

EL AMANTE

CINE

CINE ARGENTINO 2003
BATAALLA REAL



9 770329 260003



00136

ANO 12 Nº 136
ARG \$ 9.50 URU \$ 9.5
ISSN 150636

AGOSTO 2003

SZIFRON Y EL FONDO DEL MAR SIMULACION Y CAMBIO
LA FLOR DEL MAL EL REGRESO DE REY CHABROL
DOSSIER TSAI MING-LIANG NADAR SOLO
EL CINE QUE NO VEMOS ESTRENAMOS NO ESTRENOS

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	2	El fondo del mar + El Método Sziffrón
	6	La flor del mal + Chabrol y las mujeres
	10	La mirada de los otros...
	11	Promesas
	12	Volverás
	13	El juego de la silla
	14	Los ángeles de Charlie - Al límite
		Respiro
		Todopoderoso
	15	Negocios entrañables
		Volvoreta
		La maldición del Perla Negra
	16	De uno a diez
No estrenos	18	Introducción
	19	Donnie Darko
	20	Infernal Affairs
	21	La gran aventura de Mortadelo y Filemón
Cine Nacional 2003	22	Industria argentina
	27	Decálogo del PCI
	28	Lo artesanal
	30	Sin retorno
Dossier Tsai Ming-liang	32	Perfil del director
	34	Rebeldes del dios neón
	35	Viva el amor
	36	El río
	37	The Hole
	38	What Time Is It There?
	39	Perfil Grace Chang
	40	Bafici rodante
	44	Dos argentinos en París
	46	Sobre <i>Histoire(s) du cinéma</i> Parte 2
	48	Bresson inédito
	50	Katharine Hepburn (1907-2003)
	54	El AmanTV
Guía de <i>El Amante</i>	56	Video
	59	Cine en TV
	62	Picado
	64	Correo

Como ya lo sugeríamos dos números atrás (ver crítica de *El juego de Arcibel*), o como lo explicitaban en EA 135 la columna *El inquilino* y el artículo de Javier Porta Fouz en respuesta a una nota del diario *La Nación*, el cine independiente argentino y una parte de la crítica vienen recibiendo una serie de ataques que, mientras aparentan defender un cine popular, industrial y hecho con todas las de la ley, enmascaran un tipo de reclamo mucho más mezquino. Como ya sucedió otras veces en la historia de la revista, quisimos parar la pelota y buscar las causas reales de esta asordada batalla, intentar entender por qué un director muy experimentado preferiría que el cine artesanal no se haga más (o que no se haga bajo el paraguas del INCAA, al menos), o por qué el director de un suplemento de espectáculos desearía directamente silenciar a la crítica que ve malas películas en los títulos supuestamente populares. En medio de este panorama se anuncia el estreno de un film como *El fondo del mar*, que nos hace pensar que un buen cine popular es posible, y celebremos debidamente esa aparición. Sólo que, un instante más tarde, miramos la cartelera de estrenos, y lo que vemos allí es de una pobreza inaudita. OK... No es posible bajar la guardia, e inauguramos la sección *No estrenos*, en la que repasaremos cada mes esos títulos que no llegan a los cines ni a las ediciones oficiales de video, y que, sin embargo, podrían no estar tan lejos de nuestras videocaseteras o DVD players. En este número hay, además, un dossier dedicado a Tsai Ming-liang a partir de la edición en video de *The Hole*, dos miradas sobre el nuevo Chabrol y otra visita al santuario del viejo Godard. Ah, entre *El Amante* anterior y este produjimos un catálogo de nuevo cine argentino a pedido del Festival de Locarno, cuyos contenidos (¡en castellano, inglés y francés!) pueden encontrar en www.elamante.com. Hacemos lo que podemos y un poco más. Nos vemos antes de primavera. ■

STAFF

Directores
Eduardo Antin (Quintín)
Flavia de la Fuente
Gustavo Noriega

Asesora periodística
Claudia Acuña

Consejo de redacción
Los arriba mencionados
y Gustavo J. Castagna

Editores
Marcelo Panozzo
Javier Porta Fouz

Colaboraron en este número
Tomás Abraham, Santiago García, Eduardo A. Russo, Jorge García, Alejandro Lingenti, Marcela Gamberini, Diego Brodersen, Leonardo M. D'Espósito, Javier Porta Fouz, Juan Villegas, Diego Trerotola, Marcelo Panozzo, Eduardo Rojas, Sergio Wolf, Federico Karstulovich, Manuel Trancón, Ramiro Ortiz, Miguel Peirotti, Juan Martínez, Fabiana Ferraz, Sebastián Núñez, Nazareno Brega, Querelle Delage y Eduardo Flores Lescano

Secretaría
Alejandra Chinni

Cadete
Gustavo Requena Johnson

Correctoras
Gabriela Ventureira
Malala Carones

Meritorio de corrección
Jorge García

Traducciones
Lisandro de la Fuente

Gente de cierre
Diego Trerotola

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

Ilustraciones de tapa e interior
Marta Almeida

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

Teléfono
(5411) 4326-5090
Telefax
(5411) 4322-7518
E-mail
amantecine@interlink.com.ar
En internet
<http://www.elamante.com>

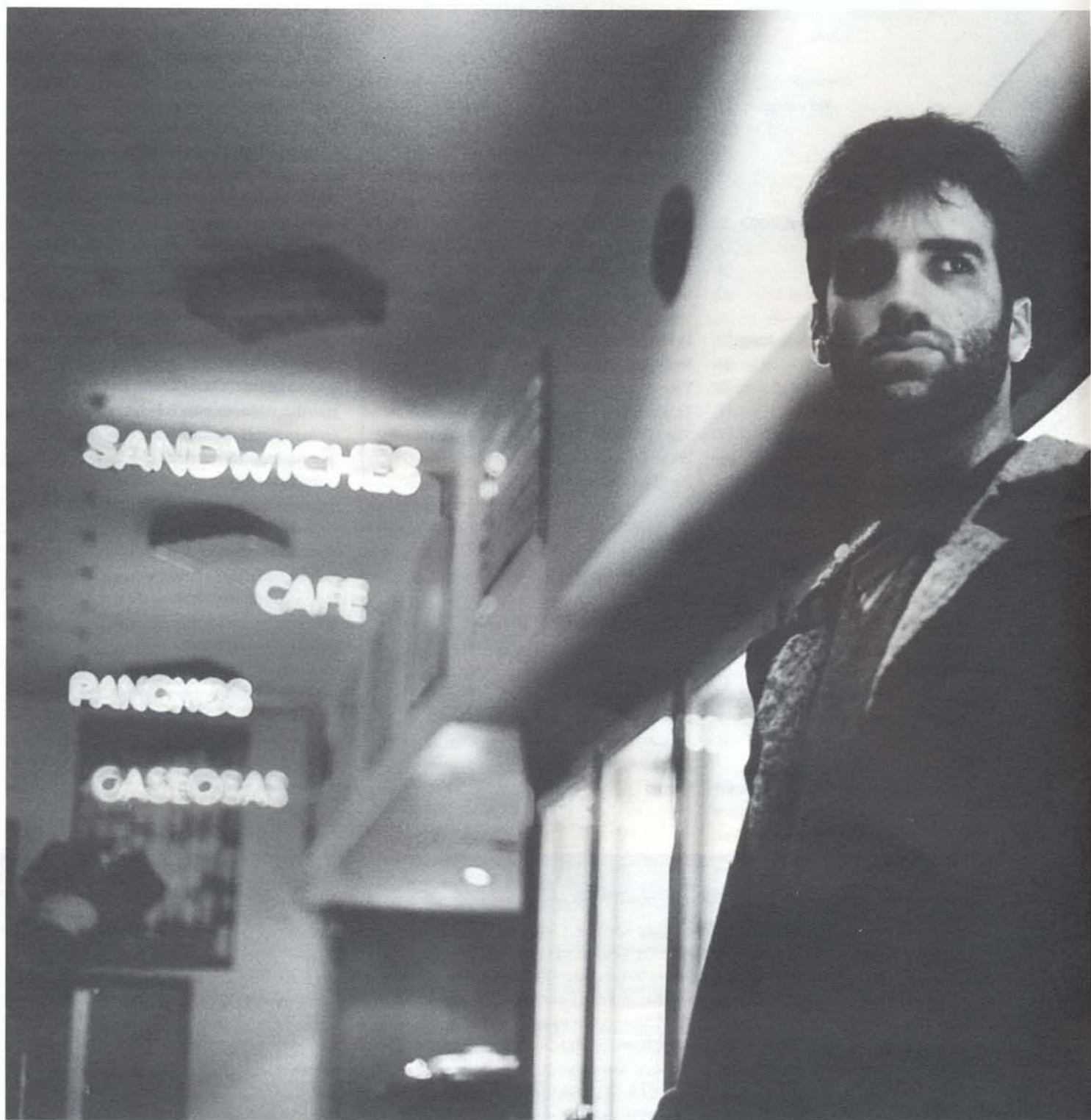
El Amante es propiedad de
Ediciones Tatanka SA.
Derechos reservados,
prohibida su reproducción
total o parcial sin autorización.
Registro de la propiedad
intelectual Nro. 83399

**Preimpresión, impresión
digital e imprenta**
Latin Gráfica. Rocamora 4161,
Buenos Aires. Tel 4867-4777

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

La felicidad

por LEONARDO M. D'ESPOSITO



EL FONDO DEL MAR

ARGENTINA

2003, 90'

DIRECCION Damián Szifrón

GUION Damián Szifrón

PRODUCCION Sebastián Aloí

FOTOGRAFIA Lucio Bonelli

MUSICA Guillermo Guareschi

MONTAJE Nicolás Goldbart

DIRECCION ARTISTICA Mariela Rípodas y Lucía Espiro

DIRECCION DE SONIDO Marcos de Aguirre y Jéssica Suárez

SONIDO DIRECTO Fernando Soldevila

INTERPRETES Daniel Hendler, Gustavo Garzón, Dolores Fonzi, Ramiro Agüero, Daniel Valenzuela, Ignacio Mendi, José Palomino Cortez, Rafael Filipelli.

Hablar de películas argentinas en el último lustro generaba una saludable tensión: por primera vez se tocaban asuntos de orden estético y ético, y se dejaba de lado la maldita preocupación por averiguar si el film que se develaba ante nuestros ojos pertenecía o no al linaje del cine. Como se verá en otras páginas de este número, hay ahora una tensión por un tiempo de complacencia que se rehúsa a desaparecer. Pero no es el objeto de este texto ocuparse del problema, sino de una gran película que se llama *El fondo del mar* y que fue realizada por un joven llamado Damián Szifrón, una película que nos obliga saludablemente a volver a hablar de cine.

Todo en Szifrón es cine. La respiración de los personajes parece venir de otras pantallas, siempre disfrutadas. El cine ocupa un espacio en la vida de sus personajes que no es menor, pero por una vez no es obsesivo ni maniático; mucho menos, pedagógico. No se trata en este caso de que el cine sea una asignatura que todo humano contemporáneo deba conocer a partir de sus obras maestras (quizá la manera más efectiva de trivialización de un arte), sino de que el cine está ahí, al alcance de la mano y de los ojos como un muñequito de *La guerra de las galaxias*. Tal inserción del cine en la vida sumada a la convicción final de que el cine y la vida son dos cosas diferentes, de que a veces hay que evitar averiguar qué es lo que sucede atrás de la pantalla y vivir las cosas como son, representa el mayor de los aciertos de la trama del film.

Lo que es mucho, claro, porque los aciertos sobran. Szifrón no es un realizador de policiales ni de aventuras ni de misterio. Como otro joven con buena muñeca y mucho cariño por la fantasía como Stephen Sommers (ambas *Momias*, para no ir más lejos, con quien comparte además la misma fascinación por la novela decimonónica), Szifrón es un director de comedias. *El fondo del mar* es una comedia disfrazada de cine de suspenso que muestra el retrato de dos tipos un poco psicópatas. Uno es el analista tráfuga y manipulador interpreta- ▶



do (perfectamente) por Gustavo Garzón, el otro es el tímido obsesivo capaz de cualquier cosa que encarna Daniel Hendler. En ambos casos, es notable cómo Sziffrón explota las aristas más absurdas y oscuras de los personajes que los dos actores vienen construyendo en la pantalla. Un poco a la manera de Hitchcock, el realizador se encarga de que el espectador sepa quién es cada personaje por la identificación que proveen los rostros de los actores. Y, como Hitchcock también, aplica esa regla que dice que el suspenso es el componente indispensable para que queramos seguir viendo el film.

Ya que hablamos de Hitchcock, vamos a mencionar a otro genio del cine. Ezequiel, el personaje de Hendler, es ni más ni menos que Buster Keaton. Desde la impasibilidad del rostro y la torpeza que luego redundan en ventaja, hasta el trastocar sistemático de la función de los objetos provienen del mundo de don K. Basta con ver el cuidado sistemático con el que Ezequiel rocía de nafta el coche de su adversario, y el gesto de desagrado que lo lleva a mandar un chorro más de combustible, para entender que esto es una comedia protagonizada por dos personas bastante cercanas a la patología, aun keatoniana. De hecho, el rol que la mujer tiene en esta película (es Dolores Fonzi, que después de este film y *Caja Negra* debe considerarse uno de los mejores prospectos femeninos de un cine que quiere ser nuevo) es el mismo que suele tener en las comedias de Buster: más simple que el de los protagonistas, un poco torpe, un poco maternal, necesitada de un amor marital. Alguien me dijo que el film era en ese sentido un poco misógino, dado que parece ser la mujer la que manipula las situaciones que llevan a la confrontación de los personajes, pero no es así. La vemos desde el punto de vista de Ezequiel, que es celoso, un poco paranoico, demasiado obsesivo, así como Aníbal es un aprovechador, un mentiroso, un tipo cuya imagen aparece en el diccionario al lado de la palabra "desagradable". Lo que cada personaje pierde o gana en este asunto tiene que ver con sus propias elecciones y sus propias acciones.

Justamente acciones. No hay excesos declamatorios o explicativos en este film.



Cada plano está diseñado como un mapa de la pantalla cinematográfica donde nuestra vista no se pierde sino que reconstruye. No se trata, como en la mala televisión o el cine que la remeda (Sziffrón es el cerebro detrás de esa excepción llamada *Los simuladores*, véase aparte), de una mera ilustración redundante, de una manera de hacer más inmediata la absorción de un puñado de informaciones —por lo general triviales—. Cuando en *Un día en el paraíso* vemos correr a Francella por una barranca de Mar del Plata porque pierde un micro, la escena es una ilustración del apuro de su personaje y de su actor. Cuando el automóvil de Ezequiel, en segundo plano, comienza a tomar fuego, no sólo se genera un efecto cómico, sino que comprendemos de manera sutil, sin que nadie nos lo haya dicho nunca, hasta qué punto sus ambiciones fantásticas lo llevan a un comportamiento absurdo y lo transforman en un personaje patético sin que tengamos que apiadarnos de él. En el primer caso, hablamos de mera redundancia para que el capocómico parezca gracioso. En el segundo hablamos de puro cine.

