Yo tenía experiencia en trabajar con actores que eran reales, gente que hacía cosas reales, como cuando convoqué a un maquinista para que hiciera de maquinista en *Drugstore Cowboy*. Es el tipo que le muestra a Matt cómo usar un taladro, y da la impresión de que el tipo es de verdad. Quise hacer eso, y no tomar el otro camino.

Se habló mucho del supuesto antiamericanismo de Cannes este año. ¿Pensás que Elephant es una película antiamericana?

No la considero antiamericana sino una parodia sobre la violencia en la escuela secundaria, sobre el elefante que está en el living y nadie quiere mencionar. Tal vez no se espera que un drama saque a la luz esos asuntos. Simplemente se está criticando esa necesidad de conformar a los demás de una manera sosa, uniforme, olvidándose de la diversidad que Canadá podría alentar. Mencionaste la película de Alan Clark y en la gacetilla de prensa hablás de Frederick Wiseman, Béla Tarr, Chantal Akerman, pero ¿relacionás la película con otras sobre la escuela secundaria?

Sí. Cuando la estábamos haciendo, sabíamos que existía una imagen general acerca de las películas de la secundaria, cuyo pionero fue John Hughes. Antes de él, las películas de la secundaria no eran un género; ni siquiera existían. Después se constituyó una estética. En Todo por un sueño la iluminación y la puesta en escena del colegio secundario se parecían mucho a las de aquellas películas. Si observás la escuela, no es muy diferente de la que aparece en Election. Así que estaba muy al tanto. Por entonces, Harris Savides [el director de fotografía] y yo habíamos trabajado en un par de películas juntos, y siempre apuntamos a usar la realidad de las situaciones para narrar su costado dramático. Fuimos a una secundaria que estaba vacía; no tenía estudiantes ni ninguna de las cosas que suele haber en las escuelas. Y nos gustó el aspecto y la forma en que estaba diseñada. A menudo apagábamos las luces para hacerla más oscura, algo que incluso puede ser incorrecto. Hay un largo pasillo por el que camina el jugador de fútbol americano que está completamente oscuro.

Es como una reminiscencia de Halloween, tal vez...

Puede ser, pero queríamos que fuese así



porque nos gustaba cómo se veía. Combinamos autopistas luminosas con esos pasillos oscuros para que se vieran de un modo no tradicional.

¿Y el formato de 1.33...?

Cuando estábamos trabajando para HBO, teníamos la excusa de que el formato debía adecuarse al cuadro televisivo. Y decidimos filmar en 1.33 para dar la sensación de un documental, y también porque es así como aprendimos a hacer películas: cuando éramos más jóvenes, usábamos ese formato. Después uno madura y quiere usar el 1.66, el 1.85... Ese es tu sueño. Después el 1.85 termina siendo el tamaño menos atractivo y más estándar, aunque sea anamórfico y todo eso. Entonces pensé que el 1.33 era hermoso porque se parecía más a Hasselblad, era un tipo diferente de cuadro, un marco cuadrado. Y era muy interesante trabajar con un marco cuadrado.

También remite a esa caja de la escuela secundaria con la que tenés que lidiar...

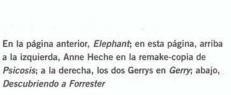
Sí, sí. También se lo llama cuadro académico, lo que es bastante interesante. De alguna manera, no importa, porque cuando ves una película, aparece una especie de forma de rombo. No es como la fotografía fija, que tiene una forma; en una película la composición no se mantiene por la forma, porque una película modifica las formas permanentemente.

¿Cómo se te ocurrió ese estilo de filmación, con tomas extensas, a menudo detrás de las cabezas de los personajes, o caminando en frente de la gente?

Desde que empecé a responder entrevistas, he cambiado mi opinión. Mientras rodás una película suceden pequeñas cosas que luego te olvidás. Alguien me preguntó: "¿Es por los documentales?". Y me di cuenta de que cuando Harris y yo mirába-

mos el cuadro, grabábamos y decíamos "sí, nos gusta así". No nos decíamos que nos gustaba por esto o aquello, simplemente nos gustaba. Y por eso decidimos, por ejemplo, seguir al jugador de fútbol americano. Tomás decisiones intuitivamente; no es una cuestión intelectual. Si reflexiono un momento, te diría que sí, que está bien; y Harris diría "sí, es como un documental". Estábamos pensando en Wiseman, o en otros documentales, porque intentábamos mostrar, sacar a la luz toda esa realidad. Pasás mucho tiempo pensando en términos documentales, a la manera de un engaño, para hacer creer que lo que se ve sucede realmente. La razón por la cual en los documentales la cámara sigue a las personas es porque los directores documentalistas no saben verdaderamente hacia dónde se dirige el sujeto. Tienen que seguirlo porque la persona tal vez quiere ir a la derecha o a la izquierda. Y muchas veces están como persiguiéndolos, saben que algo pasará allí adonde van. A veces el sujeto no desea que el documentalista lo siga, o el director está haciendo una película en la que pregunta si puede seguirlo. Por ejemplo, en Don't Look Back Bob Dylan sube las escaleras desde la sesión de grabación para ir a charlar con su manager, y el director [D. A. Pennebaker] lo sigue. De algún modo cuando vemos la escena, notamos todo eso, pero no lo reconocemos por el hecho de decir "sí, se parece a Don't Look Back".

Gran parte del debate sobre la película gira en torno al hecho de que usás clisés: tal persona es el deportista, tal otra es el perdedor, etcétera. Parece ser que en la escena de la alianza gay-hétero, donde hablan acerca de cómo no puede reconocerse a un gay caminando por la calle, hacés un comentario









sobre la imagen de uno mismo. Y esa persona podría no ser un perdedor.

Sí, esa discusión en la alianza gay-hétero es completamente espontánea, no estaba guionada, pero es la que más me gustó. No podés darte cuenta de si alguien es un asesino cuando camina por el pasillo; no podés reconocer a un perdedor. Y pienso que es un comentario acerca del deseo superficial de la comunidad de alentar a los estudiantes a ser reconocidos por ciertas cosas. El ser reconocido te hace elevado, y si no sos reconocido, entonces de algún modo estás perdido. Y si estás perdido, vas a perder para siempre. Por ejemplo, si estás perdido cuando tenés quince, y no te destacaste en un tema particular, no funcionás en los deportes, sos un desastre social, entonces, de algún modo, vas a estar perdido también cuando termines la secundaria. La regla, de hecho, es la contraria. Si todo marcha bien en la escuela secundaria, entonces revivís la escuela secundaria, pero cuando sos como Janis Joplin y nada funciona bien, entonces quiere decir que todo va a andar bien cuando tengas 25. Por lo general, noté que eso es casi un hecho, pero los padres y el sistema no le prestan atención, dicen que tenés que adaptarte y destacarte. Manejan camionetas y hacen

competir a sus hijos contra los demás; dicen "el hijo de Cherryl hizo esto, me gustaría poder decir que mi hijo hizo esto". Ese deseo casi invisible que tienen los padres no está verdaderamente subrayado en la película, pero es la opresión que te obliga a adaptarte en nuestros días. Lo que asusta es que parecía que mucha gente se había liberado de eso. Aun las personas que admiran a Janis Joplin por haber sido una perdedora en la escuela secundaria, y que hasta tienen afiches de Janis Joplin, pueden también ser los padres de chicos a los que retan por no tener nada que ande bien en sus vidas, y no los alientan. Es una suerte de vibración omnipresente en Elephant, no está subrayado, pero es también la razón por la que más gusta la película, dada la situación real. Que a los chicos de Columbine, por ejemplo, como comenta Matt Stone en Bowling for Columbine, no se les permitiera pensar en el futuro como algo que existe.

¿La diferencia entre tu película y Bowling for Columbine es que esta reúne todas las explicaciones, mientras que Elephant se abstiene de explicar?

Bueno, concebimos nuestra película antes de ver *Bowling for Columbine*. Ya sabía que no quería dar explicaciones universales. Estaba acostumbrado a trabajar de un modo distinto; por ejemplo, en *Gerry*, no digo por qué un personaje mata a otro. Eso te libera y genera la aparición de más motivos. Y toda la experiencia visual de *Gerry* alienta al público a crear más ideas dentro de la película. Ojalá que *Elephant* provoque lo mismo. Y al hacer eso, también permite a la película no ser tan específica en sus motivaciones y sus deseos de estandarizar las explicaciones que se le ofrecen al público; la idea no es transmitirlas desde arriba sino

que surjan desde el público mismo. Está concebida de este modo.

¿Como una tabula rasa?

Sí, sí. De modo que emerjan grupalmente algunas ideas sobre los temas que propone la película, y en ese sentido aparezcan razones. No se trata de inculcar ideas, de pontificar desde el púlpito. Es como la sociedad de los cuáqueros, donde cada persona es el sacerdote.

Entonces cuando alguna persona se te aparece y te dice "es porque son gays nazis", eso habla más de la persona que de vos como director de cine...

Sí, ellos no son cuáqueros. Pero para mí eso indica que están criticando los métodos de la película, el estilo; no están criticando la película real. La cuestión gay nazi, bueno, si se les ocurre eso, que se les ocurra. Pero si recibo críticas por no dar respuestas específicas, sólo quiere decir que no tienen una respuesta. Pero en tanto yo asuma que sí tienen una respuesta, eso niega el problema, significa que están criticando los métodos de la película, o que no los reconocen. Definitivamente tenemos una idea de qué queremos ver cuando nos sentamos.

¿Qué ves cuando ves la película?

Bueno, me interesa eso de que conformar al resto es una gran fuerza persuasiva que a algunos alumnos los conduce a la destrucción. Tal vez es la forma humana de hacer las cosas; en algunos casos, los pájaros tienen un nido con seis pichones, a veces no alimentan a alguno de ellos y lo echan, lo dejan morir de hambre porque lo decidieron así. En este caso, el pájaro muerto de hambre se defiende, porque tiene un revólver.

En estas dos notas sobre Gregory Peck (1916-2003), desde miradas diferentes,

los autores escriben acerca de la etapa de esplendor y de su madurez interpretativa.

En ambas, se habla de films no demasiado celebrados.

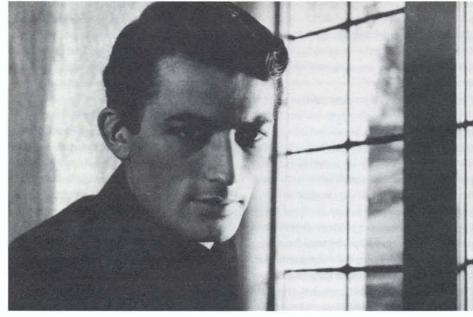
Un seductor políticamente correcto

por JORGE GARCIA

En el Hollywood que en su época dorada produjo los mejores actores de la historia del cine (Wayne, Mitchum, Grant, Stewart, Robert Ryan, Bogey, Widmark, Fonda, por nombrar algunos) y que también dio a luz a la más impresionante galería de intérpretes secundarios (y no voy a hablar de las actrices, una lista todavía más descomunal, porque no viene al caso aquí), hubo también actores que sin llegar a esa primerísima línea se destacaban por ciertos rasgos que despertaban una complicidad casi inmediata con la platea. Así, como ejemplos al azar, puede hablarse de la capacidad de seducción, unida a esa intransferible cualidad de pícaros incorregibles, de Gable y Flynn, o del padre de familia no muy agraciado pero permanente ejemplo de conducta para sus hijos (siempre que no cayera bajo las garras del gran Billy W.) que encarnaba Fred MacMurray. En Gregory Peck la imagen dominante en sus películas más populares -más allá de la repercusión casi unánime que provocaba en la platea femenina y al menos hasta Matar a un ruiseñor (1962), el film que le valió su único Oscar- fue la del liberal bien pensante, de indiscutible integridad moral, que representaba las ideas de la corrección política adecuadas a cada momento, algo que también se vio reflejado luego en su vida personal ya que a partir de los 60 participó en numerosas actividades benéficas que le valieron premios y reconocimientos.

Nacido en La Jolla, California, en 1916, se interesó desde joven en la actuación y, a diferencia de muchos actores de la época, no desarrolló una carrera que lo llevara gradualmente al estrellato sino que, tras un llamativo debut teatral en Broadway en 1942 (en The Morning Star de Emlyn Williams), protagonizó directamente Días de gloria (1944), un poco visto film de Tourneur que marcó desde un comienzo las características señaladas, ya que Peck interpretaba -en esa época de luna de miel con el estalinismo- a un guerrillero comunista ruso que luchaba contra los nazis. Sus inmediatos papeles (Las llaves del reino, El valle de la abnegación, de 1945, y algo después La luz es para todos de Kazan, un alegato contra el antisemitismo) contribuyeron a fijar los rasgos señalados y su carrera fue creciendo hasta alcanzar su pico en el film de Mulligan por el que ganó el Oscar. Un rápido recorrido por esta etapa de su filmografía deja ver, dentro de un nivel generalmente correcto, alguprimeras habría que señalar Cielo amarillo (1948) -un excelente y poco recordado western de Wellman-, sus afortunadas participaciones en la comedia romántica en La princesa que quería vivir, atípica incursión de Wyler en el género, y Designios de mujer, de Minnelli, v sobre todo, su vital v jocunda interpretación en El mundo en sus brazos, obra maestra del cine de aventuras de Walsh. Entre sus trabajos insatisfactorios resaltan particularmente dos: el de Duelo al sol, donde no consigue casi nunca integrarse al tono pasional y desaforadamente romántico del relato, y Moby Dick, un film en el que -más allá de algunas deficiencias atribuibles a Huston- no logra transmitir la compleja personalidad del capitán Ahab. Pero tal vez sus trabajos más interesantes y atractivos haya que buscarlos en films en los que el director (como ocurre en los casos de Jimmy Stewart con Hitchcock o Anthony Mann) logra extraer de sus interpretaciones aristas a contrapelo de lo esperado. Es lo que ocurre en La llanura púrpura -olvidada obra maestra del no menos olvidado Parrish, donde personifica a un piloto neurótico e introvertido que, luego de un accidente, busca nuevos caminos en su vida- y en un film bélico y dos westerns de Henry King, quien mejor aprovechó esas vetas poco explotadas del actor: Almas en la hoguera, un drama ambientado en la Segunda Guerra donde encarna al conflictuado jefe de un grupo de bombarderos; El pistolero, donde interpreta a un asesino profesional trágicamente compelido a matar, y Los depravados, donde la búsqueda de venganza lo lleva a una espiral de violencia sin retorno. Y no quiero olvidarme -aunque pertenezca a la etapa tratada en la otra nota- de El sheriff atrapado, una curiosa incursión de Frankenheimer en el western, en la que Peck, un probo guardián del orden, ve su vida destruida por una maquiavélica Lolita (la genial Tuesday Weld). Con sus luces y sombras, Peck perteneció a una raza de actores hoy casi extinta, aquella que nos hacía compartir con naturalidad, y sin apelar a gestos desaforados ni a mohínes efectistas, las peripecias vitales de los personajes que interpretaban. A

nas cimas y un par de hondonadas. Entre las



El joven Gregory en Las llaves del reino

La segunda edad

por SANTIAGO GARCIA

En la historia del cine mundial hay muchas estrellas que tuvieron varias épocas de esplendor en su carrera. En algunos casos, esas etapas aparecen divididas en dos grandes bloques. Gregory Peck, como Laurence Olivier, Max von Sydow y Sean Connery, consiguió retornar al candelero en esos momentos en que la carrera de muchos suele llegar a su fin. Y no volvió para hacer actuaciones secundarias sino notables roles protagónicos. Gregory Peck obtuvo su fama con films que, en gran parte, son hoy grandes clásicos de la historia del cine. Desde Cuéntame tu vida y Duelo al sol hasta Moby Dick y Matar a un ruiseñor, el actor supo ganarse un lugar en la historia grande del cine.

Si bien Peck hoy es reconocido, con justicia, como un hombre íntegro y ético por sus ideas sobre el mundo, también es justo recordar que jamás las confundió con sus papeles. Aunque varios de sus roles son personajes de una indiscutible integridad moral, el actor supo con inteligencia arriesgarse a interpretar otra clase de papeles. Como a todo artista inteligente y talentoso, es un error encerrarlo trazando un paralelo entre su vida y sus personajes. Desde los comienzos Peck se animó a representar roles ambiguos y hasta directamente malvados, y no redujo ese riesgo a medida que fue avanzando su carrera. El ejemplo más simpático de esto quizá se le deba a Martin Scorsese, quien en su remake de Cabo de miedo lo convocó para interpretar un un personaje opuesto al que había jugado en la versión original: un abogado mentiroso que con palabras solemnes y grandilocuentes protege al criminal. En la última etapa de su carrera Peck ensayó otra clase de cine y una divertida gama de nuevos papeles, sin que esto menoscabara en lo más mínimo la seriedad y el rigor con que encaró esos films. Fue durante la década del setenta cuando Gregory Peck se entregó a esos nuevos desafíos. Y fueron dos clásicos de esos años los que lo mantuvieron en el candelero. Al igual que otro actor clásico -aunque menos talentoso v definitivamente menos interesantecomo Laurence Olivier. Peck descubrió un mundo menos solemne dentro de los éxitos



El ya maduro Peck en MacArthur

de taquilla más industriales del nuevo cine mainstream. Su papel en La profecía (1976) le aseguró el reconocimiento y la admiración de toda una nueva generación de espectadores. La película superó barreras generacionales y lo colocó en un lugar de privilegio. Se trataba de una producción del cine terror satánico, subgénero que había arrancado más o menos con El bebé de Rosemary y que llegó a la cima del éxito con El exorcista (donde el gran Max von Sydow aprovechó también las posibilidades que daba el género a los actores experimentados). Gregory Peck hizo la diferencia en esta gran película. Su actuación es notable, llena de escenas truculentas, momentos violentos y situaciones extremas, que incluyen la de llevar a un niño a la iglesia para asesinarlo. Este nuevo esplendor siguió con una memorable interpretación del general Douglas MacArthur en MacArthur (1977) y, para seguir con muestras de versatilidad y variadas inquietudes, interpretó luego al doctor Josef Mengele en Los niños de Brasil (1978). Su actuación también es impactante y la película presenta una terrible y sangrienta pelea entre él y Laurence Olivier (que interpreta al cazador de nazis Ezra Lieberman). Pero a pesar de la sangre, ambos actores parecían disfrutar mucho de su segundo período de esplendor. Luego vinieron algunos papeles efectivos en películas no tan notables y, en 1989, la actuación que bien podría haberlo llevado de nuevo al Oscar. Sí, fue Gringo viejo el último gran protagónico de Peck. También fue la mejor película de Luis Puenzo hasta la fecha. La fuerza que imprimió el actor a este papel merecía un mayor reconocimiento pero la película no gustó. Quedaron algunos roles más y su despedida fue con una versión televisiva de Moby Dick, donde encarnó al padre Mapple, el rol que en la versión de 1956 había interpretado Orson Welles. En aquel film de John Huston, Gregory Peck interpretó a un inolvidable capitán Ahab, un papel donde estaban toda la complejidad y la inteligencia que marcaron su carrera hasta el final. El trabajo constante y variado de Gregory Peck le permitió burlarse de los cambios generacionales y mantenerse entre los nombres más grandes. Trascendió a fuerza de trabajo. Para la historia el 2003 figurará como el año de su muerte. Para los espectadores no existe tal fecha. Gregory Peck está y seguirá estando siempre. A

Pensar en nada

Jean-Luc Godard, ¿el oráculo del cine? Bueno, es cierto que su pensamiento es reverenciado por buena parte de la comunidad cinéfila y también de la académica. En esta nota cobran, con elegancia, todos, ¿habrá respuesta? por GUSTAVO NORIEGA













El es la influencia definitiva, si no el primer artista de cine de esta última década, y sus dotes como director son enormes. Sólo que no me lo puedo tomar muy en serio como pensador.... y es en esto en lo que aparentemente diferimos, porque él sí que se lo cree. El mensaje es lo que le importa en estos días, y cómo la mayoría de los mensajes de las películas podría escribirse en la cabeza de un alfiler. Pero lo que es admirable en él es su maravilloso desprecio por la maquinaria de las películas e incluso por las películas en sí —una especie de desprecio anarquista y nihilista—, lo cual es apasionante. Welles hablando sobre Godard con Peter Bogdanovich.

Hace unos tres años (EA Nº 101) Hugo Salas decía que ya nadie estudiaba a Godard: estaban quienes saludaban sus apariciones con discursos meramente ponderativos y, por otro lado, las voces disruptivas que lo condenaban, pero a modo de provocación (su artículo pretendía con cierta petulancia estar en el lugar correcto, lejos de una y otra posición, y, a decir verdad, lo estaba). En ese segundo grupo disruptivo se inscribe este artículo. No por un afán provocador vacío sino como la expresión de una frustración constante y creciente. La recientemente proyectada en la Sala Lugones Histoire(s) du cinéma -que para muchos es la summa godardiana, la confluencia lógica de todas sus intervenciones, sea a través de sus escritos, conferencias, entrevistas o películas- culmina de forma hiperbólica la tendencia de Godard de enredarse entre lo herhablar de las H(s)dC) es desmesurada, imposible de abarcar. No es difícil pensar que uno no está capacitado para la tarea de criticarlo sin sentirse en falta: siempre algo se escapa en la superposición de imágenes y sonidos que configuran su película. Cuando Greenaway intimidaba citando visualmente a los pintores holandeses de no sé qué siglo, era fácil descalificarlo apelando a la especificidad del cine. Con Godard no se puede hacer lo mismo. Si uno quiere sacudirse el fastidio que provoca el atiborramiento de imágenes y citas literarias, escucha interiormente (o quizás esté en la película) la voz inconfundible de JLG asestándonos: "LE-CI-NE-MA-C'EST-MOI". El trabajo de identificación que Godard hizo entre su vida y la historia del cine es tan intenso y efectivo que no sentirse atraído por sus últimas películas genera al cinéfilo culpa y vergüenza, dos sensaciones bastante alejadas del placer cinematográfico que provocaban sus films de la década del sesenta, frescas y originales.

Hasta el alborozo ponderativo es dificultoso (a menos que uno deje volar la pluma autocomplacientemente, sin pretensiones de legibilidad, como hace el artículo de Eduardo Grüner en el libro compilado por David Oubiña, Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine). Una estrategia habitual consiste en utilizar un procedimiento redundante con respecto a la película: el de la enumeración de cosas que allí aparecen, como hace Filippelli en el mismo libro y Alexander Horwath en Senses of Cinema. Las interpretaciones acerca de cuál es el valor de las H(s)dC varían (nunca se dice que podrían no tenerlo). Adrian Martin (también en Senses of Cinema) dice que como historias -como transmisoras de conocimiento- son elusivas e incomprensibles pero que consideradas como una poética cobran vuelo. Sarlo admite que las tesis reconocibles de la película no son originales pero que es el lugar desde donde se enuncian lo que la convierte en una obra única.

Varios han apelado para describirlas a una fórmula del propio Godard que asocia el cine con una forma de pensamiento; de hecho, el libro mencionado (Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine) lo enuncia desde el título. Según las propias palabras de Godard, el cine es "una forma que piensa". Qué sería eso exactamente no queda claro pero, como todos los enigmáticos aforismos de Godard, tiene una fuerza literaria enorme, que inspira respeto y que, sobre todo, llama al silencio. Haciendo un esfuerzo de comprensión, podríamos interpretar que se trata del pensamiento de Godard hecho película, como un stream of consciousness (algunos asociaron las H(s)dC con Ulises de Joyce) o, más aun, a un pensamiento sin sujeto, signifique esto lo que signifique. El artículo de Sarlo combina ambas formas: en





un principio pone un énfasis singular en que la originalidad de la película radica en la forma en que Godard se pone en primera persona para concluir, en un giro hegeliano, que las H(s)dC son películas que se miran a sí mismas. Según esto, "la película que antecede permite mejor ver la que viene después de ella, y viceversa, es decir, cuando independientemente de la cronología, un film que no pensó a otro film, paradójicamente, permite pensarlo". La culminación de este movimiento es la autoconciencia del cine, una síntesis que se daría en la cabeza de Godard, sede universal de la realización cinematográfica.

Pero sin embargo, cuando se pasa de la formulación literaria al ejemplo práctico, se tiene la sensación de que el movimiento es del hermetismo a la banalidad. Sarlo también hace una enumeración de elementos que se suceden en H(s)dC. Entre ellos, refiere a la sucesión de imágenes de La gran ilusión de Renoir al comienzo del primer capítulo como comentario irónico ya que está hablando de los inicios del cine en su fase capitalista y la película de Renoir fue un gran fracaso económico. Horacio Bernades, en Radar, comenta un episodio correspondiente al mismo capítulo donde se ve la imagen de Lenin en su féretro y la leyenda sobreimpresa que dice: "La fábrica de los sueños". Dice Bernades: "La sobreimpresión genera un ramillete de imágenes no visibles: desde la idea de que había algo en común entre Hollywood y Moscú (Go- I▶

mético y lo banal, generando un discurso sobre el cual es muy difícil establecer una relación crítica.

Como en todo artículo que alude a las Histoire(s) du cinéma (a partir de ahora H(s)dC) hay que comenzar intentando describirlas, lo cual no es fácil. Agrupadas en cuatro partes, con alguna relación temática no siempre evidente, están compuestas por un collage de imágenes de películas trabajadas por Godard en video, esto es, superponiéndolas, modificando su velocidad, y alterando o sumando varias capas de sonido. A eso hay que agregar los habituales carteles godardianos separados en sílabas, que, al moverse, generan nuevas palabras. Hay imágenes de Godard con su tremendo cigarro, escribiendo a máquina, trabajando con la moviola, parado junto a su biblioteca. Hay una conversación con Serge Daney con el sonido fuertemente distorsionado. La banda sonora combina, a veces al mismo tiempo, el repiquetear de una máquina de escribir con partituras de películas y música clásica o popular que puede ir desde una cursi canción italiana hasta Tom Waits. Y, naturalmente, hay más, mucho más. Es difícil hablar negativamente de Godard:

es preferible pasar por canalla que por tonto o por ingenuo y el efecto de intimidación cultural que provoca JLG actualmente no tiene comparación (no sé Godard, pero los godardianos igualan ingenuo a canalla). La cantidad de referencias que puede haber en uno de sus fotogramas (o videogramas, para







dard habló más de una vez del eje Hollywood-Mosfilm) hasta la opuesta: mientras Hollywood era un mundo de sueños, el cine y la utopía soviéticas dormían el sueño eterno". Son dos ejemplos elegidos casi al azar pero en ambos la sensación es la misma: ¡habló la Esfinge! ¡Y dijo algo que puede ser una cosa o su opuesto! Pero en ambos casos el resultado de la lectura es igualmente frustrante: tanto aparataje visual para una idea tan pequeña y, en el peor de los casos, oscura y contradictoria. Ver así la película de Godard es como leer la borra del café: hay que tener mucha fe para encontrar estimulante el resultado.