Escribí "ambiciones fantásticas" y creo que ese es el núcleo de *El fondo del mar*. Aníbal es un típico personaje porteño, casi un estereotipo del villano urbano que no termina de nacer en nuestro cine huérfano (para entendernos: Aníbal es el hermano psicólogo del Darín de *Nueve Reinas*). Ezequiel, se dijo, es Buster Keaton. Pero también es el Pato Lucas: un personaje cuya capacidad —por lo menos en ciertos campos— es menor a sus ambiciones. La persecución es puro cine porque Ezequiel, literalmente, "se hace la película" y planea una cruel venganza que sólo aparece en la pantalla y encima fallida. En ese movimiento fecundo, Sziffrón se desmarca del costumbrismo

miserabilista y de la tele mal encendida/entendida y muestra que el cine es el hogar de lo fantástico, de lo falso que nos obligamos gozosamente a creer. Ezequiel va a sufrir por llevar esto hasta las últimas consecuencias, pero al mismo tiempo se/nos va a demostrar que hay una vida más allá de las películas, aunque sin ellas tendría mucho menos sabor.

Releo el texto y veo que mencioné muchos de mis gustos como espectador: Hitchcock, Buster Keaton, el Pato Lucas, *Nueve Reinas*, *Caja negra* y Stephen Sommers. Podría mencionar también que en un nombre y una secuencia se homenajea *Duro de Matar* —película que me llevaría a una isla desierta— o que el pedido de un desayuno muestra a Ezequiel como el hermano menor de Sally Allbright, la que fue conocida por Harry. No debe entenderse eso como mero alarde de erudición cinéfila, sino como la explosión de gozo que surge cuando el cine se hace asumiendo una tradición noble. No importa si el espectador conoce o reconoce tales claves porque el film funciona perfectamente sin ese trabajo detectivesco. Aparecen porque se trata de una película que ama el cine y lo respeta y lo goza y quiere transmitir esa alegría. Es notable que se trate de un film que deja al espectador sonriente cuando sus personajes son temibles. Eso es producto de una mirada ni condescendiente ni piadosa, sino comprensiva, pero que al mismo tiempo no puede dejar de señalar, como uno le diría a un amigo, que lo que les pasa a Ezequiel y Aníbal es absurdo, que más vale tomárselo con una sonrisa. *El fondo del mar*, muestra el film sin decirlo, no es el final de todas las cosas sino, como cualquier otro lugar, un potencial refugio de belleza. *El fondo del mar* es esa belleza alegre, la de la libertad de amar un arte y transmitirlo. ■

Estamos a bordo del Calypso

A desprejuiciados golpes de clacisismo, con *Los simuladores* Damián Szifrón (28 años) le dio un sentido distinto a conceptos como éxito o renovación en la tevé argentina. Ahora, en su llegada al cine, parece moverse en las mismas aguas. **por MARCELO PANOZZO**

En las películas de superhéroes (en el género, en verdad, pero sobre todo en los tanques llegados a los cines en los últimos tiempos) suele haber un villano que desde una habitación relativamente pequeña pero muy tecnificada (una dependencia de su mansión, o el *cuartel general*; muy "eje del mal" todo) lleva adelante un plan destinado a dominar el mundo. El héroe, en dichas películas, tiende a desbaratar los mega-planes del villano con un contra-plan, igual de crucial en su presupuesto (¡salvar el mundo!) e igual de ridículo en su planificación y ejecución. Las películas pueden ser muy buenas (*El hombre araña*) o muy malas (*Daredevil*), pero jamás podemos permitirnos no creer en la posible efectividad de los planes de ese malo, por más grotescos que sean.

Días atrás alguien me decía que *El fondo del mar*, la extraordinaria ópera prima de Damián Szifrón, se sostenía bien hasta que el misterio era resuelto, y que ahí la película dejaba una sensación de vacío, de haber dispuesto un enorme andamiaje para sostener un conflicto mínimo. Si se lo contraponen a la destrucción del Planeta Tierra, el conflicto de Toledo (el personaje de Daniel Hendler) es mínimo, incluso puede ser un tema de menor intensidad emotiva si se lo compara con la posibilidad de ganar un campeonato mundial de Fórmula Uno o el Premio Planeta. Pero para la mayoría de las personas, el hecho de estar sentadas en la cama matrimonial y ver salir de abajo del colchón una mano que esconde un zapato no es precisamente algo de todos los días, dicho esto teniendo en cuenta que diariamente todas las personas enfrentan con absoluta seriedad problemas quizás más exigüos que un amor puesto en tensión por la posibilidad del engaño.

Pero Szifrón cuenta así. Lo hace en *Los simuladores*, su programa de televisión, el éxi-



to menos pensado de las últimas dos temporadas (este año, y por lejos, lo más visto en tevé, al menos por fuera de los mega-eventos deportivos). Y lo hace también en *El fondo del mar*, su debut en el largometraje, película que comenzó a rodar antes de debutar con *Los simuladores* y que terminó entre la primera y la segunda temporada de la serie. Eso que podríamos llamar *Método Szifrón* está bordado en el reverso exacto de las películas de superhéroes que definíamos más arriba: aquí (en *Los simuladores*, en *El fondo del mar*) hay personas que ponen en juego ingenio, sofisticación, pasión, manías y neurosis para ir por detrás de cuestiones en teoría "menores". En la serie, los operativos rozan el disparate, pero no por ser absurdos en sí mismos, sino por lo desproporcionados que parecen en comparación con el problema a resolver. Mientras la brigada repasa el plan, el cerebral Santos (Federico D'Elia) le puede pedir perfectamente al físico Lamponne (Alejandro Fiore) dos helicópteros, un globo aerostático, cuatro tiendas de campaña, 35 extras, un intérprete de arameo y una réplica del Santo Sudario, todo para un plan que consiste en que un matrimonio judío y otro católico permitan que sus hijos se casen.

Los integrantes de la brigada simuladora hacen de la falta de límites una herramienta, y



esa misma operación es la que Szifrón aplicó para resolver un problema evidente de la ficción televisiva: estancadas como estaban en el costumbrismo marca Pol-ka o en el modelo de telenovela blanda de Telefé, las historias estaban necesitando nuevas ideas, otros confines, más libertad. Por esa vía, *Los simuladores* no sólo redondearon dos excelentes temporadas, sino que terminaron empujando a una parte de la tevé nacional hacia un lugar de mayor riesgo e imaginación.

El fondo del mar tiene un cierto parecido con *Los simuladores*, y esto es así porque: a) el director se toma muy en serio los problemas de Toledo; b) juega la película íntegra en función de ese momento del personaje, lo sigue a todas partes, lo expone si es necesario, lo cuida cuando hace falta, y, sobre todo, nunca lo abandona, aun cuando el misterio ya está aclarado, cuando el suspenso y la tensión quedaron atrás y, sin embargo, no es posible quitarle la cámara de encima, no al menos hasta constatar que, cuando vaya a tirarse de nuevo a la piletta, haya algo de agua para recibirlo; y c) porque *El fondo del mar* es una película fuera de serie (en varios sentidos), que puede llegar a revelar nuevos horizontes para un cine argentino que necesita, definitivamente quizá, pasar de la cubierta del Titanic al puente del Calypso. ■

LA FLOR DEL MAL

La fleur du mal

FRANCIA

2003, 104'

DIRECCION Claude Chabrol

GUION Caroline Eliacheff y Louise L. Lambrichs

PRODUCCION Marin Karmitz

FOTOGRAFIA Eduardo Serra

MUSICA Matthieu Chabrol

MONTAJE Monique Fardoulis

DISEÑO DE PRODUCCION Françoise Benoit-Fresco

INTERPRETES Nathalie Baye, Benoît Magimel, Suzanne Flon,
Bernard Le Coq, Mélanie Doutey, Thomas Chabrol.

El discreto encanto...

por EDUARDO ROJAS







La cita baudeleriana que supone el título del último Chabrol parece corresponder a alguna flor oculta entre los delicados bouquets que adornan la casa de los Charpin-Vasseur. Nada en la superficie de esa mansión burguesa denota la presencia de alguna de esas flores malsanas del ramo de Baudelaire. Pero el mal está, como una presencia implacable es en realidad el anfitrión del hogar, la hiedra venenosa que trepa en el enramado de los complicados vínculos familiares que ¿unen? a sus habitantes. Pero, ¿cuándo nació el mal? ¿Y de qué flor de invernadero, de qué bosque salvaje viene ese polen enfermo que recicla la vida de los Charpin-Vasseur? A Chabrol no parece ya importarle. La búsqueda del origen de la enfermedad supone la esperanza de su cura, y si algo no hay en *La flor del mal* son esperanzas. En muchos de sus films anteriores, la sordidez y la locura saltaban a la vista escarbando un poco bajo la superficie de la vida diaria. Aquí, en cambio, lo malsano convive plácida, brutalmente con lo normal, o con su apariencia, desde el principio al fin; extremos en donde se repite la imagen de un hombre muerto en igual posición y en la misma habitación.

Una historia que ocurre entre dos crímenes separados por cincuenta años, una casona de provincias y confusos lazos familiares que otorgan a ambos crímenes un sentido (in)moral. Chabrol, el de la vejez, lobo suelto por los campos de Francia, cordero atado para contar la historia de gentes y lugares que le son propios: monsieur Chabrol, habitante de una mansión del interior francés, trabajando en familia (su esposa Aurore a cargo de la continuidad, como antes con

Stephane Audran como actriz; sus hijos Matthieu, Thomas y Cecile, músico, actor y asistente respectivamente). ¿Quién mejor que él para buscar en la familia burguesa la flor malsana, que pudre y abona la vida como un fermento inevitable?

La burguesía no es un invento francés, pero su canonización, sus ritos y fronteras, el estrecho corral en el que gustosamente perdura, sí le pertenecen. Es difícil entender esta forma de vida desde nuestro lugar, un país parido en la lucha entre aborígenes y siervos prófugos de los europeos prósperos. Aun nuestros aristócratas, los *rastacuers* del primer siglo XX, son, como todos, toscos nietos proletarios, esa ha sido nuestra primera libertad, desaprovechada: no ser siervos, ni burgueses, ni señores. El burgués nace con el traje puesto y está atornillado a su propiedad, sus modos, sus vínculos; jamás podremos entenderlo en estas tierras plebeyas. Bendito el cine que nos da a Visconti para fantasear la nobleza, algún Renoir para el proletariado europeo (así como a Favio o Arístarain para nuestros propios pobres y clases medias), y a Chabrol para la burguesía.

Ocurre que ese mundo burgués está terminado. No muerto, sino concluido con la hechura de una casa sólida. Lo dice desde hace más de dos décadas Chabrol en sus películas cada vez más perfectas en su clasicismo burgués. Esa clase que ganó su lugar en el fervor de la lucha contra la aristocracia, eligió para perpetuarse proscribir la pasión y prescribir la endogamia. A la primera la confinó al lugar del crimen y la locura, a la segunda le otorga la vista gorda del incesto. Acumulados todos los bienes, devorados todos los ví-

veres, la autofagia es su sostén; los ritos y modales, su fantasía; la mesa, su misa.

Las generaciones de los Charpin-Vasseur se van sucediendo, pero los lazos internos se mantienen a cualquier precio: el crimen, filicidio y parricidio, y el incesto son necesarios para que la casa se mantenga en pie. La política, puesta al mismo nivel moral que aquellos, también. La mesa es el lugar reservado para las intrigas y pasiones. La tía Line prepara al joven François su plato favorito: las lampreas, peces que se alimentan chupando la sangre de otros peces (recordemos *Niña de día... mujer de noche* en donde la hija mataba a sus padres envenenando su comida). François y Michèle (Charpin y Vasseur, hermanastros o tal vez hermanos) son víctimas de un destino que aceptan con gusto: enamorarse. Anne y Gérard (padres/padrastros) han fabricado el suyo: unirse a través del crimen de sus respectivos esposos/hermanos y convivir detestándose para mantener el orden recibido de otro crimen, el del padre colaboracionista que entregó a su hijo, también François, a los nazis. Los nombres, los roles y los crímenes se repiten. El orden se mantiene; si unos se asocian al nazismo, sus descendientes lo harán al lepenismo.

Este enrejado melodramático podría ser el material de una telenovela. De ella la diferencia, entre otras cosas, la carencia aparente de una mirada moral. Chabrol parece convencido de que este orden es inmodificable, de que la flor del mal esparcida por todos los ambientes negociará con la vida su continuidad tortuosa en un hoy permanente (la tía Line lo dice: "Ya te darás cuenta que la vida es un presente perpetuo"). El mal que, por ejemplo en *El infierno*, anidaba en el interior de la mente de un celoso paranoico, vive ahora en toda la casa, la campiña y el pueblo. Es inútil que François quiera huir de él marchándose a EE.UU.; ese mundo extraño, plebeyo como el nuestro, lo enviará de vuelta a repetir la saga familiar.

Pero en este orbe plácido y siniestro hay no obstante, sino una mirada, actos morales. Casi todos ellos están a cargo de la tía Line, mujer chabroliana de objetivos claros, como Anne, como Michèle, imparte una ambigua justicia en nombre del amor, facilita la vida y elimina al réprobo. Negocia con el mal al tiempo que cultiva su flor. Su figura hitchcockiana, encarnación mansa de Madame Bates, está acompañada en la banda de sonido por la música de Matthieu Chabrol, que a su paso se torna atonal, discordante con el discreto encanto de este mundo burgués. Detrás de su ancianidad omnisciente está, travestida y disimulada, la visión moral de Claude Chabrol, escéptico y resignado, furioso y tranquilo. ■



LAS ACTRICES DE **CHABROL**

...de la burguesía femenina

Son malignas, mucho más inteligentes que los hombres, cargan con traumas ocultos y pasados llenos de sorpresas, y siempre tienen la última palabra. Así son ellas según él. **por GUSTAVO J. CASTAGNA**

Las películas de Chabrol son inteligentes, personales y teñidas de humor negro. Sus personajes son irónicos, criminales (el asesinato impune: marca de fábrica del director) y gustan y (de)gustan la mejor cocina francesa. Son criaturas obsesivas y prolijas, siniestras y de tono amable; ellos y ellas no levantan la voz, diría que susurran, intimidan con sus buenos modales y su cortesía burguesa. Chabrol es un tipo de suerte: empezó a hacer cine en 1957 gracias a una herencia de su primera esposa y por un rato largó la máquina de escribir de *Cahiers du cinéma* para dedicarse a su ópera prima antes que Godard, Truffaut, Rohmer y Rivette. Gran año el de Chabrol: siguió escribiendo en la revista de Bazin, publicó con Rohmer el libro sobre Hitchcock y filmó su primera película sin invertir un franco. Además, al poco tiempo, conoció a Stéphane Audran, que sería su segunda esposa y su actriz en más de 25 películas. Las actrices de Chabrol poseen un aire maligno y perverso que las destacan por encima de los hombres. En sus casi 60 títulos, en principio sobresale un mundo masculino repleto de obsesiones y fetichismos (Jean Yanne en *El carnicero*, Michel Duchaussoy en *Que la bestia muera*; Christophe Malavoy en *El grito de la lechuza*; Michel Serrault en *Los fantasmas del sombrero*, Francis Cluzet en *El infierno*), a través de personajes de mirada extraviada e irresoluta. Pero las mujeres de Chabrol parecen más inteligentes, interrogadoras, con traumas

ocultos y un pasado a descubrir. Por momentos da la impresión que se trata de personajes secundarios, al margen de las historias. Pero con Chabrol y su mundo femenino ocurre lo contrario: por más que representen roles menores dentro de la familia burguesa, ellas son las que tienen la última palabra, las que conocen al detalle ese micromundo donde el director se siente tan cómodo. Esto no sucede con los hombres, ya que mientras ellos siguen preocupados por sus pequeñas (o grandes) miserias, las mujeres del cineasta, desde el punto de vista dramático, son los personajes que van cobrando importancia con el devenir del relato.