Ahora me toca a mí describir un momento de la película. La imagen de Shoah en la cual el maquinista del tren imita el gesto que la gente hacía a los judíos que eran transportados a Auschwitz está acompañada por las imágenes de Hitler en otro tren, esta vez quien se acerca es una mujer con un ramo de flores, se escucha Lili Marleen y se intercalan imágenes de la película de Fassbinder del mismo nombre. La leyenda godardiana que aparece en pantalla es: "EL CINE DEL DIABLO". Aquí Godard estaría equiparando la actitud del pueblo alemán glorificando al Führer con la del pueblo polaco, que festejaba cínicamente la deportación de judíos a las cámaras de gas. El efecto global es infinitamente menor que la suma de sus partes: la imagen de Shoah queda banalizada al sacarla de su complejísimo contexto (una película de nueve horas sin material de archivo) y al ser asociada con la simbología nazi (la famosa canción, la felicidad de Hitler en su tren, los símbolos rojos, negros y blancos que aparecen en la escena del film de Fassbinder), algo que Lanzmann quiso evitar con toda sistematicidad. La leyenda acerca del cine del diablo se me escapa aunque calculo que cualquiera podría desarrollar unas líneas acerca de su significado.

Quizá sea un error criticar una obra a partir de una limitación personal, pero no veo cómo esos fragmentos de películas concatenados o superpuestos a velocidades que superan la capacidad de percepción de un espectador con un entrenamiento superior al promedio puedan iluminarse mutuamente. Porta Fouz me dice que no es una película

para ver en cine sino en video, donde es posible rebobinar una y otra vez. Pero el problema sigue siendo el mismo, una vez que encontramos un sentido a la sucesión de imágenes, su fecundidad intelectual parece muy limitada. A menudo la yuxtaposición funciona como un test de Rorschach, en el cual uno se ve obligado a asignar un sentido a la imagen. Al ser descontextualizadas y puestas en sistema unas con otras desde un "lugar de enunciación" tan grave y solemne como el de Godard, las imágenes piden a gritos "ser interpretadas", que se les fije un sentido, perdiendo la ambigüedad y riqueza de su posición original. Pero así como uno no llamaría obra de arte a esas manchas pintadas al azar, tampoco puede asignar un grado alto de inteligencia a esa "forma de pensamiento". Extremando más las cosas, si ponemos dos escenas de películas elegidas al azar juntas en un plano (o montadas una tras la otra) no nos costaría mucho encontrar algún punto en común que las "ilumine mutuamente".

Quizá sea como el propio Godard sentenció más de una vez, que las películas sólo se deben criticar con otras películas: la traslación analógica de un mundo de imágenes y sonidos a otro formado por palabras estructuradas en frases empobrece al primero de una forma irreductible y eso es lo que hace banales las interpretaciones sobre su película. Pero eso es tomarse las boutades de Godard demasiado en serio y desechar ese fascinante mundo de la palabra -al que Godard ha contribuido como pocos- que acompañó al cine casi desde sus comienzos. Quizá lo que sucede es que esa imagen de la liebre es un comentario banal -fuera del contexto de La gran ilusión-, como lo es la asociación entre las imágenes de Shoah y de Hitler o los comentarios despectivos sobre el cine inglés, como banales eran los chistes antinorteamericanos de Elogio del amor. Quizá lo que demuestran las H(s)dC es que las películas no son una "forma que piensa" sino aquello que siempre supimos que eran: extraordinarios disparadores de pensamientos y emociones, como lo son todas las obras de arte. Pero ellas mismas, las películas individualmente y no su síntesis godardiana. A

El C.I.C en Canal (á)

Historias y anécdotas de nuestro cine contadas por sus protagonistas



Idea y Producción general Marcelo Trotta - Vivián Imar

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

encuentrosdecine@cinecic.com.ar

Todos los Jueves 20.00 hs. y Domingos 14.00 hs.

www.cinecic.com.ar



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 Nº 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
- · Leyendas de la mitología griega

Interpretación y traducción

Grabaciones de los poemas leídos por los autores

Para más información, llamar al 4825-6769

Un curso de

Estética del cine

Nuevas Cuestiones sobre Géneros, Estilos & Autores

Un curso de Eduardo A. Russo

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

400A Cine

Traducción de guiones y proyectos.

Presentaciones a subsidios internacionales.

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





gar ni escupir la flema. Era tuberculoso.

Para los que no están enterados, las uñas de

Deleuze son un detalle inevitable de men-

cionar no porque sean largas sino porque

el contacto con las cosas lo lastima. Deja

son animales. Carece de huellas digitales, y

j G u a u!

EL AMANTV

El abecedario de Gilles Deleuze

Comentarios sobre una entrevista del filósofo donde todas y cada una de las letras del abecedario sirven como disparador para una conversación anárquica. por TOMAS ABRAHAM

crecer las uñas hasta convertirlas en garras para protegerse de todo roce. Son sus inevitables lanzas curvas que producen un primer rechazo y una posterior aceptación, como con toda deformación.

Llama la atención que con la primera letra al hablar de los animales no haga mención de sus uñas. A partir de la A muestra que a pesar de su singularidad no deja de ser francés. Comienza por referirse a los animales domésticos y dice no odiar tanto a los perros como a sus ladridos. Dictamina de un modo terminante que el ladrido es el sonido más estúpido de la creación. La misantropía y la originalidad discursiva, irónica, acompañada de una mínima sonrisa y un gesto de escándalo ante la idiotez general, son un estilo muy francés.

Lo que no sé si es francés, quizá lo sea por qué no ya que carece de humor, es un rasgo propio de un superyó erguido sobre su majestuosa modestia que dice varias veces durante la emisión que es de miserables remitirse siempre a la pequeña vida privada que cada uno tiene (sa petite vie privée), o de caer en el horrible pecado de la autocomplacencia, proceder, insiste, horrible, feo (vilain).

Se queja de que en su barrio la gente sale a la calle con sus ladridos de perro, por lo que un carácter transitivo traslada el anatema del ladrido al dueño, salvándose por ahora el perro. Lástima que a Deleuze nunca le haya gustado viajar, habría conocido algo quizá peor que el ladrido de perro en nuestras veredas. Pero quién sabe, un original hasta puede apreciar más una pisada de torta que un ruido canino.

Es raro, curioso, Deleuze. Vemos a un hombre que celebra el pensamiento, que hace un uso expansivo de la libertad, de ideas que barren con las censuras, alguien que transforma la filosofía en una invitación al pensar, una fiesta del trabajo, y que no se mueve de su país, de su ciudad, de su universidad, sus calles, su casa, su sillón. Hace de la historia de la filosofía una geografía, de la subjetividad un raid nómade, del pensamiento un viaje sin puertos, de los vínculos un rizoma, y de la vida una serie de encuentros librados a un fecundo azar, y todo esto experimentado por una aventura inmóvil. Sin viajar, sin hacer militancia, sin revolución, sin sexualidades transgresoras, sin disfraz; con el mismo pulóver, siempre en el mismo barrio, la misma es-



posa, la misma ventana cerrada, la misma enfermedad y los molestos ladridos. Además de Spinoza, a quien dice llevar en su corazón. Los ojos de Deleuze son claros, a pesar del blanco y negro, parecen verdes. Su sonrisa es tenue, graciosa. Su severidad está en una mirada que se mantiene y no se desvía. Su desacuerdo se expresa mejor en un silencio sin comentarios que en un exabrupto. Quiere a sus amigos, no habla de amigas, y menos de amantes.

Dice no ser culto, no tiene un depósito de información general. Sus fuentes culturales se le secan cuando termina un libro. No tiene reservas para entretener a la gente. Reconoce que los que hablan de todo con autoridad lo dejan estupefacto, como Umberto Eco. Son los que pueden sostener una conversación sobre física, música clásica y razas de caballos.

Sin embargo, su curiosidad lo lleva los fines de semana al cine, a ver exposiciones de pintura, lo hace por posibles encuentros. Ni la palabra finalidad, ni origen, ni causa son propias de Deleuze, privilegia el azar, el encuentro. Piensa que uno se encuentra más con cosas que con personas, y que las cosas lo llevan a las personas. Cuenta sorprendido que su libro sobre Leibniz, *El pliegue*, lo puso en contacto con un gremio de embaladores de cartones felices de que alguien se acordara de ellos: "¡El pliegue somos nosotros!", decían.

Deleuze usa metáforas científicas como los espacios riemannianos, el cálculo diferencial, y otras fuentes de indudable valor y más que segura ininteligibilidad. Existe la separación entre humanidades y ciencias fisicomatemáticas, este tabique no deriva de otra castración de Occidente. Hay quienes se conmueven ante las figuras literarias, los juegos ideativos, las imágenes visuales y auditivas, pero con los algoritmos están en penitencia. Que Platón amara tanto a las matemáticas como a los púberes no obliga a forzar sensibilidades.

Deleuze dice que él mismo entiende poco de ciertos materiales científicos con los que se ilustra, que entiende lo suficiente para poder construir sus conceptos. Que cuando se lee un libro hay partes que uno entiende y otras que no. El fondo de ignorancia es inevitable y no tiene que dar culpa. No se puede ni se debe saber todo. Hay que instalarse en las fronteras del saber y del no saber para tener algo que decir. Pensar es un riesgo, si no, carece de interés.

La palabra rigor generalmente proviene de los tribunales en donde jueces estériles se hacen dueño de las citas. Son buenas las palabras de Deleuze para una cultura literaria argentina en donde se confunde escribir sobre ideas e imágenes con recitar prospectos. No hemos aprendido aún el uso de los genéricos en la crítica, el poder pensar sin autorizarse con tantos nombres.

Recomienda que se practique lo que llama la doble lectura, más aún, lo considera necesario. Una de ellas es la que hace el filósofo cuando lee filosofía. La otra, indispensable, es la lectura no filosófica de la filosofía. La otra lectura se hace desde un cierto lugar. Deleuze filósofo habla sobre cine. Un crítico de cine habla sobre filosofía, y así se multiplican los invasores. También es necesario, agrega, que el filósofo haga una lectura no filosófica de la filosofía. Le gusta llevar en su bolsillo una versión abreviada de un texto de Spinoza y hojearla en el subte.

Al diablo con el lastre del especialista y de su respeto de la jerarquía. Una lectura anarquista exige una gran disciplina que va mucho más allá de la falsa humildad de un estudiante silenciado por sus profesores. Deleuze no concibe otro tipo de enseñanza universitaria que la ligada en un solo haz práctico con la investigación. Esto remite tanto a alumnos como a profesores. Pero su disciplina de trabajo, sus cursos a los que tanto se dedicaba y preparaba, eran al mismo tiempo de una gran flexibilidad. Dice que no le importa si un alumno se duerme

en el banco. Lo que sí le importa es por qué se despierta, qué hubo en sus palabras que lo volvieron a la vigilia y qué circuitos pudo haber desencadenado. Tampoco le importaba que en la Universidad de Vincennes -la última en la que dictó clases- el alumnado no fuera el tradicional y estuviera compuesto por pintores, arquitectos, drogados in situ, enfermos de psiquiátrico, y otros delirantes. Por el contrario, le gustaba ese público heteróclito y cuando le tocaba dar un seminario en una universidad tradicional le parecía volver al siglo XIX. No por eso disfrutaba de las interrupciones, le parecían una estupidez y una pérdida de tiempo. Sostiene que en un curso, al igual que en las lecturas, no hay por qué entender todo lo que se dice. Que cada uno saque en limpio aquello que le sirve. Pero interrumpir cuando no se entiende algo es ignorar el efecto retroactivo (après coup) de la comprensión, lo que no se entiende hoy puede comprenderse la semana que viene. La impaciencia por tener todo en caja es inútil. Cuando Claire en la letra D le pide que hable de Deseo, y le recuerda los efectos en la subjetividad (empleo vocabulario que disfrutan los psicólogos deleuzianos) que había provocado El Antiedipo, en cuyo nombre nuevos prototipos éticos brotaron por doquier, Deleuze se defiende. Aquellos que se drogaron, hicieron fiestitas anticonyugales, abandonaron hogares y familias, se esquizofrenizaron à la page, nada tienen que ver con él. No es que se oponga a cualquier tipo de experiencia sino que el límite de toda experiencia es la de saber cuándo frenar. Se debe frenar en el momento en que se corre el peligro de convertirse en un loque, palabra insistente en su boca: andrajo, harapo. Con la B de bebida, recuerda haber sido un gran bebedor, no así gourmet, comer le parece otra estupidez, uno se nutre y punto. Pero beber es otra cosa, y sólo dejó la bebida en el momento en que vio que corría peligro su trabajo.

Trabajar (la palabra travailler tiene un sentido reforzado ya que los franceses la emplean desde la niñez. No estudian, siempre dicen que trabajan) es lo principal, y un harapo no trabaja, vegeta. "Jamás quise que nadie se volviera un andrajo leyendo mis libros." Pero sí tiene una hermosa recomendación para sus alumnos. Cuando Claire en la P de Profesor le pregunta por qué no quiere discípulos ni ha fundado una escuela (une école), Deleuze, más allá de los inconvenientes que halla en formar parte de tribunales, expulsar miembros, evocar protocolos, presentar informes y reunirse sin cesar, dice que desprecia las escuelas y aprecia los movimientos, como por ejemplo el dadaísmo. Sin embargo, una sola cosa les aconsejaría a sus alumnos: "Traten de reconciliarse con vuestra soledad". Y así no necesitarán escuelas. A

El (doble) discurso del método

El antiguo debate se abre nuevamente. Una fuerte discusión en torno a un pasado y un presente divididos, y un ¿único? futuro donde dos cines argentinos buscan el apoyo del Estado.

Cuando se publicó mi compilación Cine argentino. La otra historia, le hice llegar un ejemplar a Edgardo Cozarinsky. En uno de sus retornos estivales a Buenos Aires nos encontramos y mientras convertíamos la conversación en la renovada evidencia de una común e inexplicable pasión por el cine argentino, me dijo que para él había dos historias del cine argentino y que él prefería Pampa bárbara a La guerra gaucha. Creo recordar que Cozarinsky había desplegado esa mirada en su Cinémas d'Argentine, una serie de breves ensayos cinematográficos que filmó y agrupó con ese título y que, si mi memoria no falla, presentó en una muestra de películas argentinas en Nantes.

Me quedé pensando en esa idea de los dos cines argentinos, quizá por la filiación que dejaba entrever con Borges, por aquello de que toda historia visible siempre encubre una historia secreta, y que es la verdaderamente interesante. O quizá me sedujo por mi propia aversión a los falsos tótems que la historia oficial del cine argentino ha construido, y que hizo que mi desinterés por ese fósil -o bronce injustificado- llamado La guerra gaucha me llevara a pensar que si pudiera introducirme en el film, cuando el Muiño ciego va caminando y tocando el violín me gustaría ponerle la pierna y hacerlo trastabillar y caer, en un gesto que imagino disfrutaría el Gaston Modot de La edad de oro. Pero más allá de ese impulso irracional que mi otro hemisferio desautoriza, exigiendo que lo convierta en demostraciones de la invalidez de esa barrosa estatua nativa, aquella idea pervivió y tiempo más tarde la recuperé a mi manera, apropiándome de ella en un número de la revista La Mirada Cautiva para el que me pidieron que escribiera sobre las líneas estéticas de los últimos treinta años del cine argentino. Ahí apunté que desde finales de los años 50 convivieron dos cines argenti-



nos en estado de beligerancia latente, donde



El dependiente, de Leonardo Favio, y La guerra gaucha, de Lucas Demare

uno ignoraba al otro, y que incluso los historiadores terminaron aceptando, al instituir una historia oficial y única que, además de celebrar a Demare y negar a Fregonese, hizo de Torre Nilsson un patriarca -hablando siempre de sus primeros años y nunca de los diez finales- mientras se escamoteaban las obras de Murúa, Favio o Alventosa. Esos dos cines -decía, digo- avanzaron a partir de dos andariveles que siempre habían corrido paralelos: uno de ellos, cuidadoso y consensuado, heredero del costumbrismo, calculadamente bien pensante, técnicamente educado; el otro, más secreto y conspirativo, con frecuencia libérrimo y desmañado, a veces buscaba hacerse oír desde las trincheras políticas, otras desde los laboratorios teóricos, o desde proyectos generacionales o grupales, y cuya operatoria extremista consistió en hacer trastabillar al otro, en buscar un diálogo crispado o un combate con el otro cine, aquel que se arrogaba el poder de ser el único, de representar la totalidad del cine argentino. Así, durante treinta años, de los 60 a los 90, fue posible -y agrego: indispensable- examinar un film representativo de uno de los ci-

nes con uno del otro, y si es iluminadora la

confrontación entre Fin de fiesta y Dar la cara,

o entre La fiaca y Tiro de gracia, esa puesta en

relación puede extenderse a La Patagonia rebelde y Quebracho frente a Los traidores, o tomando El exilio de Gardel y confrontándola con Las veredas de Saturno. El tiempo, los premios internacionales, el agotamiento visible de uno de esos cines, la circulación de films en ciclos o en canales de cable, y el trabajo de una nueva generación de críticos e historiadores fueron royendo lentamente esas falsas verdades, y convirtieron el acostumbramiento en síntoma de pereza. Y ese otro cine subterráneo terminó por ser redescubierto y valorado, mientras mucho del otro, del que se propugnaba como la totalidad, pasó a dormir el tan temido sueño del olvido, o al menos de aquellas certidumbres hubo un cruce a la vereda de la desconfianza. En el final de ese artículo que se publicó en octubre de 2001, escribí que quizá con el cine de los 90, finalmente, "el sistema de los dos cines que viven ignorándose mutuamente se quiebre y haya un solo cine sostenido en la diversidad". Pero el tiempo pasó en esta Argentina habituada a la palabra "vértigo", y esos dos cines siguen enfrentados y la idea de un único cine parece alejarse, como si todo hubiera sido un engaño visual, una escena filmada en teleobjetivo que simula acercar lo que está distante. Esa batalla incandescente y larvada siempre estuvo animada por la idea de un cine argen-

tino que -sucesiva, repetidamente- reproducía y reinventaba un doble discurso. Y días atrás tuve una nueva evidencia, cuando me embarqué en la lectura de la polémica que nació de un llamado a la inclusión de todos, lanzado por Bebe Kamin en la página de "Opiniones y debates" de la asociación Directores Argentinos Cinematográficos -DAC-, y que pugnaba por limar las asperezas que suscitaron las mesas redondas que organizó otra asociación de realizadores, el Proyecto Cine Independiente -PCI-, durante el último Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires. Más allá de esta selva de siglas, lo que importa es esa convocatoria de Kamin a deponer una dicotomía entre lo que llamó el "cine nuevo" y el "de los dinosaurios", y que continuó con intervenciones varias, entre las que se anotaron tres veces Juan José Campanella, más Rodrigo Moscoso, Héctor Olivera, Juan Villegas y José Martínez Suárez, después de las cuales se dio por cerrado el debate, por razones un poco misteriosas en la medida en que se había inaugurado un espacio de discusión, y no son muy usuales las oportunidades de que se generen localmente intercambios abiertos y firmados.

La entrada de Olivera en la arena de la discusión fue la más provocadora, pese a su tono pretendidamente perplejo, mesurado y contemporizador, y aunque una primera mirada desatenta pareciera concluir que las posiciones más fogosas fueron otras y no la suya. Olivera empezó detallando su azoramiento al leer un texto que publicó Quintín en Cahiers du Cinéma, titulado "La nouvelle vague en danger", y en el que desplegaba su visión sobre el estado de situación de los nuevos directores y echaba una mirada sobre lo que entendía eran los films representativos del "cine industrial" y alrededor de los cuales cerraba filas lo que definía como "el cine industrial", como El hijo de la novia e Historias mínimas, a la que caracterizó de "miserable", en un adjetivo tan infortunado como inmoderado e inmerecido. Los extractos del artículo de Quintín citado por Olivera, sin embargo, continuaban discutiendo las nuevas reglamentaciones por las cuales "los guiones deben ser sometidos a un comité que resuelve si han de recibir ayuda del Estado", y agregaban que más allá de que Los guantes mágicos, de Martín Reitman, v La niña santa, de Lucrecia Martel, consiguieron dinero europeo, "los realizadores menos conocidos están bloqueados después de su primera película". Como era imaginable, las intervenciones que sucedieron a Olivera se dedicaron a mirar el árbol en vez del bosque, cuestionando la idoneidad de Quintín y enfureciéndose por los adjetivos derramados y derrapados sobre Historias mínimas. En verdad, lo que importa no es si el film de Sorín es "miserable" -que cada quien se haga cargo de sus bendiciones o demonizaciones-, sino el planteo de fondo: el acceso de los jóvenes o nuevos realizadores a los créditos, y los modos en que se distribuye v atribuve el dinero a través del comité de preclasificación, las maneras en que se seleccionan sus integrantes y la mirada más o menos restringida y más o menos tolerante y abarcativa a todos los sectores de la dirección y producción, que ponen en práctica a través de sus decisiones. Tengo la sensación de que a Olivera le importaban menos los exabruptos críticos sobre las películas que demostrar lo cristalino de los mecanismos para el otorgamiento de créditos, clasificaciones e intereses, y más aún, tratar de introducir en el debate la idea de que los films o proyectos de los "nuevos realizadores" están fuera de las legislaciones vigentes, y que por eso se les coarta el acceso a los peajes del dinero oficial. Es lo que, creo, se puede inferir del pasaje en que Olivera dice: "Para recibir el subsidio, el productor deberá presentar 'el certificado de libre deuda que acredite el cumplimiento de sus obligaciones laborales y gremiales respecto a dicha película'. Para el productor de cine industrial el cumplimiento de esta disposición significa una inversión a riesgo de cientos de miles de pesos solamente en los rubros que incluyen actores, técnicos, músicos y extras. Es evidente que los realizadores del cine artesano no han cumplido ni están cumpliendo ni van a cumplir con los convenios laborales vigentes".

En otro párrafo significativo, Olivera dice: "El Fondo de Fomento –que este año rondará los 60 millones de pesos– fue iniciado en 1948 con un claro destino de apoyo a una industria que debe competir con lo mejor y/o lo más efectivo como entretenimiento del cine mundial. Por algo, en el decreto-ley 62/57 (que

creó el Instituto del Cine) y sus sucesivas modificaciones legales, se estableció el sistema de beneficios en función de la taquilla". De ahí pueden extraerse dos ejes de discusión. Un eje sería el que niega que esté escrito en algún cielo que todo el cine argentino -otra vez, los que se arrogan el lugar de "la totalidad"- deba "competir" con lo mejor o más efectivo del cine mundial, sino que se trata de que puedan existir otras películas, que se las ayude y apoye para su estreno, y que esos directores puedan seguir filmando y estrenando lo que producen, y que el dinero estatal no sea solamente para la industria que compite con lo mejor o más efectivo del cine mundial, porque en esa pretensión de hablar de "la totalidad" se puede estar olvidando que hay películas que pueden no buscar "competir" sino buscar -pocos o muchos- sus propios espectadores. El otro eje, es que el sistema de beneficios contempla beneficios en función de la taquilla pero también el subsidio por medios electrónicos, por ejemplo. ¿O será que hay una acotación ausente en el texto, que exige tácitamente que el dinero vaya a pocas manos para que los montos sean mayores? Mientras escribía esta nota, se me ocurrió releer algunos textos del excelente libro Generaciones 60/90, que editó y compiló Fernando Martín Peña. Aunque muchos entusiastas del nuevo cine prefieren la amnesia o las alabanzas hormonales como método, a veces la historia no es una pesadilla de la que intentamos despertarnos sino una ruta a la claridad... En el libro se comprueba que la dificultad de acceso de los nuevos realizadores a los créditos y subsidios no es nueva, y que el papel obstructor de los grandes productores -o productores grandes- fue una constante desde hace cuarenta años, y mientras se ufanaban de defender libertad de expresión y oportunidades para todos, había films clave que quedaban afuera de los premios anuales, lo que implicaba diferentes dineros estatales (como El crack), o que eran calificados con una "B" que indicaba "de exhibición no obligatoria" y con la que los grupos de poder aislaban al nuevo cine (ver página 26), como pasó con Los de la mesa diez, de Feldman, El dependiente, de Favio, o La herencia, de Alventosa. El doble discurso siempre creyó que había llegado para quedarse. ¿Continuará? 🖪



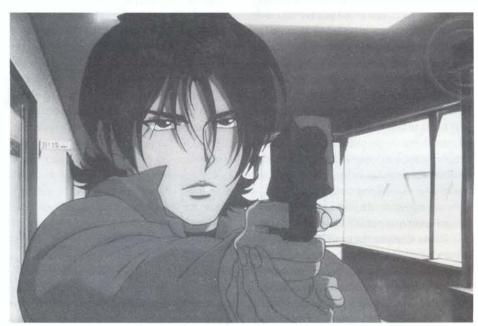
Blues del cazador solitario

Por segunda vez en este número hablamos de animación japonesa. Además, un Soderbergh y un Guy Ritchie. Bonus track: *Animatrix* y la ópera prima de Ed Harris.

CAZADORES DE RECOMPENSAS: COWBOY BEBOP, Cowboy Bebop: Tengoku no tobira, Japón-EE.UU., 2001, dirigida por Shinichirô Watanabe. (LK-Tel) En este número hemos hablado mucho de una parte de la animación japonesa, la vertiente unipersonal de Miyazaki. Como todo conjunto masivo de obras, es muy difícil reducirlo a unas pocas líneas. Hay mucho más que la vertiente robots gigantes, la isla de don M., los Pokémon y la tecnotrónica trascendente. La animación en Japón no se restringe a nada en particular: se hace animado aquello que vale la pena dibujarse. Por eso es la patria del género orientado hacia los adultos.