Se nota que el director tiene una gran química con sus actrices, ya que un buen número de excelentes intérpretes pasó por sus películas. El caso más relevante es el de Isabelle Huppert (ver EA 112), seis películas con Chabrol, desde la inicial asesina de época de *Niña de día... mujer de noche* hasta la reencarnación de Circe en las tazas de porcelana de *Gracias por el chocolate*. Pero no todo Chabrol se limita a la química con Huppert. La citada Audran, rostro setentista de inmediato reconocimiento, facciones equinas y ojos enormes, dejó papeles de mujeres reprimidas en *El carnicero*, *Las dulces amigas*, *La ruptura* y *Las infieles*, además de morir bajo las garras de Huppert en *Niña de día... mujer de noche*. Los enormes ojos de Marie Laforet permitían disfrutar un poco las fallidas farsas de *El tigre se perfu-*

ma con dinamita y *Marie Chantal contra el doctor Kah*, ambas de los 60. Bernadette Lafont, descubrimiento de Truffaut en *Los mocosos* (¿el mejor corto de todos los tiempos?) también pasó por el bisturí de Chabrol en los comienzos de su carrera.

Más adelante, el cineasta siguió eligiendo las heroínas adecuadas. En *La ceremonia*, el tándem Huppert-Sandrine Bonnaire resulta temible. Entre las decisiones de una y el carácter introvertido de la otra, se constituye la pareja perfecta, deseosa de justicia frente a la familia burguesa. Bonnaire reaparece con Chabrol en *El corazón de las mentiras*, obra oculta y maldita, donde también se destaca la presencia de Valeria Bruni Tedeschi interpretando a un detective privado. Marca de fábrica de las mujeres de Chabrol: la mirada, los ojos enormes, el secreto detrás de ese vidrio oscuro. Como ocurre en *El infierno* con el paranoico y celoso Cluzet, que sigue los pasos de su mujer Emmanuelle Béart, nada más y nada menos.

Chabrol nunca dirigió a Catherine Deneuve, un enigma a resolver para los curiosos, pero Nathalie Baye debuta en *La flor del mal*, película en donde se triplica la apuesta; a la actriz de *La chambre verte* se suma la joven Mélanie Doutey y la vieja intérprete de Welles, Suzanne Flon, impresionante criatura que resume muchos de los personajes femeninos del cineasta.

Dejo para el final uno de sus mejores films, *Más allá del amor*, relectura pesadillesca de *Alicia en el país de las maravillas* en clave borqueana. Allí, Chabrol no necesita desnudar a Sylvia Kristel para mostrar su confusión frente a un mundo irreal, fantástico, maravilloso. Los ojos de la intérprete del clásico porno *Emmanuelle* resultan más que suficientes. ■

LA MIRADA DE LOS OTROS...

Hollywood Ending

ESTADOS UNIDOS

2002, 112'

DIRECCION Woody Allen

PRODUCCION Letty Aronson

GUION Woody Allen

FOTOGRAFIA Wedigo von Schultendorff

MUSICA temas no originales de Gus Arnheim,
Jerry Bock, Nacio Herb Brown y Charles N. Daniels

MONTAJE Alisa Lepselter

DIRECCION ARTISTICA Tom Warren

INTERPRETES Woody Allen, Tea Leoni, George Hamilton,
Treat Williams, y Debra Messing.

Perseverancia

por RAMIRO ORTIZ

¿Es la última película de Woody Allen mejor que la penúltima, o que la antepenúltima? ¿Es más autobiográfica que la primera o que la tercera? Las respuestas a estas preguntas de siempre, que hoy nos repetimos y que quizá seguiremos haciéndonos hasta el final, tienen una importancia relativa. Se diría que es imposible no comparar films con films (o fragancias con fragancias, o automóviles con automóviles, o personas con personas) cuando vivimos en una sociedad de consumo, o subsistimos en base a un aprendizaje cotidiano que consiste en comparar y desechar para poder avanzar. Se diría que es natural intrigarse con los secretos de un individuo que expone su intimidad de un modo elegante, cínico, casi siempre cómico y simpático. Salvando las distancias —no entre un espectador argentino y un cineasta neoyorquino, sino entre dos personas vivas cualesquiera—, todos tenemos reflejos de ese ser temeroso, optimista, confuso, honrado, inteligente e ingenuo que Woody Allen interpreta por enésima vez en *Hollywood Ending* (en Argentina titulada *La mirada de los otros...*).

Supongamos por un momento que la importancia de las preguntas del comienzo es ambigua, como el propio *Hollywood Ending* pareciera sugerir, al atribuirles el mismo rango que a tantos otros temas —algunos más triviales— tocados por su argumento. Esto confirmaría, paradójicamente, que no nos hallamos frente a una película trivial,

o regida por una escala de valores desquiciada, y sí en cambio ante una obra consciente de que lo banal convive con lo profundo. De que lo adorna y lo enriquece. Woody Allen ha ingresado hace varios años en esa especie de limbo de los veteranos en el que también hemos visto colocar alguna obra a Robert Altman, por citar un ejemplo al azar. Obras en las que el inconformismo coexiste con una aceptación benévola del statu quo de lenta transformación en que vivimos. Obras fundadas en convicciones firmes y, al mismo tiempo, atravesadas por una levedad que pareciera mofarse de esas certezas.

Todo esto se manifiesta, en grado diverso, en los caminos por los cuales Allen desplaza sus historias. En *La mirada de los otros* el tema vuelve a ser el artista, el cineasta, esta vez vinculado a su hábitat laboral. En este espiral (o remolino), convergen las circunstancias que influyen a las personas en el momento creativo, llámense laborales, amorosas, filiales, provengan del exterior o del interior del cosmos privado.

Por donde desembocamos en otra vieja paradoja: la de que lo original generalmente no es el tema, sino cómo se lo aborda. Así, lo admirable del cine de Allen es la naturalidad con que retrata lo complejo, su sencillez depurada por un estilo.

La elegancia ante lo patético, la dignidad ante la imperfección (sobre todo la propia), la tolerancia ante la intolerancia, son todas caras de una sola moneda, y esa mo-

neda, en manos de Allen, despidе múltiples destellos al girar sobre sí misma. Como el muralista, que acumula siluetas sin deformar el fondo ni desprestigiar a los protagonistas. Como el director de orquesta, que reparte el silencio entre los instrumentos. Apelando a la misma técnica, Allen mezcla bosquejos de ex esposas con caricaturas de fotógrafos chinos, de paparazzis con psicólogos, de millonarios californianos con críticos franceses, sin perder nunca el hilo argumental, ni tampoco fijarlo (y por ende, limitarlo). Un poco como reconoce el personaje encarnado por el propio Allen, ante el azorado intérprete que le hace de lazarillo: "La incoherencia es lo que busco expresar".

La película, bien actuada, musicalizada, fotografiada, etcétera, rebosa las legendarias ocurrencias allenianas, algunas a la altura de las mejores de su prontuario, otras no tanto. En todo caso, desde que el estrés nubla la vista del protagonista, y este encara el desafío de filmar en inferioridad de condiciones la película que puede resucitar su carrera, el absurdo alcanza niveles halagüeños y se sostiene en lo alto hasta que el desenlace nos devuelve a una antigua sensación: la de habernos entregado momentáneamente a los caprichos de un excéntrico, el artesano de un género exótico (la comedia romántica intelectual), uno de los contados neuróticos encantadores con que pudiera uno toparse en una enorme y salvaje ciudad. ■

PROMESAS

Promises

ESTADOS UNIDOS

2001, 106'

DIRECCION Justine Shapiro, B. Z. Goldberg y Carlos Bolado
PRODUCCION Justine Shapiro y B. Z. Goldberg
GUION B. Z. Goldberg y Justine Shapiro
FOTOGRAFIA Ilan Buchbinder y Yoram Millo
MONTAJE Carlos Bolado
SONIDO Rogelio Villanueva
INTERPRETES B. Z. Goldberg, Yarko, Daniel, Mahmoud, Shlomo, Sanabel, Faraj, Moishe.



Tan lejos, tan cerca

por SEBASTIAN NUÑEZ

"Adopté el cine para que me enseñara a tocar incansablemente con la mirada a qué distancia de mí empezaba el otro". Así, con esta hermosa frase que escribió sobre el final de "El travelling de Kapo", Serge Daney definía una de las funciones específicas del cine, la de brindar la posibilidad de acercarnos a otras realidades sin perder nunca la noción de distancia que nos separa de ellas. Si algún director osara quebrar esa distancia sobrecargando las imágenes de "bellezas parásitas" o "informaciones cómplices", sólo conseguirá sacarnos de nuestro lugar de espectador y nos forzará a invadir un terreno que no nos pertenece. Quien pretenda embellecer la realidad en busca de algún rédito, apenas estará violándola y caerá en la abyección. Los realizadores de *Promesas* se ubican —y nos ubican— bien cerca de la realidad que retratan pero nunca la invaden ni la adornan, logran así que la emoción que provoca la película sea auténtica y duradera.

A través de los testimonios de siete chicos israelíes y palestinos de Jerusalén y sus alrededores, recorreremos diferentes aspectos del conflicto étnico-religioso en el que viven. Sus despojadas declaraciones logran que el tono de la película adquiera mucha frescura, aunque en más de una ocasión convoquen dolores, miedos y rencores. El gran acierto de los directores fue poner todos los medios al servicio de la ternura y la gracia naturales que poseen los niños sin

explotar jamás sus emociones con el fin de conseguir lágrimas fáciles.

Pero esto no significa que no nos ofrezcan una mirada particular sobre lo que filman. De hecho, sobre el final juntan a algunos de los protagonistas para que pasen un día jugando, divirtiéndose e intercambiando opiniones. La intención parece ser mostrar que con buena voluntad y predisposición las cosas pueden cambiar. Pero como la honestidad es una virtud muy destacada en este documental (o sea, de la mirada de los realizadores), luego de esa secuencia aparecen testimonios de los chicos registrados dos años después de aquel encuentro en los que declaran que, aunque tuvieron algunas comunicaciones telefónicas, no volvieron a encontrarse. Así, al momento más emotivo y esperanzador le sigue uno menos cálido que los directores podrían haber evitado si querían dar un mensaje tranquilizador y falso que redujera un conflicto muy complejo a una simple cuestión de buenas intenciones. Goldberg, Bolado y Shapiro observan, registran y opinan sin caer nunca en la demagogia ni tampoco en la resignación.

Las únicas objeciones que se le hicieron a *Promesas* señalan una cierta tendencia televisiva en su forma. Si bien es cierto que su tratamiento visual no es demasiado sofisticado (tampoco es rudimentario), hay elementos que la diferencian claramente de los productos hechos para televisión, ya

sean estos documentales o informes de noticieros. Acá no existen imágenes bellas a lo CNN ni música empalagosa a lo *Telenoche*. No hay sentimentalismo, golpes bajos ni manipulación, sino emoción y ternura genuinas. Las honestas imágenes de *Promesas*, por el respeto y la distancia justa con que fueron registradas y editadas, pertenecen a ese cine que Daney había adoptado como su país, ese cine capaz de ofrecer "imágenes del otro", que se oponen a las televisivas y que sólo son "imágenes entre otras en el mercado de las imágenes de marca".

Al igual que otros tantos documentales que andan dando vueltas, y que nos llegan principalmente gracias a las distintas ediciones del Bafici, *Promesas* demuestra que el poder del cine para acercarse con honestidad a las realidades más dolorosas y complejas es una de las características que lo destacan de otros medios.

Como dije en el primer párrafo, la emoción que provoca esta película es duradera y ese es uno de sus mayores logros. Una de las razones por las que esto sucede es la capacidad que el cine posee para reflejar rostros y miradas. En este caso, miradas de chicos. Miradas inocentes atravesadas por mucho dolor. De todas ellas, yo me quedo con la de Sanabel, una nena palestina cuyos hermosos ojos transmiten ternura, emoción, tristeza y algo de esperanza. Cualidades que hacen de *Promesas* una película inolvidable. ■

VOLVERÁS

ESPAÑA / MÉXICO

2002, 102'

DIRECCIÓN Antonio Chavarrías

PRODUCCIÓN Antonio Chavarrías

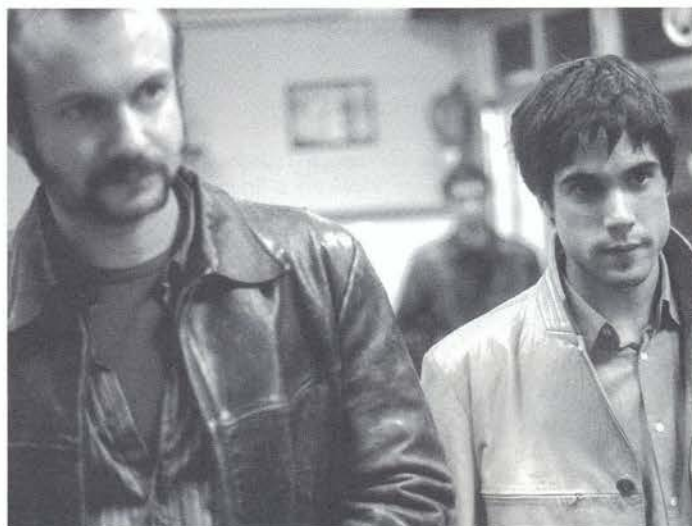
GUION Antonio Chavarrías, basado en la novela
Un enano español se suicida en Las Vegas,
de Francisco Casavella

FOTOGRAFÍA Guillermo Granillo

MÚSICA Javier Navarrete

MONTAJE Ernest Blasi

DIRECCIÓN ARTÍSTICA Irene Montcada

INTERPRETES Tristán Ulloa, Unax Ugalde, Elizabeth Cervantes,
Joana Rañé, Hermann Bonin, Margarita Minguillón,
Godoy, Dani Grao.

Doble de cuerpo

por SERGIO WOLF

Como en *Nueve reinas*, hemos sido confinados al reinado del punto de vista, aunque esta vez los dos hermanos son los protagonistas excluyentes. Nacho (Unax Ugalde) tiene unos pocos días para irse con una beca a Los Angeles cuando cree ver a la distancia, en un café, a su hermano Carlos (Tristán Ulloa), que se ha ido de la casa paterna hace tiempo sin volver a tener contacto con él ni con su familia. Y esa distancia de la mirada de Nacho es la que se va estrechando, adelgazando el tiempo transcurrido a través de confianzas e invirtiendo sus vidas a través de gestos, marcas y objetos hasta poner a Carlos en el lugar de Nacho, haciendo que sea Carlos quien mira a Nacho, como si el film mismo fuera un travelling de acercamiento que termina en un primer plano.

Pero, como sabemos, el primer plano escamotea el contorno, recorta el espacio hasta el punto de impedirnos ver. Esa gran paradoja de la mirada en el cine —al ver más dejamos de ver, creer que lo vemos todo cuando no vemos casi nada— es el gran logro de Chavarrías. Al estar demasiado cerca de Carlos, ya no hay posibilidad de distinguir la verdad de la mentira o la necesidad del engaño, convertido en una pura forma de la verosimilitud, narrado por un personaje desesperado. Porque aunque resulte indudable que es un film de mundos antagónicos, no es menos

cierto que la extrema urgencia de las acciones es como un arado que rastrella las fronteras entre esos mundos. No hay una moral que busca hacer prevalecer el mundo burgués y plácido y acomodado y familiar por sobre el otro, callejero y esquivo y vertiginoso y solitario. Es más: hasta hay un *pasaje* que literalmente permite cruzar de un lado a otro. La vibración en el uso de la cámara en mano, adosarse a los cuerpos y los ojos de sus personajes, es el recurso con que Chavarrías nos instala en esa lógica de la mirada equivocada —creemos ver algo, cuando en verdad estamos viendo otra cosa—, y esa lógica va afirmándose en un trabajo preciso y precioso sobre la noción de encubrimiento y la circulación oblicua y sinuosa del secreto. Así, Nacho debe acompañar a su padre a la corte para avalar mentiras sobre los modos en que edificó su fortuna como arquitecto, mientras Carlos hace de la mentira una profesión —la del jugador— que cumple como una inmolación. En un giro sorprendente en nada atribuible a una mano afortunada, esa gran oportunidad que Carlos espera en una jornada de naipes va a caerle del cielo familiar, aquel del que ya no esperaba nada, y del cual se sirve como si aceptara que es el resultado de haber aprendido a jugar. Ahí, los mundos terminan de invertirse y despliegan el enigma del desenlace más allá de los límites concretos del film, obligándonos a volver a pensar todo lo que vimos, aunque el epí-

logo con la escena de infancia simule ofrecer una coartada explicativa.