Una de las mejores producciones animadas de Japón de los últimos años es la serie Cowboy Bebop, que en Argentina se puede ver de lunes a viernes en Locomotion. Aunque espectacular en el departamento de acción, la serie apela poco al vértigo y mucho a sus personajes, una banda galáctica de cazadores de recompensas que, en un futuro demasiado igual a nuestro presente, persigue criminales por dinero. Los cuatro personajes son realmente perfectos, acompañados por un perro genial -ellos no saben que lo es-, se meten sin querer donde nadie los llama. El clima de la serie es siempre melancólico, y la música -que va del jazz al disco y del funk al blues- ayuda a crear nuestra simpatía. Especialmente la bellísima canción que cierra cada episodio, The Real Folk Blues (aficionados a internet, es un deber encontrarla).

El film se ubica entre dos episodios. Pero es mucho más que un capítulo estirado: si uno no conoce la serie, no importa (claro que se disfruta un poquito más si se sabe de dónde viene cada protagonista). Se trata de un perfecto policial negro donde los caza-recompensas actúan como los detectives privados de los 30 y 40 (algo así como agentes de La Continental free lance), con una trama que pasa paulatinamente del crimen personal a la



Cowboy Bebop: un encuentro del policial y del dibujo animado

corrupción pública. Además de la perfección en la animación, los encuadres expresivos, la apelación a cierto expresionismo en la luz y los juegos líricos en las secuencias de acción -muchas veces condimentados en contrapunto con algún tema pop-, está el sentimiento que anima a estos personajes. Tratan de ser cínicos, pero terminan siendo románticos; intentan la frialdad, pero los gana la melancolía; desestiman el cariño, pero quieren a la humanidad más que Lassie. La gran ironía de la película es que el villano (o el falso villano: en estas historias el mal suele ser el dinero) quiere destruir el mundo (un Marte igualito a cualquier ciudad de la Tierra, poblado de carteles de Coca-Col... o WacDonalds) porque, Adán inmune, está enamorado de una Eva de armas tomar. Ah, el amor. No por nada el duelo final transcurre en una falsa Torre Eiffel coronada de fuegos de artificio en pleno Halloween. Aldea global, plena de taras del presente, la ciudad de Cowboy Bebop es un mundo de apariencias. Los cuatro héroes son demasiado reales como para no entenderlo. Algo que no se le va a escapar al espectador es la cantidad de poesía que hay en algunas imágenes (las mariposas luminosas que anuncian la muerte, por ejemplo; los viejos aviones del siglo XX esparciendo la lluvia, los recurrentes crepúsculos, los primeros planos), que siempre surge de la propia puesta en escena. En esa manipulación de la imagen y en esa capacidad de creación constante radica la justificación para el dibujo animado. Watanabe tiene además un respeto enorme por el género y el medio. En el encuentro del policial y el dibujo animado se da el raro milagro de que las imágenes reflejen el estado de ánimo de los protagonistas, inmersos en un clima preciso e indiferentes a su realidad tanto como la realidad lo está hacia ellos. Cuento de solitarios, el film traza el mapa de un crimen y encuentra al final la belleza. Leonardo M. D'Espósito

AHORA EN VIDEO POR JUAN MARTINEZ

TODO AL DESCUBIERTO, *Full Frontal*, EE.UU., 2002, dirigida por Steven Soderbergh, con Catherine Keener, Julia Roberts, David Duchovny. (Gativideo)

Tipo raro este Soderbergh. Allá por el 89, con Sexo, mentiras y video, virtualmente inventó el cine independiente americano. Hoy resume todas las ambivalencias y zonas grises del zamarreado término: circula de un lado a otro alternando films de gran presupuesto y llegada masiva (Erin Brockovich, Traffic, La gran estafa) con otros pequeños y pretendidamente más personales. Todo al descubierto pertenece a esta segunda categoría, y en una primera visión se asemeja bastante a un film del Dogma, pero con estrellas de Hollywood. En realidad es una reflexión sobre los mecanismos narrativos del cine. O un estudio de caracteres, algo neuróticos, y en su cercanía a Los Angeles podría radicar el origen de esas neurosis, parece decirnos Steven. O tal vez se trate de un simple gusto personal, del director y de los actores, una muestra de histrionismo exacerbado que no llega a ninguna parte. Sí, Full Frontal es todo eso y poco más. Diego Brodersen

INSOLITO DESTINO, *Swept Away*, Reino Unido / Italia, 2002 dirigida por Guy Ritchie, con Madonna y Adriano Giannini. (LK-Tel)

Sí, esta es la remake de Insólito destino, la de Wertmüller con la Melato y Giannini. Acá están la Madonna y el hijo de Giannini. El film presenta la misma historia y es enormemente simpático. Básicamente porque Madonna es simpática. Ritchie, para algunos potencial renovador del séptimo arte y para otros un farsante, aquí trata de inventar que la cámara crea la intensidad entre los dos personajes. El problema es que no hace falta, porque Madonna demuestra -en este caso por el absurdo- que es una estrella clásica. Modernizarla o amoldarla a la pirotecnia en un film de hora y media en lugar de un videoclip de pocos minutos es una especie de contrasentido (recuérdese que los mejores clips de Madonna son los más largos, que le han dado fama a gente como David Fincher). Este film fue destrozado antes casi de rodarse en EE.UU. No es tan malo como dicen y resulta hasta simpático. Pero que nadie se haga ilusiones sobre Ritchie, ni de que a Madonna, alguna vez, vayan a tomarla en serio como lo merece. LMD'E

MINI ESPIAS 2, dirigida por Robert Rodríguez (Gativideo) Volvió Robert, a pesar de que nunca se había ido. Otra de sus fiestas de amigos a las cuales todos estamos invitados y, como ellos, la pasamos bárbaro. Banderas está tan bien como siempre que está con Bob. Y Carla Gugino es perfecta. Y los niños, adorables. Y Mike Judge las juega de villano. Y está Steve Buscemi. Y se viene la tercera. Y del Mariachi también. A refavor y perfil de Big Bob en *EA* Nº 130.

BOWLING FOR COLUMBINE, de Michael Moore (AVH) El otrora simpático conductor de *The Awful Truth* se ha convertido en un ser narcisista y amarillista e hizo un documental deshonesto, contradictorio y repleto de golpes bajos. Casi el único momento rescatable es el excelente y *southparkeano* corto animado que aparece en el film. Moore dio un buen discurso cuando ganó el Oscar, pero lo ganó por esta película. Esto opina un sector de la redacción, y otros están a favor con reservas. A favor y en contra en *EA* Nº 132.

DAREDEVIL, de Mark Steven Johnson (Gativideo) El director de la repelente Simon Birch arremete contra el cómic de la Marvel y hace una película de acción aburridísima y con pretensiones de cool (léase: planos oblicuos). Affleck está mal aunque simpático, Garner no funciona y Farrell parece ser el único que se divierte en su papel de villano. Colin es un gran actor, pero debería elegir mejor sus películas (ya suma tres bodrios en lo que va del año). Con Hulk y X-Men 2 estrenadas este año, Daredevil no tiene nada que hacer. En contra en EA Nº 132.

 $\label{eq:AMORASEGUNDA VISTA, de Marc Lawrence (AVH)} Amora y Hugh son un amor. Y juntos son$



Nicolas Cage en El ladrón de orquideas

dinamita. Son ellos y su química los que hacen que esta comedia romántica "de fórmula" funcione. Pero se merecían una película mejor. Igualmente tiene buenos momentos, especialmente la *farrellísima* escena de la casa rodante en pleno embotellamiento neoyorquino. Comentario en *EA* Nº 132.

EL LADRON DE ORQUIDEAS, de Spike Jonze (LK-Tel) Aunque apenas inferior a ¿Quieres ser John Malkovich?, otra prueba viviente de que Spike Jonze y Charlie Kaufman están completamente locos y son brillantes, como lo son también las actuaciones de Cage (X2, y cada día mejor), Streep (como en Las horas pero bien) y Cooper (lejos de Sam Mendes). Más brillante aun es Happy Together, la canción de los Turtles que cierra el film. A favor en EA Nº 130.

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

DIRECTO A VIDEO

ANIMATRIX, *The Animatrix*, EE.UU., 2003, directores varios. (AVH)

Es mejor la colección de cortos que la segunda película. No es una provocación, es una verdad. Si Matrix saquea el cine de acción de Oriente y el manga y el animé, una colección de dibujos animados hechos por japoneses directamente les da una autenticidad que a las películas les falta. Pero el conjunto es muy desparejo. Pasemos por alto El último vuelo del Osiris, exhibicionismo vacío de animación 3D. Intrascendente. En seguida viene Matriculado, el corto de Peter Chung, creador de la serie Aeon Flux: un poco alargado. Después, El segundo renacimiento I y II. Acá la cosa es compleja: se trata ni más ni menos que una ampliación del "Apocalipsis según san Terminator", con las máquinas contra los humanos. Pero las máquinas son alternativamente judíos, japoneses, iraquíes y, finalmente, malos. Como si un maquinicidio (un genocidio) se justificase porque en el fondo el diferente es malo si tiene la oportunidad. La animación es precisa y exuberante, la ideología es nefasta. Lo mejor de la colección lo conforman dos cortos: Más allá y Detective Story. Más allá es la historia de una casa embrujada, tiene una



Animatrix: baratijas de acción

enorme fuerza poética y, además, juega con las posibilidades del dibujo animado como reflejo de una realidad alterna. Detective... es un policial negro, con voz en off y todo, donde un fisgón privado de infaltables funyi y gabardina busca la pista de la hacker Trinity. El uso del color -blanco y negro apenas pincelado de matices- y el clima sombrío y melancólico (es del director de Cowboy Bebop, puede el lector remitirse a la crítica de ese film en este mismo número) son una pura muestra de imaginación y -por fin- de conexión con el espectador. El resto son baratijas que ganan por su brevedad, pero apelan demasiado al efectismo de sello MTV. LMD'E



POLLOCK, EE.UU., 2000, dirigida por Ed Harris, con Ed Harris, Marcia Gay Harden, Jennifer Connelly. (LK-Tel) Ed Harris se le animó, en su debut como realizador, a uno de los subgéneros más difíciles: el biopic. No sólo eso, el actor dirigió y protagonizó uno de los biopics más difíciles, el de "artista plástico emocionalmente desequilibrado" (hecha la aclaración, bueno es saber que no existen biopics de artistas plásticos emocionalmente equilibrados. Traten de imaginar, por ejemplo, una película dedicada a la vida de Guillermo Kuitca). La empresa no era sencilla, en particular teniendo en cuenta el status de Jason Pollock, probablemente el artista norteamericano no figurativo más emblemático de la historia. Harris opta por comenzar su abordaje en aquellos momentos en los cuales Pollock iniciaba su paulatino ascenso en el mundillo del arte neovorquino, con pinceladas sociales de lo más atractivas (impagable Amy Madigan en el rol de Peggy Guggenheim). Si el film no logra transmitir toda la locura inherente al personaje (alcohólico, egocéntrico y pendenciero), al menos sí triunfa en el departamento "el artista y su obra". Puede sonar extraño, pero los mejores momentos de Pollock son aquellos en los cuales el personaje central se encuentra imbuido en su arte, pintando ya sea tradicionalmente o mediante su técnica especial de no contacto con la tela. El resultado final es una obra absolutamente despareja, obvia en muchas oportunidades, interesante en los tramos mencionados, ocasionalmente didáctica y con muy buenas interpretaciones por parte de Harris y el resto del reparto. Pero chispazos de genialidad, ninguno. DB



Pollock: Ed Harris y su action painting

CLASICOS

OTRAS EDICIONES

EL DEPORTE PREDILECTO DEL HOMBRE, *Man's Favorite Sport*, EE.UU., 1964, dirigida por Howard Hawks, con

Rock Hudson, Paula Prentiss. (Epoca)

Hawks sabía que el período clásico de la comedia americana había terminado y que el género, ya en estado impuro, tenía a Blake Edwards como director representativo. Sabía que el sarcasmo de Wilder, teñido de negra melancolía, oficiaba de estandarte en los años 60. Por eso hizo El deporte predilecto del hombre, revisión de La adorable revoltosa en clave mordaz y concluyente sobre la pareja modélica. Hawks también era consciente de la revolución sexual de la época; por eso chocan los trenes en los momentos en los cuales se besa su complicada pareja. En los 60, Hawks era consciente de su serenidad melancólica y sabia, con su cámara al servicio de la historia y de los personajes, casi en actitud zen, descifrando la inutilidad de Rock Hudson en su vida al aire libre, sin ninguna experiencia en la pesca o para levantar una carpa. Y allí está Hawks, más que filmando, contemplando los movimientos de sus personajes, tal como hacía Jerry Lewis en sus películas malditas de los 60. Sabía que la simpatía y la identificación del espectador eran fundamentales en una comedia y que su mirada sobre la mujer que toma decisiones frente al hombre introvertido y tímido se adaptaba perfectamente a la militancia feminista de la década. Sabía, en ese sentido, que contaría con una extraordinaria Paula Prentiss, que no hace añorar a Katharine Hepburn (snif) en el clásico de los 30. Lo que no podía saber Hawks es que hoy la comedia americana, desde Sintonía de amor hasta Legalmente rubia, está en franca decadencia, que se ha transformado en un género estúpido, sin subtextos, ironías ni inteligencia. Gustavo J. Castagna

- El infierno del bosque (1936) presenta la peculiaridad de haber sido correalizada por Howard Hawks y William Wyler, aunque en realidad este último sólo dirigió el último tramo. Finalmente, un film menor de H. H., con todo lo que ello implica, tal vez el mejor trabajo de Frances Farmer, una de las figuras más trágicas de Hollywood, y Walter Brennan devorándose cada escena en la que aparece en la pantalla. (Epoca)
- Réquiem para un luchador (1962), de Frank Nelson, basada en un trabajo para televisión de Rod Serling, el creador de Dimensión desconocida, narra la degradación personal de un boxeador en manos de corruptos personajes. Excelente cast de secundarios, incluida Julie Harris como una improbable asistente social que se enamora del protagonista. (Epoca)
- El corazón es un cazador solitario (1968) es una adaptación de la conocida novela de Carson McCullers, ambientada en un poblado sureño norteamericano, que narra la relación que se entabla entre un joven sordomudo (Alan Arkin en un papel atípico) y una adolescente. Buen ejemplo de film bienintencionado sin vuelo. (Epoca)
- El padre es abuelo (1950) es una secuela de El padre de la novia, rodada con el mismo reparto, en la que Spencer Tracy, ahora con nietos, se ve envuelto en inesperadas situaciones. Una comedia en la que en varios momentos se ve la mano del director, aunque sin el nivel superlativo de su antecesora, una auténtica obra maestra. (Epoca)
- Invasión secreta (1964) es un poco visto trabajo de Roger Corman y uno de sus films de mayor presupuesto (585.000 dólares, un exceso total para él). Esta película acerca de un grupo de criminales que es convocado por el Servicio Secreto Británico para desarrollar una



El padre es abuelo, de Vincente Minnelli

acción tras las líneas nazis en Yugoslavia anticipa claramente a *Doce del patíbulo*. (Epoca)

- Viaje fantástico (1965), de Richard Fleischer, es el típico ejemplo de una excelente idea argumental (un submarino atómico es reducido al tamaño de una miniatura para poder viajar por el cuerpo de un científico con el fin de curar una hemorragia en su cerebro) que no está aprovechada en todas las posibilidades que ofrecía. (Epoca)
- Cuando las brujas arden (1968), de Michael Reeves, es un relato ambientado en Inglaterra en el siglo XVI, época de gran despliegue bélico, centrado en un sanguinario inquisidor (Vincent Price, como siempre, genial) que se dedica a la persecución de inocentes mujeres acusándolas de hechicería. Un film de una violencia y un sadismo inusitados. (Epoca)
- Almas en tinieblas (1963), de Hal Bartlett, es una película ambientada en un hospital para mujeres con trastornos psiquiátricos, en la que un médico que llega con la intención de cambiar los métodos de tratamiento debe enfrentarse a la estricta y ortodoxa jefa de enfermeras (nada menos que Joan Crawford). (Epoca)

NEW FILM VIDEO CLUB CINE ARTE CINE CLASICO Y DE AUTOR MAS DE 8000 TITULOS ALQUILER / VENTA OPERAS

SERVICIO DE CONSULTA CINEMANIA EN CD-ROM CINE Y FOTOGRAFIA: CURSOS PARA VER LO QUE OTROS NO VEN DVD

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

DOCUMENTALES

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



X JORGE GARCIA

DOMINGO 13

HOMBRE DEL OESTE, Man of the West (1958, Anthony Mann). Space, 13.55 hs.

EL DESCANSO (2001, Ulises Rosell, Rodrigo Moreno y Andrés Tambornino). Space, 22 hs.

LUNES 14

SIRENA DEL MISSISSIPPI, La sirène du Mississippi (1968, François Truffaut). Cinecanal, 14.25 hs. NADA QUE HACER, Rien à faire (1999, Marion Vernoux). Europa, Europa, 22 hs.

MARTES 15

LADRON ROBA LADRON, Bottle Rocket (1996, Wes Anderson). Cinemax Oeste, 22.45 hs. EL CALLEJON DE LOS SUEÑOS, Trouble in Mind (1985, Alan Rudolph). Film & Arts, 1 h.

LA LIBERTAD (2001, Lisandro Alonso), con Misael Saavedra. I-Sat, 23 hs.

Cuando apareció esta insólita película en el Festival de Buenos Aires de 2001, sorprendió a todo el mundo por su estilo totalmente a contrapelo de lo que se puede ver habitualmente en el cine argentino. Trabajo ascético, de un inusitado rigor formal, que narra un día en la vida de un hachero pampeano solitario e introvertido en un tono que cabalga de manera constante entre el documental y la ficción, es una ópera prima muy personal a la que sólo se le podría reprochar, en algunos momentos, cierto esfuerzo por mostrarse como una película original y extraña.

MIFRCOLES 16

FEOS, SUCIOS Y MALOS, Brutti, sporchi e cattivi (1976, Ettore Scola). Retro, 22 hs.

LOS SIN NOMBRE (2000, Jaume Balaguero). Movie City, 22 hs.

ASALTAR LOS CIELOS (1998, Javier Rioyo y José Luis López Linares). I-Sat, 23 hs.

JUEVES 17

LA EXPULSION DEL PARAISO, Vyhnáni z ráje (2001, Vera Chitylová), Europa, Europa, 22 hs. TIEMPO DE GITANOS, Dom za vesange (1989, Emir Kusturica). Cinemax Oeste, 0.30 hs.

VIERNES 18

ASUNTOS INTERNOS, Internal Affairs (1990, Mike Figgis). I-Sat, 15.45 hs.

VIVIR Y MORIR EN LOS ANGELES, To Live and Die in L.A. (1985, William Friedkin). Space, 23.50 hs.

SABADO 19

REBELDE SIN CAUSA, Rebel Without a Cause (1955, Nicholas Ray). Cinemax Este, 13.30 hs. QUEIMADA, Burn! (1969, Gillo Pontecorvo). Europa, Europa, 22 hs.

DOMINGO 20

DR. AKAGI, Kenzo Sensei (1999, Shohei Imamura). I-Sat. 10.15 hs.

EL REY DE LA COMEDIA, The King of Comedy (1983, Martin Scorsese). The Film Zone, 19.55 hs.

LUNES 21

EL PARAISO DE DONOVAN, Donovan's Reef (1963, John Ford). The Film Zone, 12.40 hs. CASA DE JUEGOS. House of Games (1987, David Mamet), I-Sat, 22 hs. LA VIDA PRIVADA DE SHERLOCK HOLMES, The Private

Life of Sherlock Holmes (1970, Billy Wilder), con Robert Stephens y Colin Blakely. Retro, 22 hs. La película más esperada por los fans del gran Billy y su título más ambicioso. Planeado en un principio como una obra de tres horas y media de duración, lo que finalmente quedó es uno de los films más imaginativos y brillantes del director, en el que la figura del famoso detective le sirve para desarrollar una lúcida y melancólica reflexión sobre el destino de los mitos. Una obra de un terso y sereno clasicismo, con una minuciosidad en el trabajo de la puesta en escena no siempre presente en el director.

MARTES 22

UN MILAGRO PARA LORENZO, Lorenzo's Oil (1992, George Miller). Cinecanal, 15.45 hs. CELULOIDE, Celluloide (1999, Carlo Lizzani). Space, 23.55 hs.

MIERCOLES 23

ROBOCOP (1987, P. Verhoeven). The Film Zone, 22 hs.

LA FUERZA DEL CORAZON, Haut les coeurs! (1999, Solveig Anspach). I-Sat, 23 hs.

EL OFICIO DE LAS ARMAS, II mestiere delle armi (2001, Ermanno Olmi), con Hristo Jivkov y Sergio Grammatico. Movie City, 21.05 hs.

Más allá de gustos personales, al italiano Olmi no se le puede negar su vocación por realizar films a contrapelo del cine hegemónico. Este film narra una historia del siglo XVI, cuando la aparición de las armas de fuego modifica las características de las contiendas bélicas. Por supuesto que la película está lejos de ser una "de guerra" para transformarse en una meditación densa y sin concesiones sobre el heroísmo, el valor y la lealtad.

IUFVES 24

ESCAPE DE NUEVA YORK, Escape From N.Y. (1981, John Carpenter). The Film Zone, 20.10 hs. SHIRI (1995, Je-Gyo-Kang). Cinemax Oeste, 0.15 hs. SABADO (2001, Juan Villegas), con Gastón Pauls y Camila Toker, Space, 22 hs.

Mi habitual predisposición al cholulismo hace que no pueda dejar de recomendar Sábado, ópera prima de Villegas, una de esas raras obras en las que el estilo se fusiona perfectamente con el sentido (más que con el contenido) del relato. Planteada como una historia de (des)encuentros casi casuales entre seis personajes, el film -de ritmo narrativo casi musical- comienza como una comedia de matices absurdos para ir derivando hacia un final de progresiva y profunda melancolía.

VIERNES 25

MARIPOSA DE LA NOCHE, Barfly (1987, Barbet Schroeder). Movie City, 16.05 hs. LA MUGRE Y LA FURIA, The Filth and the Fury (1999, Julien Temple). I-Sat, 23.15 hs.

SABADO 26

PASION DE AMOR. La veuve de St. Pierre (2000. Patrice Leconte). Cinemax Este, 22 hs. LANCELOT DEL LAGO, Lancelot du Lac (1974, Robert Bresson). Film & Arts, 1 hs.

LA HABITACION DEL HIJO, La stanza del figlio (2001, Nanni Moretti), con Nanni Moretti y Laura Morante. Cinemax Oeste 0.15 h.

Más allá de gustos personales, la obra de Moretti se había caracterizado hasta ahora por

Lawrence Kasdan: tres películas para ver

una bien entendida ligereza para abordar temas conflictivos. En este caso –la historia de las repercusiones de la inesperada muerte de un hijo en una familia (demasiado) modélica– prevalecen los rasgos más negativos de su cine (el narcisismo y la autoindulgencia) dentro de una narración marcadamente convencional y con un tono solemne y pomposo.

DOMINGO 27

¿DONDE ESTAS, HERMANO?, *O Brother, Where Are Thou* (2000, Joel Coen). Cinecanal, 17.35 hs. EL SONIDO DEL MIEDO, *Blow Out* (1981, Brian De Palma). The Film Zone, 18 hs.

CASA DE SANTOS, *Household Saints* (1993, Nancy Savoca), con T. Ullman y V. D'Onofrio. Cinemax Oeste, 22 hs. Sin el nivel de interés de sus dos anteriores trabajos (*Amor verdadero y La caza de las feas*), la tercera película de Savoca vista en un festival de Mar del Plata –una saga sobre una familia italoamericana en Nueva York a lo largo de tres generaciones– es un relato que, pese a algunas claras influencias de Scorsese, la muestra como una directora a seguir, aunque cierto trabajo posterior visto en televisión y/o video ponga entre paréntesis esta afirmación.

LUNES 28

DESNUDO, *Naked* (1993, Mike Leigh). Space, 22 hs. LAS VIRGENES SUICIDAS, *The Virgin Suicides* (2000, Sofia Coppola). Cinecanal, 22 hs.

MARTES 29

ANATOMIA DE UN ASESINATO, Anatomy of a Murder (1959, Otto Preminger). Cinemax Este, 8 hs.

TRAS EL ESPEJO, The Dark Mirror (1946, Robert Siodmak). Film & Arts, 1 hs.

MIERCOLES 30

FANTASMAS DE MARTE, *Phantoms of Mars* (2001, John Carpenter). HBO, 22 hs.
RIO ROJO, *Red River* (1948, H. Hawks). Retro, 22 hs.

JUEVES 31

LA ESCUELA DE LA CARNE, *L'école de la chair* (1998, Benoît Jacquot). TV 5 Internacional, 21.20 hs.

DIAS TRANQUILOS EN CLICHY, *Jours tranquilles à Clichy* (1989, Claude Chabrol). The Film Zone, 22 hs.