En ese sentido, *Volverás* consiste en una apuesta a una única carta, que es la triunfadora. Una vez modelada la idea de los mundos en colisión, que van invirtiéndose y encimándose, todo parece sencillo: los personajes entran a la casa por las ventanas, las novias pueden ser compartidas o cedidas, alguien que parece dormido finalmente parece no estarlo, la madre cree que está viendo a su hijo menor cuando al que mira es al mayor. La ciudad es un espacio concebido para proveer al film de ciertos lugares que existen para que los dos protagonistas se encuentren, y un café de despedida es el vehículo para una inesperada vuelta de tuerca final. Si todo juego es una puesta en escena, para Chavarrías es el camino para su teoría de la ficción. Allí se libra el combate de las sustituciones y de las identidades pero también el de las opciones, otro de los grandes temas de *Volverás*. Que Carlos sea un manojo de nervios, intuiciones nacidas de impulsos irreflexivos, es el exacto reverso del tema y del rigor de la puesta en escena. Porque elegir una carta en vez de otra, o una mujer en vez de otra, quedarse en el lugar propio o emigrar, implican caminos y destinos. Y en esas opciones y decisiones los personajes se juegan la vida y el director se juega su obra, eligiendo las mejores cartas. ■

EL JUEGO DE LA SILLA

ARGENTINA

2002, 93'

DIRECCION Ana Katz

PRODUCCION Ana Katz

GUION Ana Katz

FOTOGRAFIA Paola Rizzi

MUSICA Nicolás Villamil

MONTAJE Hernán Belón y Fernando Vega

DIRECCION ARTISTICA Astrid Lund

INTERPRETES Raquel Bank, Diego de Paula, Ana Katz,
Luciana Lifschitz, Verónica Moreno,
Nicolás Tacconi.



ESTRENOS

Family Game

por MARCELA GAMBERINI

Víctor Lujine, que vive en Canadá hace ocho años, sólo dispone de un día para visitar a su familia. Su mamá, sus tres hermanos y su antigua novia, conmovidos y ansiosos por la llegada del hijo pródigo, le preparan una fiesta de bienvenida. Representaciones, canciones y recuerdos llenarán la brevísima estadía de Víctor en su casa materna.

El juego de la silla es una comedia de situaciones, simple, sencilla, aparentemente ligera, hilarante por momentos y extraña por otros. Sobresale la economía narrativa que despliega la película, que se inicia con la presentación de todos y cada uno de los integrantes de esta familia. A la madre, personaje muy bien interpretado por Raquel Bank, se la ve ansiosa y dueña de una imaginación extravagante y ambigua. El hermano, Andrés, un joven algo distante y frío, aparece como un elemento discordante dentro de esa abrumadora familia. Laura, una de las hermanas, pinta, canta y toca la guitarra dudosamente, es el personaje más emotivo, por la debilidad y la vulnerabilidad que muestra. Lucía, la hermana menor, también ofrece dudosas habilidades en el terreno de lo artístico, lo suyo es la actuación y la danza, es el personaje que parece más despierto, más vivo. Y finalmente, la antigua novia de Víctor, Silvia, un personaje callado, tímido y extraño.

Este clan, guarda varios referentes posibles con las familias que poblaban los relatos de Julio Cortázar o algunos textos de Macedonio Fernández. Familias extrañas, que-

ribles, conmovedoras, exageradas en sus demostraciones de afecto y en sus disputas, sobreprotectoras y algo vacías. La Lujine es una familia, como todas, que tiene poca idea de cómo se demuestra el cariño, de cómo ser sincero, de cómo mostrar el afecto, el amor incondicional, la alegría del reencuentro, la tristeza de la partida, la resignación de una vida algo chata. Los escenarios son interesantes, tanto la cotidianidad de las calles de Buenos Aires, como la recargada casa de los Lujine. Los objetos cursis, pinturas, jaulas con pájaros y esculturas llenan el mundo de esta familia, que parece –contradictoriamente– vacía.

Hay algo que incomoda, que molesta en *El juego de la silla* y es la actitud contemplativa de Víctor, que no es nada más ni nada menos que un espectador de las representaciones a las que su familia lo somete y a la vez es una representación de nosotros mismos como espectadores del film. Contemplativos, absortos, incómodos, pasivos, extrañados, molestos. También, en este sentido, hay algo en la película que quiebra la verosimilitud que ella misma establece, y es la casi caricatura que Ana Katz hace de sus personajes y de las situaciones que estos despliegan.

También esta exageración molesta, incomoda y provoca un alto en el relato. La narración de *El juego de la silla* se ve constantemente horadada por esta mirada que exagera conductas y situaciones provocando reacciones de extrañeza tanto en el espectador ideal, Víctor, como en el espectador co-

mún. Esta película depara la vertiginosa experiencia del propio reconocimiento unido a la extrañeza, a la incomodidad.

Los juegos, las canciones y las representaciones son la parte más importante de la celebración en honor a Víctor. Esas representaciones, inexactas, erradas, exageradas y absurdas juegan un papel central en el film: dejan ver las tensiones familiares, los roces, los deslizamientos, las carencias; cosas que a veces no dejan de ser pueriles y ridículas.

Hay en *El juego de la silla* una fuerte impronta femenina. Las mujeres son las que conducen –encabezadas por la madre– los juegos, las representaciones y el mismísimo film.

Los varones son, casi, meros espectadores.

La mirada femenina de Ana Katz se despliega por la película, la recorre y la marca, hacia dentro y también hacia fuera, estableciéndose en el universo cinematográfico actual, predominantemente masculino. En este aspecto, tal vez pueda pensarse una probable filiación con *La Ciénaga* de Lucrecia Martel. Los dos films se centran en verdaderos matriarcados, donde las mujeres son el centro neurálgico de ese espacio que, por un lado contiene a toda una familia, pero que, por el otro, la agobia y la ahoga.

El juego de la silla es una película pequeña pero interesante, por la inteligente construcción de las situaciones, por los queribles aunque absurdos e hilarantes personajes y por la mirada poco complaciente que su directora manifiesta sobre uno de los pilares de la sociedad, la familia. ■

LOS ANGELES DE CHARLIE AL LÍMITE

Charlie's Angels: Full Throttle

ESTADOS UNIDOS, 2003, DIRIGIDA POR McG, CON Cameron Diaz, Drew Barrymore, Lucy Liu y Bernie Mac.



Messy-but-fun, escribió Stephanie Zacharek en el webzine *Salon.com* para definir la primera parte de *Los ángeles de Charlie*. Así era la película, desordenada pero divertida; un poquitin *dazed and confused*, si se quiere, pero mucho más pop que rock. Debut en la dirección del videoclipista McG, aquel film del 2000 estaba sostenido por la frescura antes que por el ritmo, por los detalles y no por la historia, y por su elocuente y multifunción gravedad cero. Hay que saber hacer películas *messy-but-fun*, son importantes para nuestra vida, y el McG este había dado con la fórmula casi perfecta para fabricar una. *Angeles I* fue un éxito y la segunda parte era una fija. Aquí está la versión *Al límite* de las aventuras de las chicas (otra vez Cameron, Drew y la gloriosa Lucy Liu), y como su título en castellano lo indica, la decisión en esta película fue la de extremar todo eso que ya se había visto antes, con la única idea de que, a falta de ideas nuevas, es posible subir el volumen de las viejas, sacarles lustre, hacerlas biónicas. El resultado: bastante menos de lo mismo. Hay mucha más sexploitation en *Al límite*, muchas más curvas que sin embargo hacen el recorrido más peligroso en el peor sentido; hay mucha más música pop, con la que el director subraya de la manera más obvia y torpe posible todas-y-cada una de las escenas del film (cae agua y ponen *Raindrops Keep Fallin' on My Head*; se arma una trifulca que deriva en incendio y suena *Firestarter*... ¡Dioooooo!); hay una batería de chistes que evidentemente habían caducado, pero se los usó de todos modos, con la misma lógica del goloso que mira una lata de leche condensada cuya fecha de vencimiento quedó atrás hace, digamos, un mes, y se la zampa al grito de "tan mal no puede estar". Sí, viejo, está mal. Ven-ci-da. Si querés dulce, vestite, salí a la calle y comprate otra lata, porque esa, la que tenés en la alacena, ya se puso rancia. **Marcelo Panozzo**

RESPIRO

ITALIA, 2002, DIRIGIDA POR Emanuele Crialese, CON Valeria Golino, Vincenzo Amato y Francesco Cusisa.



Crialese es un mentiroso. Quiere hacernos creer que tanta belleza existe y en un solo lugar. El Mediterráneo, el sol y la vida que los habita: los peces, los hombres, la Golino nadando desnuda. Las fogatas rituales iluminando las grutas sobre el mar. Sicilia, la isla de Lampedusa en un incierto verano, los 60 o el presente, tanto da; los escenarios, los personajes, algunos de los conflictos son los de *La terra trema*, más de un siglo atrás.

Pero Visconti era un clásico que encontraba una ópera dentro de cada uno de sus personajes y escenarios, y Crialese en cambio es eso: un mentiroso deslumbrado por la belleza, incapaz de dominarla como lo hacía Luchino. El resultado: una película que se le va de las manos como hilos de un tejido que no puede enhebrar: una madre excéntrica, un hijo adolescente y una relación cuasi incestuosa, los conflictos que su conducta le genera a su esposo con el prejuicioso entorno pueblerino y otras tramas paralelas que se insinúan y nunca se resuelven.

La religiosidad y el panteísmo parecen ser los blancos a los que apunta el director en la búsqueda de sentido para su historia. Así, hay estampas de la virgen que se sumergen en el mar o el bello escorzo de la escena final: los habitantes del pueblo formando un círculo acuático en torno a la madre reaparecida, la cámara plantada en el fondo del mar, sólo vemos los pies de los nadadores, una imagen con la pretensión de la ascensión de la virgen en un cuadro renacentista.

Pero finalmente todo queda en insinuaciones, en caminos sin salida que se pierden en un costumbrismo voluptuoso. Entonces sólo resta olvidarse de toda historia y aceptar la mentira. Pero qué mentira: los ojos color mediterráneo de una actriz como Valeria Golino, la tierra, el mar, la luminosa vida radiante...

Vaya, Crialese, vaya. Por esta vez está perdonado. **Eduardo A. Rojas**

TODOPODEROSO

Bruce Almighty

ESTADOS UNIDOS, 2003, DIRIGIDA POR Tom Shadyac, CON Jim Carrey, Morgan Freeman y Jennifer Aniston.



Mala suerte cubrir los peores films de Jim Carrey de los últimos años. Tras *El majestic*, el actor vuelve a los peores lugares comunes con el director Tom Shadyac (sí, el de *Patch Adams*). La pareja retoma los votos matrimoniales para realizar, entre otras cosas, la película más *carreydependiente* hasta la fecha.

Cuerpo: Carrey pone el cuerpo (como siempre) hasta el límite, para que el desarrollo del film no decaiga. Lo único que logra son algunas muestras acrobáticas y un buen estado físico y actoral. La película, pese al esfuerzo, cae estrepitosamente.

Felicidad: hace unos años, la revista se había empeñado en publicar un dossier sobre el origen de la comedia. De manera inestable, trataba de bucear en su esencia. Entre los films mencionados se encontraba la clásica *Qué bello es vivir* como ejemplo paradigmático de comedia inconformista y, pese a su conmovedor final, en realidad escondía toda una serie de oscuros subtextos sobre la sociedad americana. Un film feliz sobre las formas de la felicidad. *Todopoderoso* parecería inspirarse levemente en aquella, pero lavando todos los matices que la obra de Capra tenía, y así se torna una película abiertamente religiosa, culposa, conformista. Una malsana forma de la felicidad.

Alma: resulta difícil no ver los intentos de recuperación de ciertas formas de la comedia americana más ingenua (pensemos en el optimismo del primer Capra) a manos de los estudios en la actualidad. Ya es la segunda vez que Carrey es utilizado para remedar a James Stewart (sin mencionar el camino similar que recorren los films de esta vertiente caprina—por Capra—en los últimos films de Sandler) y sigue sin éxito pero con fines muy parecidos al antiguo New Deal: recuperar la confianza en la comunidad, entregarse a Dios y a las instituciones. Ver la despedida de Carrey al dios Freeman (ay, ¡tan Sidney Potier!) y su amarillismo religioso para corroborar el espíritu caprino—por rebaño—. Esos raros (y viejos) peinados nuevos.

Federico Karstulovich

Dirty Pretty Things

GRAN BRETAÑA, 2002, DIRIGIDA POR Stephen Frears, CON Chiwetel Ejiofor, Audrey Tautou y Sergi López.



Para algunos críticos el proceso entre la visión de un film y la construcción de su crítica se limita a una breve charla entre colegas al finalizar la función de prensa. Es el momento en el que buscan refuerzos para sus ideas y la primera frase ingeniosa que se dispara suele generar consenso. Pecado capital según Truffaut y responsable de varios de los lugares comunes que invaden la crítica. *Negocios entrañables* permite calibrar las armas de esos modelos de crítica prefabricada donde cada ingrediente posee un valor de antemano. La debilidad argumental de varios defensores del film se detecta en el flanco extracinematográfico: la conciencia social, el grado de "importancia" temática —en este caso el tráfico de órganos y el padecimiento de refugiados e inmigrantes ilegales— y la corrección política aumentan la cantidad de estrellitas en las reseñas. El gatillo fácil crítico tiene como blancos a las decisiones estéticas con influencias publicitarias, a cualquier tipo de cruza de géneros, a los actores que no hablen en su idioma natal y a la caricaturización de personajes divididos en buenos y malísimos. Durante el festival de Mar del Plata dispararon sobre Frears hasta por la ausencia de sexo entre el africano Okwe y la turca Senay. Todos estos elementos se vislumbran en *Negocios entrañables*, pero ninguno de ellos implica bombas a la Londres de Frears ni tampoco su apoyo incondicional. Las virtudes del film se encuentran en cada uno de esos lugares comunes inherentemente negativos para cierta crítica. Mientras la cámara se desliza por una Londres no turística, la elección estética de la película le da glamour a la ciudad sin apelar a molestos paisajismos. El trazo grueso de los bocetos de cada personaje brinda frescura a cada cambio de registro genérico, además de posibilitar una relación de pareja tan platónica como intensa. Es una pena que Frears alimente los clisés de sus críticos aliados, principalmente al aniquilar con un golpe de corrección política toda la oscuridad del pasado de Okwe que construyó a lo largo del film. **Nazareno Brega**

FRANCIA, 2001, DIRIGIDA POR Alberto Yaccellini, CON Volvoretta y Carlos Lerner.