Los lectores ya conocen mi postura de franco cuestionamiento al cine norteamericano contemporáneo -sea en sus variantes más comerciales o en los llamados productos independientes, que no hacen más que retomar los clisés del mainstream en otro envase-, que produce centenares de títulos al año pero que no puede ofrecer (y esto se ha profundizado notoriamente en los últimos tiempos) más de dos o tres títulos recordables por temporada (aunque en esta revista se hayan dedicado amplias coberturas a películas y directores que, en mi opinión, no merecen más de unas pocas líneas de atención, y en su momento dos redactores hayan confeccionado una presunta lista de cien títulos memorables de los 90, de los cuales un puñado me parecen buenos, otro pequeño grupo, films interesantes, y la amplia mayoría, títulos que me provocan reacciones que oscilan entre la indiferencia y el disgusto). Esta introducción viene a cuento a propósito de Lawrence Kasdan, un director que en los años ochenta apareció como una figura promisoria y cuya obra entró en una progresiva declinación en la década del 90 hasta desembocar en la reciente y desastrosa Cazador de sueños. Nacido en Miami Beach en 1949, tras un fracasado intento de convertirse en profesor de inglés trabajó como anunciante de videoclips en la televisión al mismo tiempo que escribía algunos guiones. Luego de decenas de trabajos rechazados consiguió finalmente participar en el equipo de guionistas de El Imperio contraataca en 1980 y al año siguiente fue el único responsable del guión de Los cazadores del Arca Perdida, de Spielberg. En esa misma época debutó como director con la notable Cuerpos ardientes y a partir de ese momento desarrolló una carrera en la que se alternaban trabajos que de algún modo homenajeaban diversos géneros (el film mencionado, Silverado, French Kiss) con títulos más relacionados con historias personales (Reencuentro, Un tropiezo llamado amor, El corazón de la ciudad). En la década del 80 se convirtió en uno de los directores más interesantes del cine norteamericano de esos años aun cuando en su obra no pudieran detectarse rasgos estilísticos definidos y persistentes que permitieran calificarlo como un auténtico autor. Lo que sí era destacable en sus mejores films era un perfecto dominio de la técnica y una gran capacidad para dotar de auténtica carnadura a sus personajes. Sin embargo, a partir de



Silverado

la mastodóntica Wyatt Earp, un fallido intento de recrear varias míticas figuras del Oeste, solemne y aburrido, su obra va perdiendo interés. Es así que French Kiss es una poco atractiva comedia romántica con la desventaja adicional de Kevin Kline y Meg Ryan en los protagónicos; Mumford -otro film reivindicado en EA, a mi entender de manera inexplicable- es un aburrido intento de sátira sobre la obsesión de los norteamericanos por el psicoanálisis, y en cuanto a Cazador de sueños, plantea dudas casi definitivas en torno a si vale la pena seguir prestándole atención en el futuro. Cinemax ofrecerá, el lunes 14 y de manera consecutiva, tres películas de Kasdan pertenecientes a los primeros años de su carrera, que permitirán apreciar varias de sus mejores virtudes. Un tropiezo llamado amor (1988) se centra en un escritor reprimido e introvertido, en crisis con su pareja luego de la muerte de su pequeño hijo, cuya vida cambia sustancialmente cuando conoce a una vital muchacha adiestradora de perros. Un film austero, de tono intimista, con excelentes interpretaciones de William Hurt, Kathleen Turner y Geena Davis (22 hs.). Silverado (1985) es una suerte de megahomenaje al western, un relato de tono épico y exuberante en el que pasa literalmente de todo, aunque no se puede dejar de percibir la sensación de que esto se hizo mejor antes y de que el film será mucho más disfrutable para aquellos espectadores que no conozcan los grandes clásicos del género (0.15 hs.). Finalmente, Cuerpos ardientes (1981) es la excelente ópera prima de Kasdan, un relato de marcados tintes noirs ambientado en Florida, que reconoce claras influencias de la obra de James Cain y en la que Kathleen Turner -la devoradora femme fatale de turno en su impresionante debut- es un auténtico monumento al erotismo y el sexo (2.30 hs.).

CINE INDEPENDIENTE ARGENTINO

El PCI (Proyecto Cine Independiente) que nuclea a un grupo de directores y productores argentinos, presenta el ciclo ¡Viva la independencia! que incluye la proyección de varios largometrajes ya estrenados, la presentación de cuatro preestrenos, dos programas de cortometrajes y cuatro films invitados. Las proyecciones se realizarán en forma rotativa, de jueves a domingo en cuatro funciones diarias entre el 9 de julio y el 3 de agosto en el Cine Atlas Recoleta (Guido 1952).

Además, uno de los objetivos de este ciclo es plantear el grave problema de la distribución y exhibición de películas nacionales en nuestro país. La iniciativa busca ser, al mismo tiempo, el puntapié inicial para una convocatoria a una serie de jornadas de trabajo que el PCI planea para el mes de octubre, con la presencia de toda la comunidad cinematográfica local, a fin de revisar las reglamentaciones para la exhibición vigentes y plantear los lineamientos de las modificaciones necesarias para una posible solución del problema. Durante dichas jornadas se haría un análisis conjunto de las propuestas de cada sector a fin de consensuar un proyecto que contemple las problemáticas y necesidades particulares de cada uno de los involucrados.

Viernes 11: 17:00: Sólo por hoy; 19:00: El descanso; 21:00: Herencia; 23.30: Modelo 73.

Sábado 12: 17:00: Saluzzi, ensayo para bandoneón y tres hermanos; 19:00: Bolivia; 21:00: Mala época; 23.30: La Ciénaga.

Domingo 13: 17:00: Sábado; 19:00: Herencia; 21:00: La ciénaga; 23.30: Tinta roja.

Jueves 17: 17:00: Picado fino; 19:00: Cortos PCI (selección de cortos); 21:00: Mercano, el marciano; 23.30: Sólo por hoy.

Viernes 18: 17:00: Prohibido; 19:00: Sábado; 21:00: Picado fino; 23.30: Ana y los otros. Sábado 19: 17:00: Mercano, el marciano; 19:00: La libertad; 21:00: Sábado; 23.30: Nadar solo.

Domingo 20: 17:00: Mala época; 19:00: Tinta roja; 21:00: Prohibido; 23.30: Picado fino. Jueves 24: 17:00: La ciénaga; 19:00: Sólo por hoy; 21:00: Saluzzi, ensayo para bandoneón y tres hermanos; 23.30: Prohibido.

Viernes 25: 17:00: Herencia; 19:00: La ciénaga; 21:00 Sólo por hoy; 23.30: Bonanza.

Sábado 26: 17:00: El descanso; 19:00: Pizza, birra, faso; 21:00: Tinta roja; 23.30: Saluzzi, ensayo para bandoneón y tres hermanos.

Domingo 27: 17:00: Ciudad de María; 19:00: Mala época; 21:00: Nadar solo; 23.30: Mercano, el marciano.

Jueves 31: 17:00: Montoneros, una historia; 19:00: Nadar solo; 21:00: Ciudad de María; 23.30: Mala época.

Viernes 1°: 17:00: Nadar solo; 19:00: Mercano, el marciano; 21:00: Montoneros, una historia; 23.30: El juego de la silla.

Sábado 2: 17:00: *Picado fino*; 19:00: *25 watts*; 21:00: Película sorpresa; 23.30: *Herencia*.

Domingo 3: 17:00: *Prohibido*; 19:00: *Saluzzi, ensayo para bandoneón y tres hermanos*; 21:00: Evento de clausura; 23.30: *El descanso*.

El valor de la entrada es de \$ 3,50. Todas las proyecciones son en copia fílmica, excepto los programas de cortos y los documentales *Ciudad de María* y *Montoneros, una historia*. Información: www.pciargentina.com

RETROSPECTIVA ROBERT BRESSON

La Sala Leopoldo Lugones realizará una muestra integrada por trece films de este maestro del cine mundial, incluyendo varios títulos inéditos o de escasa difusión en los últimos años, como es el caso de *El diablo probablemente*, nunca antes exhibida en el país. Todas las funciones son a las 14.30, 17, 19.30 y 22 horas.

Jueves 10: Los ángeles del pecado (Les anges du peché, 1943). Con Renée Faure, Jany Holt, Sylvie (100').

Viernes 11: Las damas del Bosque de Boulogne (Les dames du Bois de Boulogne, 1944-1945). Diálogos de Jean Cocteau. Con María Casares, Elina Labourdette, Lucienne Bogaert (90').

Sábado 12: El carterista (Pickpocket, 1959). Con Martin Lasalle, Pierre Laymarie, Jean Pelegri + film sorpresa de Robert Bresson, inédito en Argentina (100' duración total). Domingo 13: Diario de un cura rural (Le journal d'un curé de campagne, 1950). Con Claude Laydu, Nicole Maurey, Nicole Admiral (110').

Martes 15: Un condenado a muerte se escapa

(Un condamné à mort s'est échapé ou Le vent souffle où il veut, 1956). Con François Leterrier, Charles Leclainche (95').

Miércoles 16: *Proceso a Juana de Arco (Le procès de Jeanne D'Arc,* 1961). Con Florence Delay, Jean-Claude Fourneau (65').

Jueves 17: Al azar Balthazar (Au hasard, Balthazar, 1966). Con Anne Wiazemsky, François Lafarge, Philippe Asselin (95').

Viernes 18: Mouchette (1966). Con Nadine Nortier, Jean-Claude Guilbert, Maria Cardinal (82').

Sábado 19: Una mujer dulce (Une femme douce, 1969). Con Dominique Sanda, Guy Frangin (88').

Domingo 20: *Lancelot du Lac* (1974). Con Luc Simon, Laura Duke Condominas, Humbert Balsan (85').

Lunes 21: El diablo probablemente (Le diable probablement, 1977). Con Antoine Monnier, Tina Irissari (90').

Martes 22: El dinero (L'argent, 1983). Con Christian Patey, Sylvie Van Den Elsen, Michel Briguet (85').

CINE ALEMAN

El Complejo Teatral de Buenos Aires, el Goethe-Institut y la Fundación Cinemateca Argentina han organizado una muestra denominada *Ufa, la fábrica de sueños del cine alemán*, que se llevará a cabo del miércoles 23 de julio al jueves 7 de agosto, en la Sala Leopoldo Lugones. Todas las funciones son a las 14.30, 18 y 21 horas, excepto cuando se indica lo contrario.

Miércoles 23: Asfalto (Asphalt, 1928-1929) Dirección: Joe May. Con Betty Amann, Gustav Fröhlich, Hans Albers (100'). La función de las 21 será presentada por Eva Orbanz y contará con acompañamiento de piano en vivo.

Jueves 24: *Madame Dubarry* (1919). Dirección Ernst Lubitsch. Con Pola Negri, Harry Liedtke, Emil Jannings (85').

Viernes 25: Doctor Mabuse - El jugador (Doctor Mabuse - Der Spieler, 1922) Dirección: Fritz Lang. Con Rudolf Klein-Rogge, Gertrud Welcker. Copia 35mm del Filmmuseum Berlin-Deutsche Kinemathek (131').

Sábado 26 y domingo 27: Los Nibelungos -

Primera parte: La muerte de Sigfrido (Die Nibelungen - 1.Teil: Siegfried Tod, 1923-1924)
Copia 35mm del Filmmuseum BerlinDeutsche Kinemathek. Los Nibelungos - Segunda parte: La venganza de Krimilda (Die Nibelungen - 2. Teil: Kriemhilds Rache, 1924). Dirección: Fritz Lang. Con Paul Richter, Margarethe Schön, Theodor Loos. Copia 16mm del Goethe-Institut. A las 14.30 y 19.30 horas (170' total).

Lunes 28: La última carcajada (Der letzte Mann, 1924). Dirección: Friedrich Wilhelm Murnau. Con Emil Jannings, Maly Delschaft, Max Hiller (75').

Martes 29: Fausto (Faust - eine deutsche Volkssage, 1926). Dirección: Friedrich Wilhelm Murnau. Con Gösta Ekman, Emil Jannings, Camilla Horn (85').

Miércoles 30: Metrópolis (Metropolis, 1926). Dirección: Fritz Lang. Con Brigitte Helm, Alfred Abel, Gustav Fröhlich. A las 18 y 21 horas únicamente (copia 35mm, 124'). A las 14.30 horas se exhibirá la versión de archivo (16mm, 90').

Jueves 31: Spione (1928). Dirección: Fritz Lang. Con Rudolf Klein-Rogge, Gerda Maurus. Copia 35mm de la Fundación Murnau. A las 18 y 21 horas solamente (143'). A las 14.30 se exhibirá el documental *Ufa, mito y realidad* (1992-1993), de Erwin Leiser.

Viernes 1°: La mujer en la luna (Frau im Mond, 1929). Dirección: Fritz Lang. Con Gerda Maurus, Willy Fritsch, Fritz Rasp (95').

Sábado 2 y domingo 3: El ángel azul (The Blue Angel, 1930). Dirección: Joseph von Sternberg. Con Emil Jannings, Marlene Dietrich, Kurt Gerron (96' total).

Lunes 4: El trío de la estación de servicio (Die Drei von der Tankstelle, 1930). Dirección: Wilhelm Thiele. Con Lilian Harvey, Willy Fritsch, Heinz Rühmann y los Comedian Harmonists (100')

Martes 5: El congreso baila (Der Kongress tanzt, 1931). Dirección: Erik Charrell. Con Lilian Harvey, Willy Fritsch, Conrad Veidt (101').

Miércoles 6: El testamento del Dr. Mabuse (Das Testament des Dr. Mabuse, 1932). Dirección: Fritz Lang. Con Rudolf Klein-Rogge, Oskar Beregi, Karl Meixner (122'). Jueves 7: Concierto elegido (Wunschkonzert, 1940). Dirección: Eduard von Borsody. Con Hedwig Bleibtreu, Joachim Brennecke, Heinz Goedecke, Paul Hörbiger, Heinz Rühmann, Ilse Werner (103').