En la genealogía del cine está escrita la página legendaria sobre el entusiasmo de Edward Muybridge por afirmar o refutar la sospecha de que los caballos despegaban sus cuatro patas del suelo en el galope, casi como si levantasen vuelo, casi como Pegasus. Para superar la limitación del ojo humano, en 1872 Muybridge ideó un mecanismo complejo que fotografiaba las fases del movimiento del caballo. Antecedente del cine, esa tecnología se esmeraba en ver mejor. Igual objetivo y objeto persigue el realizador argentino exiliado en Francia Alberto Yaccellini para su documental *Volvoretta*, sobre la preparación de la potranca homónima para el Premio Diana 2000. En los suburbios de París, elegante y esbelta con su pelo marrón claro tornasolado, Volvoretta vive parcamente esperando la carrera para la que es firme candidata. Su entrenador, el argentino también exiliado Carlos Lerner, es tanto o más parco que la potranca, y su casi mutismo hace que el documental sea original por alejarse de los invariables planos de testimonios orales. El premio puede cambiar la vida de Lerner y la tensión hasta la carrera convierte al turf en un relato palpitante en la gran tradición de las emociones pura y exquisitamente deportivas. Como si este afinado suspenso narrativo fuera poco, Yaccellini y su DV cam encuentran heridas propias y ajenas que, sin nunca mosquear a ese tiempo compacto e implacable, se abren tanto a la reflexión como a una emotividad sutil. Así, la melancolía del exilio, la pata enferma de la potranca y la prepotencia del nacionalismo francés son instantes que muestran fragilidad, injusticia y desesperación con la precisión del ojo virtuoso. *Volvoretta* se estrena en el Rojas y, por su calidad, merecía más espacio en la revista. Sin embargo, esta modesta columna se condice con la modestia con que fue hecho este documental para la TV por cable. No hace falta alardear, los espectadores atentos sabrán del valor de *Volvoretta*. Y sólo esos espectadores se merecen esta gran película que logra que el documental sea una forma de ver mejor. **Diego Trerotola**

Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl
EE.UU., 2003, DIRIGIDA POR Gore Verbinski, CON Johnny Depp, Geoffrey Rush, Orlando Bloom y Keira Knightley.



Es indudable la tensión entre el talentoso director Gore Verbinski (responsable de la excelente *Un ratoncito duro de cazar*, la incomprendida *La mexicana* y la efectiva *La llamada*) y el productor Jerry Bruckheimer asociado, además, con Disney. Mientras que Verbinski es capaz de trabajar varios niveles al mismo tiempo —algunos en la superficie, otros en distintas capas más profundas—, el productor de *Pearl Harbour* y *Armageddon* trabaja todo al mismo nivel e intenta abarcar a lo ancho, buscando contar todas las películas posibles para todos los públicos disponibles. Por eso *La maldición del Perla Negra* se abre demasiado y no todos los tonos son acertados. Por lo pronto, la campaña publicitaria escondió hábilmente el verdadero tono principal de la película. La farsa, que no creo que espectador alguno de nuestro país espere encontrar —y que termina siendo lo mejor que tiene—, también puede resultar decepcionante para los no avisados. En la misma línea de aquellos films de aventuras de Richard Lester de la década del sesenta, la película se lanza al disparate farfresco sin ningún pudor. El aliado de este tono es el capitán Jack Sparrow (Johnny Depp, talentoso y arriesgado, como siempre). El es lo mejor de *La maldición del Perla Negra*, y todo lo que se le parezca o sea cercano a su mundo funcionará sin problemas. La farsa es creíble, la maldición también. Pero las otras historias no tienen tanta gracia. La pareja romántica es buena, pero las situaciones carecen de energía. Una docena de variados *comic reliefs* sólo agregan metraje, y un par de personajes (el padre de Elizabeth y su prometido) están francamente mal trazados. Sin duda esta amplia convivencia es muy ambiciosa, pero está llevada de forma poco rigurosa. Aunque hay algo indiscutible: el capitán Jack Sparrow se ha ganado un lugar de privilegio en el cine de piratas de todos los tiempos. **Santiago García**

DE UNO A DIEZ

LOS ESTRENOS DEL MES SEGUN LOS CRITICOS

	JORGE BELUNZARAN TAT	JORGE CARNEVALE NOTICIAS	GUSTAVO J. CASTAGNA EL AMANTE	JORGE GARCIA EL AMANTE	DIEGO LERER CLARIN	MARIA NUÑEZ SIN CORTES	MARCELO PANOZZO EL AMANTE	MARTIN PEREZ PAGINA 12	PABLO O. SCHOLZ CLARIN	MORA SOTO LAS 12	
IRMA VEP	9	5	9	8	8	9	10	8	8	8	8,20
LA FLOR DEL MAL		9	8	8			8		7	9	8,17
PROMESAS	8			6		9	7		7	6	7,17
LA MIRADA DE LOS OTROS...	5	8		7	6					8	6,80
LA MALDICION DEL PERLA NEGRA	7	5	4		7	8	8		6		6,43
VOLVERAS	6	7	7	6	7	6		6	6		6,38
EN UN LUGAR DE AFRICA	8	7			5	7	5		6		6,33
RESPIRO	7	6		5		7			6	7	6,33
NEGOCIOS ENTRAÑABLES	5		5	4	6	8		7	5		5,71
ANITA NO PIERDE EL TREN			6	3	5	8		6		6	5,67
SINBAD, LA LEYENDA DE LOS SIETE MARES	6	5				6		5	6		5,60
EL JUEGO DE LA SILLA	7	4	5	5	7		5		5	6	5,50
EL GUARDIAN	5	3			5	7					5,00
TODOPODEROSO					5		5		5		5,00

¡SI!

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

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

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

TIPO DE SUSCRIPCION

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

REGALO

- ☐ LIBRO MARTIN SCORSESE
- ☐ LIBRO WIM WENDERS

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

APELLIDO Y NOMBRE

CALLE

NUMERO

PISO

DPTO.

COD. POSTAL

TELEFONO

CALLE LATERAL 1

CALLE LATERAL 2

LOCALIDAD

PROVINCIA

PAIS

Videoclub **El Gatopardo**

Todas las películas que está buscando las encontrará en Videoclub Gatopardo



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

Venta y alquiler

Corrección de estilo

Traducción del inglés

Gabriela Ventureira

Teléfono: 4311-8613 / 15-5324-4914
E-mail: gventureira@infovia.com.ar

En Rosario, los números atrasados de El Amante se consiguen en

LIBRERIA LA MAGA

Entre Ríos 1259, 2000 Rosario. Teléfono (0341) 155-525889



IL POSTINO S.R.L.

Correo privado y mensajería
RNPSP N° 512

Sus piezas viajan siempre con destino certificado
Mensajería rápida
Personal asegurado (ART)

Tel./fax 4866-4440 / 4867-0036

E-mail correo@il-postino.com.ar

Internet www.il-postino.com.ar

Taller de lectura en inglés

- Poesía inglesa y norteamericana
- Poesía traducida al inglés
Shakespeare (sonetos), Dylan Thomas, T. S. Eliot, James Joyce (poemas), Bertolt Brecht (poemas) y otros...
- Leyendas de la mitología griega

Interpretación y traducción

Grabaciones de los poemas
leídos por los autores

Para más información, llamar al 4825-6769

Para entender al cine

Una introducción crítica y analítica

Crítica de cine

Estilos, corrientes, tendencias

Cursos de Eduardo A. Russo

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

400A Cine

Traducción de guiones y proyectos.
Presentaciones a subsidios internacionales.

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

4 3 2 2 - 7 5 1 8

4 3 2 6 - 5 0 9 0

ANUNCIE EN

EL AMANTE

El Amante Multiplex

Ante la preocupante pobreza del panorama de estrenos, que además amenaza con profundizarse, inauguramos aquí una nueva sección destinada a hablar de esas películas que no llegan a los cines ni se editan oficialmente en video, y que de verdad merecen ser vistas. **por MARCELO PANOZZO**

No hace falta leer la muy buena nota publicada por el periodista y crítico Diego Batlle en el diario *La Nación* del 16 de julio para darse cuenta de que algo está mal en el panorama de estrenos de cine. Porque si bien Batlle lo pone por escrito de manera impecable ("Cada vez menos estrenos, en mayor cantidad de salas y con campañas de marketing muy agresivas, monopolizan la atención del público y desplazan a los films más chicos", era el resumen), un cafecito a la salida del cine, en el patio de comidas del Village Recoleta, tomado de cara al *videowall* promocional clavado en el medio del salón, certifica que sí, que algo está muy mal. En el momento en el que aquella nota fue publicada, el 54 por ciento de las salas argentinas estaba copado por apenas cuatro películas: *Buscando a Nemo*, *Matrix: Recargado*, *Terminator 3* y *Hulk*. Dos semanas más tarde, en el Village, no puedo evitar la distracción que propone el omnipresente *videowall* y me quedo viendo los trailers del cine por venir: una de Alan Parker con Kevin Spacey, una del meta-bolizado Vin Diesel, la de Jim Carrey haciendo de Dios, *Bad Boys II*, *Tomb Raider II*, *American Pie-La boda*, *Más rápido y más furioso*, *Más tonto y más retonto* (o como sea que vaya a llamarse), *La liga de los hombres extraordinarios*, otra más con Eddie Murphy, *The Lizzie McGuire Movie* y así... Salvo *Todopoderoso*, no ví ninguna de esas películas. Quizá termine viendo varias de ellas por cuestiones laborales. Seguramente alguna que otra me resultará más o menos interesante. Pero no es ese el problema: la cuestión aquí es la muerte de la diversidad. Lisa y llanamente. Así como estamos, se acabó el cine que no provenga de Hollywood (una cinematografía que, repetimos por las dudas, puede depararnos obras maestras de tanto en tanto, y muy buenas películas bastante seguido,

aunque en el pelotón más arriba mencionado no parezca haber ni por asomo algo de eso). Incluso el cine independiente americano ya fue borrado de las pantallas, y lo que quedó fue un helado mar de secuelas, de segundas y terceras partes y clonaciones de fórmulas y acumulaciones de héroes. Ni hablar del cine de países periféricos. Si hasta el cine independiente argentino está bajo fuego a la hora de salir a las salas, imaginen ustedes lo que puede pasar con películas tailandesas, coreanas o incluso españolas o brasileñas. Este fenómeno tiene un nombre, ese nombre es "concentración" y hay una serie de factores que contribuyeron a su solidificación como tendencia. Primero, la devaluación, aunque de un modo no tan sencillo como el 3 a 1 indicaría: si bien es verdad que a los distribuidores independientes les resulta cada vez más difícil cubrir los gastos en dólares que implica el estreno de una película (una japonesa, digamos, por más modesta que sea), en el otro extremo de la ecuación las compañías multinacionales tampoco parecen muy dispuestas a asumir riesgos. Lo que sucede en este punto es, como bien escribió Batlle, que "los grandes estudios hollywoodenses apuestan cada vez más por sus *tanques* y prefieren estrenar en pocas salas (o editar directamente en video) sus producciones más modestas y menos espectaculares". Este tipo de operación comercial se toca con lo político en el punto en que, por detrás del exclusivo respaldo a títulos que van a ofrecer un rendimiento superlativo, se amenaza con cercenar la diversidad, se recortan posibilidades, se silencian nuevas búsquedas y lenguajes, y se roza la discriminación mandando al muere a todo aquel cine incapaz de producir una buena cantidad de ceros a la derecha. El circuito de exhibición, entonces, responde a esa lógica, y para los directores y los distribui-

dores independientes es casi imposible encontrar un lugar en la cartelera para estrenar otro tipo de cine (eso, los que todavía se animan a traer hasta aquí ese otro cine, en tanto ya hay algunos que tiraron la toalla). Aunque un film pequeño funcione bien, la presión de las grandes compañías y la impaciencia de los dueños de las salas terminan, en una alianza siniestra y miserabilista, escamoteándole funciones, ahogándola. Nadie pide que las partes involucradas no ganen dinero, pero la discusión se acerca peligrosamente a la tan en boga pelea por las tarifas: durante el menemismo las empresas se ultraenriquecieron, y ahora pretenden disfrazar de pérdida lo que no sería más que una desaceleración del ritmo de ganancias.

Ante este empobrecimiento de la cartelera de "estrenos", *El Amante* decidió, una vez más, hablar también de otro tipo de películas, de esos "no estrenos", de los films que no llegan a las pantallas ni al videoclub y que, de haber un mercado más abierto, más tolerante, con mejores herramientas para proteger a determinado cine, podrían no sólo desembarcar en las salas, sino también encontrar su público. Por esto último es que descorchamos la sección *No estrenos* con una película norteamericana, una española y una hongkonesa que son, a su personal modo, ejercicios de género, obras que podrían llegar a tener aquí un modesto éxito. De todos maneras, la estructura de *No estrenos* no siempre será esta misma, no habrá aquí ataduras, sino un espacio sin límites que intente llamar la atención sobre películas de todos los formatos y latitudes que merecen ser vistas, un lugar-herramienta para acercar (con datos concretos, además) todos esos cines que por culpa de personas torpes, mal informadas, temerosas y/o mezquinas nos han ido quedando cada vez más lejos. ■



Volver al futuro

DONNIE DARKO

ESTADOS UNIDOS, 2001, DIRIGIDA POR Richard Kelly, CON Jake Gyllenhaal, Maggie Gyllenhaal, Holmes Osborne, Mary McDonnell, Noah Wyle, Patrick Swayze, Drew Barrymore.

Hay una versión en formato Div-X con subtítulos en castellano circulando por la red. El DVD cuesta 10,98 dólares en www.deepdiscountdvd.com y también tiene subtítulos en castellano.



Todo el género suburbio americano (con high school incluida), todo lo que allí dentro era supuestamente importante, empalidece a la luz de *Donnie Darko*, el ma-ra-vi-llo-so debut del director y guionista Richard Kelly, 26 años al momento de esta película. Desde *Magnolia* hasta *Bowling for Columbine*, desde *Las vírgenes suicidas* hasta *Belleza americana*, todo queda opacado por esta obraza que es original hasta en sus citas e influencias, y que si le debe algo a alguien es, en todo caso, al John Hughes de *El club de los cinco* (y a todas las bandas sonoras de la Hughes Factory), al David Lynch más salvaje de corazón, a cierto tono de las páginas mejores de la serie televisiva *Los expedientes secretos X* o a *Harvey*, aquella película de Henry Koster en la que James Stewart tenía como mejor amigo a un conejo gigante.

Kelly cuenta la historia del chico del título, Donnie Darko, un adolescente angustiado de fines de los 80, permanentemente medicado y terapeutizado, que en el borde de la esquizofrenia comienza a recibir señales y visitas de otro mundo en forma de un conejo gigante de cabeza metalizada llamado Frank. El tal Frank es el que lo saca de su cama la noche en la que cae del cielo directamente al cuarto de Donnie la turbina de un avión; y es Frank el que le revela cuántos días faltan exactamente para el fin del mundo. En ese tránsito por el filo de la realidad, en el que el comportamiento del visitante es tan palmariamente irreal como el de una profesora del colegio empeñada en enseñarle a los alumnos técnicas para controlar el miedo (en el que lo que pasa dentro de la cabeza de Donnie y afuera de su cuerpo es igual de desconcertante),

Kelly va bordando una postal árida y a la vez melancólica de esa familia americana de apellido Darko, y lo hace con un tono en el que no hay lugar para el amarillismo ni para el cinismo. *Donnie Darko* es, a su retorcida manera, una película emocionante, trágica y elegíaca, un cuento sobre magia y pérdida protagonizado por chicos extraviados y padres ausentes, cuyas resonancias apocalípticas no hacen más que volverlo más conmovedor.

Con un admirable control sobre sus elementos, y un poco a la manera de Wes Anderson, Kelly consigue ser más personal y más homogéneo cuando más citas introduce en la película, desde la obsesión de Donnie por viajar en el tiempo y sus clarísimos guiños a *Volver al futuro*, a las ultra *Dirty Dancing* coreografías de su hermana más chica, pasando por temas musicales de Echo & the Bunnymen (the Bunnymen, sí, y justo *The Killing Moon*) o Tears for Fears, las referencias a *E.T.* o *Pesadilla* o el remarcado contexto político en el que la acción del film tiene lugar, exactamente al final de la era Reagan, con el debate Bush-Dukakis como telón de fondo.

El director modela estos materiales como si fuera un chico mezclando plastilina, consiguiendo nuevos colores mientras va haciendo desaparecer los originales, llegando a formas personales y extrañas, pero a la vez irremediabilmente familiares. A esta altura de las imágenes, esas high school enrarecidas y esas familias disfuncionales y los festivales nostálgicos de los 80 son, es verdad, meros estereotipos. No pueden ser sino puntos de partida, apenas las barritas de plastilina recién compradas, todavía envueltas en celofán. Pero afortunadamente todo puede cambiar cuando aparece un director con la sensibilidad y el talento necesarios para entretrejer citas, homenajes, búsquedas desesperadas, pérdidas, recuerdos y obsesiones. Un director capaz de repetir el viejo truco de sacar de la galera un conejo para que todos nos quedemos así, whoa, con la boca abierta.

Marcelo Panozzo

Infierno encantador

INFERNAL AFFAIRS

HONG KONG, 2002, DIRIGIDA POR Wai Keung Lau y Siu Fai Mak, CON Andy Lau, Tony Leung, Anthony Wong, Eric Tsang.

La edición de dos discos de *Infernal Affairs* se consigue en DVD (Zona 3), con subtítulos en inglés, en la inigualable tienda online www.ddhouse.com a un precio de aproximadamente 14 dólares.



Con semejante reparto, un combinado de lo mejorcito en carisma cinematográfico *made in Hong Kong* que cubre dos generaciones de actores, era imposible que *Infernal Affairs* no terminara siendo el éxito comercial que tomó por asalto los cines de la ex colonia británica el año pasado. Las partes dos y tres ya están en proceso de rodaje, pero habrá que esperar un poco para descubrir qué pergeñaron los guionistas a la hora de continuar la saga sin los protagonistas del film original. Pero, ¿qué es *Infernal Affairs*? No es una película de terror, a pesar del título, sino una historia de suspenso policial de extraordinaria factura técnica e ingeniosa trama. Vale la pena adelantar que no hay aquí sino apenas un par de fugaces tiroteos, cosa extraña en el cine policial de Hong Kong, que suele entrar de lleno en un género que podríamos llamar de *superacción*. En *IA* el énfasis está puesto en la sistemática construcción de una situación metafóricamente explosiva, en un juego de gatos y ratones con vueltas de tuerca de lo más variadas, y no sería nada extraño

que una *remake* norteamericana asomara en breve. Tony Leung (el mismo de *Con ánimo de amar*, claro) es un policía encubierto que luego de años de trabajo arduo ha sabido ganar la confianza de un miembro de las triadas (mafia china) dedicado al narcotráfico; Andy Lau (mega estrella en su país natal y protagonista de *Fulltime Killer*, vista en el Festival de Buenos Aires edición 2002) es un delincuente enquistado en la estructura policial que le rinde cuentas, obviamente, al mismo mafioso del cual hablábamos antes. Sólo el jefe de la policía conoce la verdadera identidad de Tony y, maravillas especulares del cine, solamente el capomafia sabe del origen de Andy —los encargados de interpretar a los jefes, Anthony Wong y Eric Tsang, son de esos actores de reparto de pura raza—. Como habrán adivinado, en algún punto de la historia los infiltrados adivinarán la presencia del otro y tratarán por todos los medios disponibles de averiguar su identidad y actuar en consecuencia. Si suena divertido y hasta apasionante, valga

la aclaración de que el film realmente entrega todo lo que promete incursionando, de paso, en un clásico del *policier* hongkonés, de John Woo en adelante: la pérdida del sentimiento de pertenencia —a la policía, a las triadas— a fuerza de actuar diferente durante el tiempo suficiente. Cazadores que son cazados, encuentros en terrazas no tan desiertas y muchos teléfonos celulares delatores son dispuestos en una trama que funciona como un reloj suizo a través de una puesta en escena, si se me permite el término, exquisita y absolutamente funcional (como opuesto de arbitraria, se entiende). Un ejemplo de lo que el cine industrial y popular no norteamericano puede lograr arremangándose, sudando un poco y usando todo el talento y la imaginación de que se disponga. El hecho de que nadie se haya interesado en estrenar el film aquí en Argentina está relacionado con la situación económica, obviamente, pero también con el lugar común repetido por muchos distribuidores que afirma que el público local responde a películas con orientales sólo si usan trajes típicos.

Por el momento, disfrutar de *Infernal Affairs* sólo es posible si disponemos de un reproductor de DVD multizona y accedemos a la compra a través de internet de la edición original en zona 3 (otra opción posible es darse una vueltita por algún barrio chino, aprender algo de cantonés, hacer migas con el dueño del videoclub y manguearle una copia con los subtítulos en inglés activados). Esa misma edición incluye un segundo disco con material de backstage, videoclips y demás extras habituales, pero también un final alternativo que fue el que pudieron ver los habitantes de China continental. Desde que Hong Kong volvió a sus fuentes originales en 1997, muchos films de la isla tuvieron problemas de censura en tierra firme (no así en su propio territorio, que mantiene un gobierno independiente en más de una materia). Ese otro final, más acorde con las lineamientos del gran país comunista, recuerda al doble final de *Scarface*, de Howard Hawks: no hay posibilidad de lecturas ambiguas y es el gobierno el que debe ajusticiar a los "malos". No adelantaremos aquí ninguno de los dos remates, pero resta decir que el original es mucho más bello, amargo y a tono con el resto del film. **Diego Brodersen**

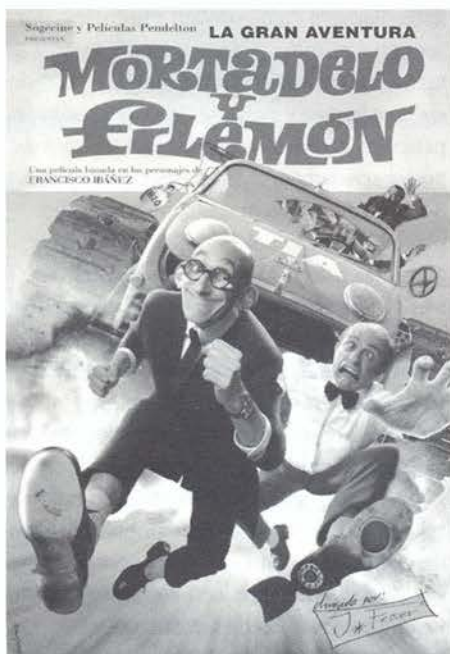


Don't stop me now

LA GRAN AVENTURA DE MORTADELO Y FILEMÓN

ESPAÑA, 2003, DIRIGIDA POR Javier Fesser, CON Benito Pocino, Pepe Viyuela, Dominique Pinon, Paco Sagarzazu, María Isbert, Janfri Topera, Emilio Gavira, Javier Aller, Janusz Ziemniak, Pablo Pinedo, Luis Ciges.

Esta copia se consigue en VHS en el videoclub Mondo Macabro y en Div-X en el Parque Rivadavia.



*Amena informa: este aparato se autodescojona-
rá transcurrido exactamente un ratito.*

Hace 5 años, Javier Fesser nos sorprendió con su ópera prima *El milagro de P. Tinto*, una película absolutamente trastornada que homenajeaba a los dibujos animados de la Warner (Tex Avery y Chuck Jones, en especial) e incluía cosas como un comienzo que parecía un corto de algún país de Europa del Este, enanos marcianos que llegaban a la tierra en un Fitito volador, un cazador de extraterrestres que utilizaba productos marca Mikasa, "de fabricación nacional", y una virgen que servía para destapar gaseosas ("¡Qué invento la gaseosa, macho!"). Ahora Fesser y su hermano coguionista vuelven con su adaptación de la historieta de Francisco Ibáñez, *Mortadelo y Filemón*, que jamás leí pero luego de ver esta película no dudo en hacerlo, para redoblar la apuesta. Todo lo que podía encontrarse en *P. Tinto* acá está elevado a la cuadragésima potencia. No creo recordar ninguna película tan veloz

como *Mortadelo y Filemón*. En contra de lo que decía Miguel Mateos, esta película no tiene que parar. Tan pero tan absolutamente frenética es, que una mínima disminución por más pequeña que fuera –ya sea en sus casi incomprendiblemente veloces diálogos o en su ritmo en general– haría que se rompa su hechizo de absoluto descontrol. Desde el espectacular comienzo, con un mosquito animado llamado Gustamante (por David Bustamante, un chico del *Operación Triunfo* español) que hace *lip-synch* de una *chanson française* que suena en la radio, hasta el *spielbergeano* final (esto parece ser una constante en Fesser, recordar las referencias a *E.T.* en *P. Tinto*), la película no da un solo respiro. La historia, mejor dicho, la excusa argumental, involucra el robo de un DDT (desmoralizador de tropas) que en las manos incorrectas podría causar el fin del mundo. De hecho, cae en las del dictador del país Tirania, un hombre con ciertas dificultades de habla que quiere destruir el palacio de Buckingham y reconstruir las pirámides de Egipto

con azulejos comprados "a precio de coste". El jefe de la agencia TIA no manda a los ineptos aunque adorables superagentes Mortadelo y Filemón, sino al desagradable Freddy –un agente extranjero que suele hacerse pasar por un tal Walt Disney–, y es cuando este traiciona a la agencia que llaman a nuestros héroes.

Si *P. Tinto* se caracterizaba por su humor cartoonesco, *La gran aventura...* parece un *cartoon* hecho y derecho. Todos sus maravillosos gags responden a la lógica absurda del *cartoon*, por ejemplo personajes que son atropellados por autos a toda velocidad y en la siguiente escena aparecen en perfecto estado. Y si hay algo hermoso en *Mortadelo y Filemón* es cómo los efectos especiales (excelentes, por cierto) están al servicio de sus gags, que se suceden a razón de veinte por minuto. Tanto descontrol no impide que los personajes de la película sean tan entrañables, tan queribles como son. Desde Mortadelo y Filemón, encarnados a la perfección por Benito Pocino y Pepe Viyuela, hasta el tiránico dictador de Tirania (Paco Sagarzazu), todos los personajes, salvo, tal vez, el de Freddy, tienen alguna cualidad que los hace adorables. Fesser hizo una película que es una declaración de amor a la historieta, a los personajes que hizo suyos, a los dibujos animados, a Spielberg, al espectador, al cine. Pero también a sus amigos que lo acompañaron tanto en sus cortos como en su ópera prima, ya que casi todos aparecen aquí, hasta Luis Ciges, que murió luego del rodaje (y se lo va a extrañar).

La gran aventura de Mortadelo y Filemón es, ni más ni menos, un acto de amor que no para nunca, ni quiere que lo paren. Ahora bien: a *P. Tinto* yo le ponía un 10, pero esta película me gustó muchísimo más; entonces tendría que replantear mi sistema de calificación. ¿Ves Fesser? Mirá en los aprietos en los que me ponés por ser tan bueno, chavalín. Cómo conseguirla: todavía no se editó en España para la venta directa, sólo se consigue para videoclubes. Acá circula una copia filmada en el cine, aunque con una calidad bastante superior a lo que suele verse en ese tipo de copias, a pesar de que en los últimos segundos se ve la silueta de una mujer dejando la sala. **Juan Martínez**

Industria argentina

Editoriales en un diario, el foro de una asociación de directores, charlas de pasillo y cadenas de mails sugieren que un sector de la crítica podría atentar contra el éxito del cine industrial. Falaz por donde se lo mire, el argumento esconde los graves problemas que atraviesa el cine producido por la "industria". Entre la caza de brujas y la pelea por llevarse la porción más grande de la torta, queda relegada otra discusión: la necesidad de producir mejores películas como camino hacia la consolidación de una industria que hoy prácticamente no existe. **por JUAN VILLEGAS, LEONARDO M.**

D'ESPOSITO y DIEGO BRODERSEN

A veces decir las cosas de manera transparente, sin esos eufemismos redentores que de tanto repetirse terminan pareciendo certezas universales, puede resultar un buen ejercicio para comenzar a construir la existencia de eso que la verdad a medias oculta. En Argentina no hay una verdadera industria cinematográfica, y tal vez no la ha habido durante los últimos cincuenta años, al menos en el sentido más organizado de la palabra "industria". Si se quiere seguir utilizando el término, quizá sea más coherente agregarle un "seudo" o "proto" por delante.

Seguir pretendiendo que en nuestro país hay dos categorías claramente diferenciadas de cine —la industrial y la artesanal—, para justificar qué películas merecen ser subsidiadas y cuáles deben producirse por fuera del sistema y sin apoyo del Estado, es tal vez la semilla de tanto mal. Hay que decir de una vez y para siempre que todas las películas argentinas están igual de lejos de poder ser consideradas parte de una verdadera industria, ya que tanto las grandes producciones de las empresas televisivas como las más minúsculas de las incursiones independientes dependen totalmente de los subsidios del INCAA. No es casual que en estos días las asociaciones que representan a las grandes productoras estén reclamando una elevación del tope de subsidio al que puede acceder una película. Según la reglamentación vigente, la suma total a percibir por el productor en concepto de subsidios no puede superar el costo reconocido de la película, pero siempre hasta un límite máximo de \$ 1.500.000. Este tope impide que los productores de las películas cuyos costos son mayores a esa suma vacíen el fondo de fomento destinado a subsidios. Evidentemente, el negocio no les está cerrando del todo a las productoras que manejan altos presupuestos y la mejor manera que han encontrado para solucionar el problema es intentar subir ese tope. Si esto se llevara adelante, el resultado sería menor disponibilidad de fondos para las películas de menor presupuesto.