MALBA

Durante el mes de julio, el Malba presenta tres ciclos con propuestas muy diferentes. En esta oportunidad Graciela Speranza ofició de curadora invitada. El ciclo principal está dedicado a realizar una retrospectiva de la comedia en el cine. Además, Fipresci Argentina presenta *Irma Vep* de Olivier Assayas en el marco de "La película de los críticos" el domingo 27 a las 18 horas. Al mismo tiempo, el Malba estrena el tercer largometraje nacional *La noche de las cáma-*

largometraje nacional *La noche de las cáma*ras despiertas de Víctor Cruz y Hernán Andrade el 11 de julio. Después de su estreno, el film se exhibirá todos los viernes y sábados a las 22 hs.

Programación día por día

Viernes 11: 14:00: La danza de la fortuna de L. Bayón Herrera; 16:00: Tato Bores / Viendo a Biondi; 18:00: Laurel & Hardy; 20:00: Casco de oro de Jaques Becker; 22:00: La noche de las cámaras despiertas de V. Cruz y H. Andrade; 24:00: Con ánimo de amar de Wong Kar-wai.

Sábado 12: 14:00: Tato Bores / Viendo a Biondi; 16:00: El rey de los exhortos de H. Sofovich; 18:00: El pibe de Ch. Chaplin + música en vivo; 20:00: Siete oportunidades de Buster Keaton + música en vivo; 22:00: La noche de las cámaras despiertas de V. Cruz y H. Andrade; 24:00: Madcap Pink Floyd + Syd Barret. Domingo 13: 13:00: El joven Kuitca de Alberto Fischerman; 14:00: El proceso de Orson Welles; 16:00: Hable con ella de Pedro Almodóvar; 18:00: El pibe de Ch. Chaplin + música en vivo; 20:00: Siete oportunidades de Buster Keaton + música en vivo; 22:00: París, Texas de Wim Wenders.

Jueves 17: 13:00: *El joven Kuitca* de Alberto Fischerman; 14:00: *Catita era una dama* de J. Saraceni; 16:00: *Fúlmine* de L. Bayón Herrera; 18:00: *Niñera último modelo* de Walter Lang.

Viernes 18: 14:00: Yo quiero ser bataclana de M. Romero; 16:00: Austin Powers de Jay Roach; 18:00: El magnífico de P. de Broca; 20:00: Sombrero de copa de Mark Sandrich; 22:00: La noche de las cámaras despiertas de V. Cruz y H. Andrade; 24:00: Los caballeros de la Mesa Cuadrada de T. Jones y T. Gilliam. Sábado 19: 14:00: La Armada Brancaleone de Mario Monicelli; 16:00: Luna de papel de Peter Bogdanovich; 18:00: Amanecer de F.W. Murnau; 20:00: Las amigas de M. Antonioni; 22:00: La noche de las cámaras despiertas de V. Cruz y H. Andrade; 24:00: Madcap Pink Floyd + Syd Barret.

Domingo 20: 13:00: El joven Kuitca de Alberto Fischerman; 14:00: Flores de fuego de Takeshi Kitano; 16:00: Madre e hijo de A. Sokurov; 18:00: Divorcio en Montevideo de Manuel Romero; 20:00: Los caballeros de la Mesa Cuadrada de T. Jones y T. Gilliam; 22:00: Playtime de Jacques Tati.

Lunes 21: 14:00: Los tres chiflados; 16:00: Alakazán el grande.

Martes 22: 14:00: Gulliver en el país de los enanos; 16:00: El ruiseñor del emperador. Miércoles 23: 14:00: Mazinger Z; 16:00: King Kong.

Jueves 24: 13:00: El joven Kuitca de Alberto Fischerman; 14:00: La patrulla chiflada de C. Rinaldi; 16:00: Abbott & Costello en la alta sociedad de J. Yarbrough; 22:00: La dama y el duque de Eric Rohmer.

Viernes 25: 14:00: Casamiento en Buenos Aires de M. Romero; 16:00: Una noche en la Opera de Sam Wood; 18:00: Vitaminas para el amor de Howard Hawks; 20:00: Carta de una enamorada de Max Ophüls; 22:00: La noche de las cámaras despiertas de V. Cruz y H. Andrade; 24:00: Alphaville de Jean-Luc Godard.

Sábado 26: 14:00: La Armada Brancaleone de Mario Monicelli; 16:00: Luna de papel de Peter Bogdanovich; 18:00: Los caballeros de la Mesa Cuadrada de T. Jones y T. Gilliam; 20:00: Hiroshima mon amour de A. Resnais; 22:00: La noche de las cámaras despiertas de V. Cruz y H. Andrade; 24:00: Madcap Pink Floyd + Syd Barret.

Domingo 27: 13:00: El joven Kuitca de Alberto Fischerman; 14:00: Laurel & Hardy; 16:00: Las vacaciones del Sr. Hulot de Jacques Tati; 18:00: Irma Vep de Olivier Assayas; 22:00: Playtime de Jacques Tati.

Las funciones de *El joven Kuitca* son con entrada libre y gratuita.

Una estrella de nylon La furia y el ruido

SUPERSTAR - THE KAREN CARPENTER STORY, Estados Unidos, 1987, dirigida por Todd Haynes. Esta es la película que nos faltó en el dossier Haynes. Y resulta que se puede ver enterita en internet (en el sitio www.illegal-art.org). Acá completamos el álbum con la figurita difícil. Se trata de una biografía de la cantante Karen Carpenter realizada con muñecos Barbie. El film está prohibido porque Haynes usa las canciones del dúo sin permiso. Y porque su retrato de la familia Carpenter y de la anorexia que sufrió Karen es descarnado, claro. Nadie permitiría el estreno de un film así.

Arranca con una reconstrucción imaginaria, casi de cine de terror, del hallazgo del cuerpo de la cantante. Engancha inmediatamente con Superstar, la canción. Desde allí, la distancia satírica que podría plantear el uso de muñequitos cede lugar a la emoción. Una emoción rara, que se compone al mismo tiempo de un retrato de la familia americana en la era Nixon y una fuerte mirada política. Los bombardeos sobre Vietnam son paralelos a la visita del dúo a la Casa Blanca, pero eso no los denigra, sino que constituye una mirada sobre la demagogia.

La historia de la anorexia de Karen es también central y a la vez un prisma de este universo que Haynes -maestro en eso de reflexionar sobre el sentido del simulacroplantea. El uso de la muñeca Barbie es ideal, ya que el juguete representa ni más ni menos el modelo inalterable de belleza. Y verlo acercarse reiteradamente a los laxantes no crea humor, sino un suspenso que transforma esta imitación de la vida en una tragedia con música, un auténtico melodrama. Lo que más sorprende de esta simulación al cuadrado que es Superstar no es nada más la coherencia total con el resto de la obra de Haynes, sino la recurrencia en historias de simuladores. Karen es como Brian Slade o como la Cathy de Lejos del paraíso: alguien que se inmola por su propia ficción. Que haya existido es lo de menos: nadie podría personificarla mejor que el puro modelo -; bressoniano?- de una muñeca de nylon. Leonardo M. D'Espósito

LOCOS DE IRA, Anger Management, Estados Unidos, 2003, dirigida por Peter Segal, con Adam Sandler. Adam Sandler es un actor coherente e interesante; en cambio, su personaje iracundo no siempre está bien aprovechado. De hecho no todas sus películas son buenas (rescato Cabezas huecas, Little Nicky, La mejor de mis bodas y Embriagado de amor en orden creciente). Es verdad que para apreciar los films de Sandler es mejor conocer sus películas previas, ya que estas permiten observar la evolución de su personaje. En este punto, Locos de ira es una idea acertada que no llega a buen puerto y que cuenta con el carisma de Sandler sumado a la desproporción sobreactuada de Jack Nicholson. Pero Locos... está dirigida por Peter Segal (La pistola desnuda 33 1/3), y ahí comienzan las complicaciones. Así como es necesario conocer a Sandler y cierto slang para poder sintonizar con el tono de la película, esta promete lo que no entrega y abre varios frentes a la vez, sin cerrarlos nunca. Sandler no es Jerry Lewis y su cine no es un cine de sketches. Es un actor muy talentoso que aún no ha encontrado un director que logre aprovecharlo más de unos pocos minutos por escena. Locos de ira es un conglomerado de buenas ideas que se evaporan y la promesa de un Sandler desbocado, algo que nunca sucede (o no tanto como en los films mencionados). Como una película lavada de los Farrelly, Locos de ira sobrevive gracias a los diálogos de Sandler, algo que no está mal pero hace que el film dependa exclusivamente de su angustia y que el resto quede sumergido en un estado de latencia con algunos gags acertados. El film se propone aguantar hasta la explosión final, donde el protagonista desahoga su angustia. Pero cuando la película podría haberse tornado más oscura, Sandler se despacha con una declaración a su amada en tono patriotero (con exaltación a Giuliani incluida) que se asemeja más a una oda a los valores de su país que a una declaración amorosa a su novia. La idea de trabajar el enojo de Sandler como detonante dramático está muy bien; el tema es cómo articularla. Locos de ira no es impresentable pero prometía mucho y en-

tregó apenas suficiente. Federico Karstulovich

Innisfree

EN CONSTRUCCION, España, 2001, dirigida por José Luis Guerín, con Antonio Atar, Iván Guzmán Jiménez, Juana Rodríguez Molina.

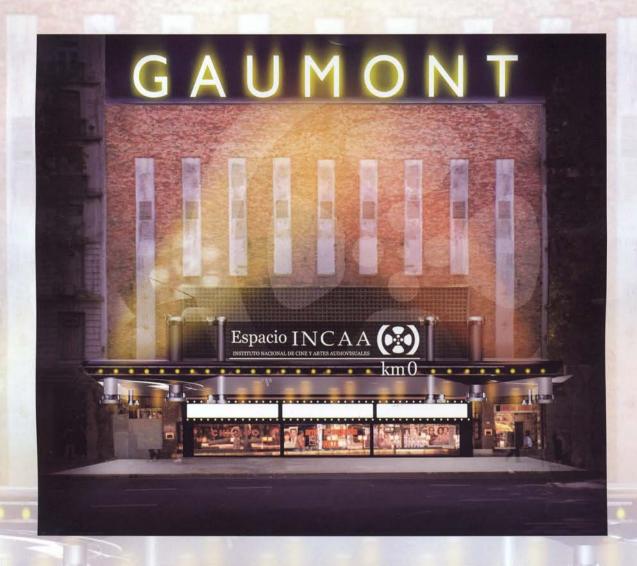
Russo y Noriega encontraron la influencia del aventurero profesional Howard Hawks, en cambio vo me topé con el otro gringo que rondaba En construcción: John Ford. Guerín comparte con aquel amante de los valles verdes una sensibilidad que, por timidez, esconde un amor visceral hacia sus héroes. Con detalles deja entrever una secreta pasión por los otros. Es un afecto nunca declarado, sólo está ahí, siempre presente. La película es un conjunto de digresiones mediante las cuales conocemos por chispazos a los personajes, que se nos van revelando por sus actos cotidianos. En construcción está hecha de una simpatía hacia sus criaturas que recuerda la debilidad de Ford por cada descastado que cruzara delante de su ojo bueno. Hay un espíritu de familia que conecta a este rejunte de putas, vagos, linyeras y laburantes, unidos por la mirada de Guerín.

Pese a que somos testigos del trabajo de los obreros, los sentimientos del director tiran hacia los placeres hedonistas de la digresión mediante la charla, la bebida o perder (ganar) el tiempo tirado en la cama. Las conversaciones parecen insignificantes, pero son viajes al interior de la vida de cada uno. En esos diálogos las criaturas de Guerín (y las de Ford) navegan a la deriva sin mucha conciencia de lo que las rodea, un poco ajenas a la época. No saben que ese obrero al que miran desde la terraza es un agente del cambio histórico; como los personajes de Un tiro en la noche no sabían que la carreta y el cactus estaban por extinguirse junto con la época que los había albergado.

Como evidencia de este partidismo a favor de los personajes y sus placeres, un obrero clausura una sobremesa sentenciando con solemnidad: "Los que se comen la uva no tienen perdón, con lo bueno que está el vino". Thomas Mitchell en La diligencia, fordiano de pura cepa (etílica), tomaría esta frase como palabra santa y, acto seguido, sonreiría al barman pidiéndole "una sola copita más". Manuel Trancón

Espacio INCAA INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES

km0



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



15/JUL

MAS INFORMACION

4331-0706/4323-9737 aguante2003@buenosaires.gov.ar www.buenosaires.gov.ar



AGUANTE CONCURSO PARA LOS JOVENES DE LA CIUDAD DE LA CIUD

CORTOS DE FICCION. CRONICAS URBANAS. HUMOR GRAFICO. MUSICA DE CAMARA / ELECTROACUSTICA / ROCK.

SI TENES MENOS DE 30 AÑOS, HACES CINE, TOCAS MUSICA, TE GUSTA EL PERIODISMO O EL HUMOR GRAFICO, INSCRIBITE EN EL CONCURSO JOVEN **AGUANTE BUENOS AIRES**. SI GANAS TE AYUDAMOS A GRABAR, A FILMAR, A PUBLICAR O TE BECAMOS PARA QUE PERFECCIONES TUS CONOCIMIENTOS. RETIRA LAS BASES E **INSCRIBITE HASTA EL 15 DE JULIO** EN LA CASA DE LA CULTURA, AV. DE MAYO 575, 4TO PISO / OF. 403. LAS BASES ESTAN DISPONIBLES TAMBIEN EN **WWW.BUENOSAIRES.GOV.AR**