Más allá de la posibilidad cierta de esta consecuencia negativa, lo que se evidencia aquí es la falacia de la idea de cine industrial. Si existiera un tipo de producción que pretende ser masiva, que cubre sus expectativas económicas con su explotación comercial y recibe un estímulo del Estado para reforzar su funcionamiento, podríamos hablar de industria. Y no estaría mal que funcionara así, siempre que el objetivo fuera desarrollar una actividad comercial que paulatinamente vaya dependiendo menos del Estado. La realidad es que las películas realizadas por las grandes productoras



CINE ARGENTINO 2003



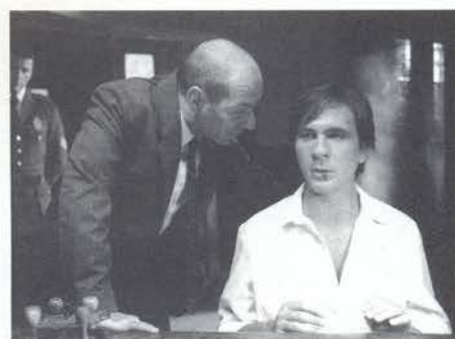


ras, muchas de ellas relacionadas con la televisión o con empresas extranjeras, parecen depender cada vez más del INCAA para su existencia y no han encontrado mecanismos para que esto deje de ser así. Tal cual están las cosas, la situación es exactamente la misma que la de las producciones independientes de bajo presupuesto. Estas también requieren de los subsidios para poder llevarse a cabo. La diferencia es cuantitativa y no cualitativa; en unos casos son mayores que en otros los montos de subsidio que se necesitan y se piden. En el texto de Héctor Olivera, incluido dentro del Foro de Debate de la DAC y citado también por Quintín en este número de *EA*, se acusa a los realizadores del cine llamado "artesano" de no cumplir los convenios laborales vigentes. Hay que decir que si en muchos casos estas producciones debieron posponer sus compromisos de pago, eso se debió a que no contaron con ningún apoyo previo del INCAA para su realización. Finalmente, cuando esas películas salieron adelante, las deudas fueron saldadas a través de los subsidios a los que accedieron luego del estreno comercial. Es verdad que muchas de las películas del llamado Nuevo

Cine Argentino fueron realizadas por fuera de los sistemas de créditos y subsidios del INCAA, pero no siempre porque así lo decidían sus productores y directores, sino porque los proyectos eran ignorados o rechazados a través de las distintas gestiones. Eso no las hace menos industriales, sino menos reconocidas por la supuesta "industria", lo que es muy distinto. Que las películas del cine llamado "artesano" cumplan o no con los convenios laborales vigentes depende de los dictámenes de los comités del INCAA que juzgan cada película y no de su carácter "industrial".

Por otro lado, si bien la existencia de un cine popular debe ser fomentada precisamente porque es saludable para la construcción de una cinematografía sólida, el criterio para subsidiar las películas debe ser antes que ningún otro el de la calidad de las mismas. De esta forma, se estaría privilegiando la principal función de una política de fomento: un cine mejor, con variedad de estéticas y de producción. Los fondos de los que dispone el INCAA no son sólo para subsidiar una industria que genera trabajo y bienes de consumo, sino tam-

bién una inversión cultural en la que debe privilegiarse el valor artístico. Estos dos objetivos no deberían entrar en contradicción: la consolidación como industria será el resultado lógico de mejores películas. No todos piensan así; muchos creen que hay que defender al cine argentino "industrial" en bloque, porque de esa forma se lo estaría defendiendo frente al cine industrial extranjero. La siguiente anécdota nos puede ayudar a entender lo que está pasando. Sucedió una vez que un gobierno argentino le ofreció a Borges una especie de cargo de embajador itinerante con el objeto de mejorar la imagen de Argentina en el mundo. Borges respondió así: "¿Por qué, en lugar de eso, no mejoramos la Argentina?". Algo parecido está pasando con el problema de la exigencia de calidad a las películas "industriales", algo que está vinculado directamente con la relación entre la "industria" y la crítica. De pronto, ante la baja respuesta de público a estas películas, se atribuyen sus fracasos a las críticas negativas que recibieron en los medios más influyentes. Pero hay un hecho que no se niega, aunque sí se intenta ocultar: las críticas fueron negativas por-



Dos modelos diferentes: la superlativa *Nueve reinas* y las olvidables *El juego de Arcibel* y *La fuga*



que las películas no eran buenas. Y este hecho, en un esquema de producción subsidiado, no es sólo responsabilidad de los realizadores y los productores sino también de la política de fomento que se lleve adelante. Es evidente que los criterios manejados para decidir qué películas de alto presupuesto se debían subsidiar fueron en muchos casos errados. Hay un concepto fuertemente establecido, el que indica que al cine que se pretende masivo no hay que exigirle rigor estético. Esta idea, que parece haber sido la de los comités que han aprobado cada uno de los proyectos de las grandes productoras en los últimos años, ayudó al estancamiento estético de ese cine y, posiblemente, a la merma de su aceptación popular. No sólo es importante y saludable la exigencia de calidad a este cine desde los comités que deciden el fomento, sino también desde cualquier ámbito de opinión, como es el caso más notorio de la crítica de cine. Si algo bueno ha ocurrido en los últimos tiempos es que se han roto ciertas complicidades entre el cine argentino que apela al mote "industrial" para legitimar su factura y ciertos sectores del periodismo de espectáculos que disimulaban fallas para estimular tal industria. En general, las diatribas contra "la crítica" –por lo general con el mote "snob" adosado– aparecen a mitad de año, cuando en los alrededores de las vacaciones de invierno se instalan en las salas los films "industriales" y "masivos" cuya mayor ligazón es con la televisión y no con la pantalla grande. Este año pasó algo que nadie esperaba: el público no respondió. Vamos a dar unos datos numéricos. Al día 23 de julio, *El día que me amen*, con seis semanas en cartel, figuraba décima en el top ten de la taquilla (los datos son de Nielsen) con un acumulado total de 427.846 espectadores; *Un día en el paraíso*, con tres semanas, apenas llevaba 172.814; finalmente, *Vivir intentando* había acumulado en seis semanas 524.928. Bandana le ganó a *Hulk*, pero es el único tanque de Hollywood al que pudo superar hasta ahora. Los datos de *El juego de Arcibel* son aún peores. Lejos quedaron los millones de *Un argentino en Nueva York* o *Comodines*. Ni la película de Suar ni la de Francella van a llegar a

arañar de lejos el séptimo dígito, lo que lleva a pensar que algo sucedió. Las hipótesis son varias y es muy posible que se trate de una suma de varios factores: errores en la estrategia publicitaria, castings fallidos, una fuerte y eficaz competencia del cine mainstream norteamericano y el bajo nivel técnico de las películas.

Resulta interesante detenerse en este último aspecto porque es lo que menos se suele tener en cuenta. Hay un erróneo lugar común referido al cine realizado por las generaciones más nuevas. Es aquel que sostiene que sus películas son menos profesionales que las del llamado cine "industrial". El hecho de que se filmen en 16mm y con bajos presupuestos no implica que no haya un rigor técnico acorde a lo que pide cada propuesta. En líneas generales, es posible encontrar fallas técnicas más notables en films de presupuestos altos, y el supuesto déficit técnico de las películas del cine independiente tiene que ver con la pereza intelectual de algunos de los que las juzgan. El nivel de precisión quirúrgica que evidencia el montaje de *Bolivia* o la cercanía con la perfección que alcanzan todos los rubros técnicos en *La libertad* –por nombrar sólo dos ejemplos– son prácticamente imposibles de encontrar en cualquier película de las llamadas "industriales". Los principales problemas de las producciones "grandes" que se estrenaron este año son técnicos. La actuación fallida de Suar en *El día que me amen*, la ausencia de comicidad en *Un día en el paraíso*, la chatura de la fotografía en esta misma película, la falta de pulso narrativo de *El juego de Arcibel* y la incapacidad de *Vivir Intentando* para aprovechar la frescura de las chicas son problemas técnicos. Todo esto puede resumirse en una ausencia de rigor imperdonable. Rigor implica respeto a la inteligencia del espectador, conocimiento de los mecanismos del relato popular y uso de los diversos oficios sin perezas de ningún tipo.

Digámoslo de una vez: la "pericia técnica" de este cine industrial es un mito. Y parece ser que el público tiene un límite de tolerancia a la baja de calidad de las películas. Pol-ka y Telefé piensan las películas como ►



Independientes último modelo, desde arriba a la izquierda: *Caja negra*, *Balnearios*, *La libertad*, *Tan de repente* y *Nadar solo*



Nacionales y populares: *Un oso rojo*, *El Bonaerense*, *Lugares comunes* y la flamante *El fondo del mar*

ampliaciones de la pantalla televisiva; objetos que se nutren de otra cosa. Con Francella en baja y Suar ausente de la televisión –salvo como empresario–, no hay qué explotar. Para ver cine, el espectador busca lo extraordinario, lo nuevo, lo que le promete ese plus que la televisión no le da. Quizás el hecho de que el film de Bandana construya una ficción que el espectador de la película sabe falso desde el inicio (porque conoce muy bien cómo se constituyó el grupo) sea ese plus extraordinario que busca, lo que explicaría su relativo éxito. Cabe pensar que las películas como *Matrix*, *Buscando a Nemo*, *La maldición del Perla Negra* o *Hulk*, sin ir más lejos, proponen justamente el cine que la “industria” argentina nunca pensó necesario.

Para que se entienda mejor de qué estamos hablando, es interesante el ejemplo de Corea del Sur, que sí pudo consolidar una industria del cine durante el transcurso de la última década. Los coreanos lograron construir un flujo constante de películas que funcionan comercialmente no sólo en su propio país sino en el importante mercado

asiático, en particular Hong Kong, China y Japón. Esa maquinaria en movimiento nunca descansa y las productoras nacidas a la sombra de ese verdadero boom encontraron la fórmula para atraer a los espectadores con films comercialmente atractivos, sea por tema y forma, por el reparto o por todas esas cosas. Los géneros florecieron, y es así que una película de terror exitosa es seguida de otras que intentan montarse en el éxito de la primera. No hay nada de malo en ello; de hecho, parte del concepto de una industria del cine se basa en la idea de la diferenciación dentro de la repetición. ¿Qué descendencia trajo aquí el inesperado suceso de *Nueve reinas*, nuestro mejor y casi solitario ejemplo de un éxito masivo que a la vez fue celebrado por la crítica como una buena película? La única respuesta posible puede ser el futuro estreno de *El fondo del mar*, cuyo esquema de producción está lejos de parecerse al de las grandes productoras de la televisión. Respecto del tema de los actores reconocidos por el público, es cierto que muchas de las estrellas del cine coreano provienen de la televisión –e incluso de la música–, pero el paso al hábitat

cinematográfico implica por lo general justamente eso, un cambio de hábitat. Existe, por supuesto, la idea de capitalizar tal o cual rostro televisivo en un producto cinematográfico, pero como un *medio*, nunca como un *fin* en sí mismo. En otras palabras, la estrella aporta interés y arrastra público, pero su presencia en el film *X* es totalmente independiente del programa *Y*. Incluso el paso a la pantalla grande suele entenderse como un ascenso social y nunca, claro está, como una excursión temporal en la cual trasladar mohines y complicidades. La interacción de empresas privadas e instancias estatales diseñados para asistir las y acompañarlas termina generando un lugar de convivencia generalmente armoniosa para tres categorías cinematográficas: el cine popular, centrado en tópicos y tratamientos de alcance masivo y repartos atractivos; otra más autoral, de alcance internacional y enraizada en búsquedas estéticas y temáticas; y un importante racimo de producciones independientes que se acercan a los dos posiciones anteriores desde extremos marginales. La convivencia es necesaria e interdependiente y resulta imposible imaginar la desaparición de una de ellas en beneficio de las otras.

La situación del cine en Argentina podría graficarse mucho más sencillamente si dejamos de lado el ejemplo biológico del ecosistema y tomamos el de la torta y las porciones: algunos quieren trozos más grandes porque creerían en un cine de mayor presupuesto y otros desean tajadas más pequeñas porque no necesitarían gastar tanto dinero para lograr sus objetivos. El resultado es una mesa donde los más glotonos se llevan a la boca porciones gordas dejando sin comer a los otros comensales allí presentes. El griterío resultante finge girar alrededor de estéticas, taquillas y viabilidades comerciales, pero en el fondo algunos quieren seguir comiendo lomo sin darse cuenta de que no es posible alimentarse con los huesos. Es una pena que los productores “grandes” del cine argentino no piensen en términos estéticos sino sólo en el negocio. Sobre todo cuando eso mismo es lo que puede explicar que este año hayan errado el golpe. ■

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



DECALOGO DEL **PCI**

Cine en plural

El Proyecto Cine Independiente, la asociación que reúne a un importante grupo de directores y productores argentinos, expone en los diez puntos que siguen sus principios y sus objetivos.



El PCI (Proyecto Cine Independiente) es una asociación que nuclea a un grupo de directores y productores independientes argentinos. Queremos fomentar y proteger formas de producción y exhibición alternativas integrando estas nuevas modalidades a la industria pero sin perder independencia. Sin embargo, nuestra actividad quiere trascender los reclamos corporativos y apunta a consolidar un cine argentino mejor. Los siguientes son los principios y objetivos que determinan nuestra acción:

1. Una política de fomento que contemple la importancia del cine realizado por fuera de los parámetros industriales tradicionales, aceptando dentro del marco legal los formatos de producción alternativos, los cuales han permitido en gran parte la explosión del nuevo cine argentino. De esta forma, se los estaría integrando a la industria, pero sin desnaturalizar los esquemas de producción que han hecho posible este cine.

2. Propuestas de fomento que tiendan a una continuidad de la renovación del cine argentino, promoviendo la producción de

óperas primas y cortometrajes y una mayor participación del cine producido en el interior del país.

3. La reglamentación de una cuota de pantalla para el cine nacional que proteja especialmente la exhibición de las producciones con menores recursos publicitarios.

4. Determinar como principal criterio para el fomento la calidad artística de los proyectos y las películas, cualquiera sea el formato de producción.

5. Encontrar mecanismos para facilitar la exportación de cine argentino y, al mismo tiempo, gravar impositivamente en forma efectiva la importación de cine extranjero, sobre todo aquel que tiende a monopolizar las bocas de exhibición existentes.

6. Involucrar a los canales de televisión de aire no estatales en la difusión del cine argentino independiente, a través de su programación y de sus espacios de publicidad.

7. Destacar el aporte y la responsabilidad de la crítica de cine, libre de condicionamien-

De izquierda a derecha, tres de las películas que pudieron verse en el ciclo que, durante julio, el PCI llevó adelante en el Atlas Recoleta: *Bolivia*, *La Ciénaga* y *Sólo por hoy*

tos, en la construcción y el desarrollo de una cinematografía nacional.

8. Encontrar junto a los sindicatos mecanismos para bajar los costos sindicales de las producciones de bajo presupuesto, entendiendo que estas obligaciones deben estar en proporción directa a los presupuestos y posibilidades comerciales de las películas.

9. Una aceptación por parte de toda la comunidad cinematográfica de que la pluralidad de propuestas artísticas y de producción es el mejor camino para tener un cine argentino mejor.

10. Apoyo general a todo gesto que tienda a una mayor transparencia en cuanto a la disposición de los fondos del INCAA. ■



UNA RECTIFICACION Y UNA RATIFICACION

Lo artesanal

A continuación, el curioso caso de la palabra mal traducida (“miserabilista”) que desembocó en uno de los ataques más descalificadores, en forma de una carta firmada por Héctor Olivera, contra el cine independiente argentino. **por QUINTIN**

Al parecer, fue Héctor Olivera el primero en leer una nota que escribí en febrero para un número especial de *Cahiers du cinéma* que se distribuyó durante el Festival de Cannes. En un mail que envió a un foro de discusión de la DAC (la asociación tradicional de los directores de cine), comienza con un contundente “leí azorado...”. Si bien Olivera tuvo la amabilidad de enviarme una copia del mail, algunas de sus apreciaciones son menos amables: “Tampoco estoy de acuerdo con el resto de su nota que tiende a agravar una tendencia que considero muy peligrosa: se está creando un clima antagónico entre los jóvenes y los veteranos, entre los que hacen un cine artesano y los que lo hacemos –o pretendemos hacerlo– en un nivel industrial. (...) Lo que no debemos aceptar es que se profundice este antagonismo”.

Bastante azorado quedé yo también cuando me enteré de que la lectura de Olivera había provocado enojos de diversa índole con mi persona y que, al parecer, mi peligrosidad fue juzgada extrema por algunos de sus colegas (estos no me enviaron copia de sus declaraciones y no puedo reproducirlas textualmente).

No me pareció que el contenido del artículo diera para tanto, sobre todo porque expresaba opiniones similares a las que aparecieron en esta revista más de una vez. Hubo sí, un detalle que daba para el enojo, del que se hizo eco Sergio Wolf en el número anterior de *El Amante*. Decía yo que la industria del cine se siente representada por películas



Historias mínimas, de Carlos Sorín: miserabilista sí, miserable jamás

como *El hijo de la novia* e *Historias mínimas* mientras que “no mira con buenos ojos a la nueva ola de cineastas” (la traducción es de Olivera y es buena). La edición de *Cahiers* es bilingüe (inglés y francés) y en la versión francesa la película de Sorín iba acompañada del adjetivo “miserable”, lo que parece, más que una descalificación de la película, un insulto al director. En realidad, escribí la nota en inglés y puse “miserabilistic”, lo que a la editora le pareció poco ortodoxo en ese idioma (seguramente lo es) y cambió la palabra por la un poco ambigua “pitiful”, que al pasar al francés devino “miserable”.

El miserabilismo de *Historias mínimas* se expresa para mí en la condescendencia con la que el director trata a sus personajes, a quienes no se les otorga el derecho a la inteligencia pero sí el de inspirar una simpática piedad por sus limitaciones económicas y mentales. Ese rasgo del film no me gusta nada, pero nunca quise decir que la película ni Sorín, a quien no conozco, sean “miserales”. Por no haber controlado la traducción, pido las disculpas del caso. En cuanto al resto, no puedo evitar que, salvando pocas excepciones (como *Nueve reinas* o *Lugares comunes*) y otras tantas pelícu-



las menos netas en su filiación (como *Sotto voce* de Mario Levin), los films del cine argentino llamado "industrial" de los últimos años me gusten muy poco. En cambio, en ese mismo período, varias de las películas llamadas "independientes" me resultan mucho mejores. Me refiero a lo que Olivera define como "cine artesano", que para mí no tiene que ver con la edad de sus realizadores sino con una idea del cine más personal, más arriesgada, más libre (rasgos que se notan, por ejemplo, en *Potestad* de César D'Angiolillo o en *Notas de tango* de Rafael Filippelli, directores que abandonaron la adolescencia hace rato), características que el cine industrial a veces compensa con inteligencia y calidad de la realización, pero en general sólo ofrece —entre nosotros— convenciones, sentimentalismo, imágenes publicitarias y descuido formal. Además, hay en Argentina un cine "ultraartesanal", que se filma casi sin presupuesto, en circunstancias precarias y que se termina con el pequeño subsidio de una fundación o con el apoyo del Instituto de Cine para ser estrenado en los festivales de Mar del Plata a veces (como *Caja negra*) y más habitualmente en el de Buenos Aires. Entre esas películas (*Mundo grúa*, *La libertad*, *Ana y los otros*, *Los rubios*, por ejemplo) figuran mis preferidas de los últimos años. Mi nota en los *Cahiers* estaba destinada a llamar la atención sobre la creciente dificultad para realizar esas películas. En efecto, sin un oportuno apoyo a último momento, estos films valiosos podrían no terminarse nunca. Más aun, desde la devaluación del peso se hacen cada vez menos de estas películas, a partir del aumento de los costos de la película virgen y los procesos de laboratorio, que constituyen un porcentaje mayoritario en su presupuesto, a diferencia de lo que ocurre en el cine industrial. Un factor de desaliento adicional es la exigencia de precalificar estos films ante un comité antes del rodaje, ya que sus características (especialmente para las óperas primas) las hacen poco "profesionales" para los encargados de juzgar sus guiones. El problema más grave si este cine desaparece por falta de apoyo oficial es que Argentina habrá perdido una de las ventajas que hacen a su cinematografía reciente más fértil, original y atractiva que la de muchos

países del mundo. En muy pocos lugares existe la posibilidad de filmar por tan poco dinero, renovar anualmente el plantel de directores como resultado de un alto riesgo privado y una pequeña ayuda del Estado, abastecer los programas de los festivales más exigentes y sobre todo de experimentar, de filmar con amigos, sin guiones pasteurizados por la necesidad de aprobación de parte de maquinarias burocráticas y que llevan años de reescritura, sin los costos fijos de una empresa que hay que mantener más allá de un rodaje. En efecto, si algo es notable hoy en el cine del mundo es la uniformidad de los proyectos, una consecuencia de la excesiva intervención de comités públicos y privados, que termina matando todo asomo de creatividad y elevando los costos de cada película. Tener la posibilidad de eludir esos procesos castradores, de realizar un cine de economía ecológica, es una ventaja del cine nacional que, sin ser una receta para todas las producciones sino para una relativa minoría, debe ser preservada. Por eso creo que debe haber un régimen legal que contemple estas producciones, las apoye y las fomente, sin utilizar más que una pequeña parte del fondo destinado a subsidiar el cine.

Básicamente, este fue el sentido de mi intervención y no creo que esta deba azorar a nadie. De ningún modo intenté dividir a los cineastas argentinos, más allá de los conflictos de intereses preexistentes entre los que quieren hacer distintos tipos de cine. Aparentemente Olivera (dejo aquí de ser amable yo también) propone combatir la división eliminando lo que él llama "cine artesano" de la posibilidad de recibir subsidios. ("Es evidente que los realizadores del cine artesano no han cumplido ni están cumpliendo ni van a cumplir con los convenios laborales vigentes.")

La unidad que pretende Olivera no se lograría respetando la diversidad sino exactamente al contrario. Esto sí me parece peligroso. Por supuesto (no quiero hacerme el distraído), mi argumentación se basa, además de en una defensa abstracta de la libertad, en un juicio crítico. Creo que vale la pena sostener el cine artesanal (le agradezco a Olivera haber acercado a la discusión un concepto más preciso que el de "independiente")

Mundo grúa, *La libertad* y *Los rubios*, tres películas del nuevo cine argentino que podrían no haberse terminado nunca

porque creo en su valor estético y en su importancia cultural. Si el cine fuera sólo una industria que se rige por las leyes del mercado y aspira a la fabricación en serie, no merece ser subsidiado más que cualquier otra actividad económica. Como producto cultural tiene otra importancia, y su defensa se transforma en una cuestión de Estado. Esta es la batalla que los cines nacionales libran desde hace décadas con la hegemonía de Hollywood. En ese aspecto, el cine artesanal tiene un peso que va más allá de la respuesta del público en la taquilla. Creo que ha obtenido mejores resultados que el industrial, que ha costado menos, que es una alternativa interesante para mejorar el cine aquí y en todas partes. Por supuesto, también se puede disentir con estos juicios. Pero no es imposible que esta diferencia de opiniones puede llevar a una polémica un poco más civilizada de la que acostumbramos tener en el cine argentino. Mi posición está clara y sé que a muchos directores de cine les molesta escucharla, lo que también es justo porque, implícitamente y sin voluntad destructiva, estoy hablando con poca consideración de su obra pasada. Pero el ejercicio de la crítica lleva a estas tensiones, lo que no implica necesariamente una descalificación a priori del trabajo ajeno. Para evitar esa tensión hay una fórmula que recorre la historia del cine, y es pretender que la crítica es un enemigo al que hay que combatir o silenciar. La convivencia en el medio cinematográfico sería tal vez más sencilla en ese caso. Y seguramente más hipócrita. ■



CRITICA DE LA CRITICA **DE LA CRITICA**



Sin retorno

El diario *La Nación* es vanguardista en algo: los ataques a la crítica. Dos artículos aparecidos en el matutino sábana disparan contra la labor de los críticos con el poco velado objetivo de acallar los cuestionamientos a ese cine argentino que supuestamente es popular. Aquí, una mirada a los motivos de esta curiosa, malsana e hipócrita batalla por el silencio.

por **GUSTAVO NORIEGA**

El centenario diario *La Nación* se convirtió en la vanguardia de la avanzada en contra de la crítica, ofensiva que, en otras partes de esta revista, se identifica con un desembozado ataque del cine industrial argentino contra el conocido como "independiente". Comenzó el 6 de julio con un artículo del editor de espectáculos del diario, Pablo Sirvén y continuó el 26 de julio con otra nota, esta vez de Jorge Martínez León, identificado como "periodista, miembro fundador de la Asociación de Críticos Musicales de la Argentina". La nota de Sirvén fue contestada en nuestro número anterior por Javier Porta Fouz, luego por Luciano Monteagudo en *Página 12* y finalmente por la filial argentina de *Fipresci* (todas estas notas, incluyendo la de Sirvén, se pueden encontrar en www.elamante.com). De Martínez León se encarga él mismo, luchando todo el tiempo contra la insuficiencia de su pluma. Para poder discutir con su artículo lo hemos simplificado, ignorando sus contradicciones, convirtiéndolo en inteligible. Los columnistas de *La Nación* apuntan sus cañones en dos direcciones. Una en puntualizar el hecho de que muchas de las películas que ciertos sectores de la crítica celebran son vistas por pocos espectadores y que en todo caso, los pocos que van reclaman que se les devuelva la plata de las entradas. El otro punto, aparentemente complementario del primero, es que esos mismos críticos tienen una actitud muy negativa con los productos más comerciales del cine nacional, tomando como ejemplos la película de Bandana, *Vivir intentando* (de la cual ML dice que "rompió todos los records de taquilla", lo cual es falso tomando todos los sentidos posibles de las palabras "romper",

"récord" y "taquilla"), y la de Francella, *Un día en el paraíso* (que, en todos los sentidos posibles de la palabra "fracaso", fue un fracaso). Sirvén dice sin muchas vueltas que lo que hay que hacer es aplicar dos varas, una para el cine de verdad y otra para el que no tiene aspiraciones artísticas. Martínez León va más lejos y propone que esas películas no se comenten o por lo menos que no se haga cargo de ello el crítico de cine ya que son productos derivados de la televisión que no pretenden "hacer cine". Según sus propias palabras: "El comentario sobre una película de Bandana, escrito por un crítico de cine, sólo porque está presentada en el formato cine, es un absurdo".

Uno puede pensar que a Sirvén y a ML no les molestaría tanto que se elogie películas como *Intervención divina* y *Japón* en tanto esos mismos críticos no se mostraran tan refractarios a los supuestos grandes éxitos de la cinematografía nacional. Acotados a un sector pequeño y castigado del mercado, a estas dos películas, en relación con la dimensión de su lanzamiento, no les fue tan mal (estoy seguro de que el distribuidor de *Japón* está más contento que el de *Un día en el paraíso* aunque esta haya llevado diez veces más espectadores) y tampoco es cierto que toda la gente que las iba a ver se sentía automáticamente estafada por la crítica. Como sucede siempre, a algunos les gustó y a otros no. (Contradiendo esa supuesta uniformidad que sugieren PS y ML, *El Amante* publicó sobre *Japón* una crítica en contra y otra a favor.)

En cuanto al segundo punto, ML, refiriéndose a la película de Bandana, afirma: "El formato cine encierra toda la producción del film propiamente dicho y su distribu-



Desde arriba a la izquierda, *Nadar solo*, *Tan de repente*, *Vivir intentando*, *El día que me amen* y *Un día en el paraíso*

ción (en este caso setenta y ocho salas de todo el país), más la rutinaria función privada para los críticos". Según él, esa inercia hace que sea el crítico de cine el que termine comentando *Vivir intentando*, cuando correspondería otra cosa, no se sabe muy bien qué. Lo que omite es lo siguiente: las salas—de la misma manera que los subsidios del Estado—no son infinitas, son bienes escasos, no renovables. Las películas que Sirvén y ML prefieren no considerar legítimamente "películas" se llevan una gran parte de los recursos que el Estado y el mercado tienen para el cine. Es decir: la película de Francella recibe subsidios estatales, ocupa una enormidad de salas obturando la salida de películas pequeñas y al ser producida por la televisión dispone de un arsenal publicitario que, pagado como se debe, cuesta millones, sin contar con los innumerables chivos que aparecen en los programas y que no suelen contabilizarse; a todas estas ventajas, los pensadores de *La Nación* les quieren agregar que las críticas a esas películas no existan o sean más favorables de lo que ellos mismos piensan que realmente merecen (Sirvén habla de "las previsibles correrías de Bandana,

el psicologismo simplón de Adrián Suar o las opacas desventuras acarameladas de Francella y Araceli"). De toda la cadena cinematográfica, ¿porqué habría de ser justamente el crítico el que no cumpla con su derecho y su obligación moral que es decir lo que piensa de cada película? ¿Por qué el empresario de la televisión puede hacer un negocio ayudado por el Estado, Sirvén y ML reconocer que lo que hace no es cine y a todo esto los críticos callarse la boca? Por otra parte, PS y ML deciden ignorar un dato muy evidente pero que desbarata totalmente su argumentación. Tanto en las páginas de *El Amante* como en los artículos escritos por los principales críticos del país—aquellos que Sirvén califica groseramente de "interesados" y de "niños traviesos e incorregibles"—se han hecho comentarios de películas comerciales norteamericanas muy elogiosos, además del notable ejemplo de la producción nacional *Nueve reinas*. Lo cierto es que el cine industrial y comercial no está obligado a ser malo. Que los productores de Bandana y de Francella decidan con la protección del Estado extender sus negocios al ramo cinematográfico no

los obliga a despreciar este medio. El ejemplo de Bandana es notable en este sentido: el programa de televisión que le dio origen fue un modelo de cuidado y de producción, el grupo se eligió con pautas muy profesionales y se convirtió en una alternativa musical pop totalmente válida. ¿Por qué no pusieron ese mismo cuidado en su producto cinematográfico? Y una vez aceptado que el cine no les interesa como tal, ¿por qué justamente habría de ser el crítico el que se calle ante ese desdén hacia el medio que vertebra su tarea?

Defendiendo lo indefendible y hablando a medias, escondiendo el panorama completo, los columnistas de *La Nación* deben justificar las limitaciones que les quieren imponer a los críticos a través de definiciones muy taxativas acerca del significado de esa profesión. Para Sirvén, su tarea "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". Martínez León afirma: "La función del crítico, y la del periodista de cualquier especialidad, es expresar la opinión pública. Nada más y nada menos". Lo dice en un artículo en el cual las contradicciones son tantas y la confusión tan grande que termina siendo gracioso, pero la afirmación es tan concluyente (y reafirmada por el remate) que vamos a suponer que esa frase es lo que piensa sobre el tema.

En definitiva, lo que Sirvén y Martínez León proponen es que los críticos *callen*. Que ante ciertas películas argentinas, que ellos admiten que son de mala factura y que su propósito es meramente comercial, no expresen su opinión. Que su función se asuma como redundante e innecesaria, acompañando a la "opinión pública", indicándole a la gente lo que va a ver, ordenando el tránsito de espectadores como un simple empleado de multicine. Esa batalla dada por el silencio, dada vaya a saber uno por qué interés, no les va a resultar fácil. Porque a diferencia de hace quince años—época en la que la crítica funcionaba como ellos quisieran—hay un cine nacional alternativo de calidad y hay un sector de la crítica que no se calla ni se va a callar. Hay cosas que no tienen retorno. ■

El C.I.C en Canal (á)

Historias y anécdotas
de nuestro cine
contadas por
sus protagonistas

Idea y Producción general
Marcelo Trotta - Vivian Imar

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

encuentrosdecine@cinecic.com.ar

**ENCUENTROS
de Cine**

Todos los
Jueves 20.00 hs.
y Domingos 14.00 hs.

www.cinecic.com.ar

Fábulas de la disolución

La edición en video de *The Hole* es la excusa perfecta para volver a hablar de Tsai. Mientras esperamos su nuevo film, aquí hay un merecido dossier: empieza con un glosario/acercamiento a su obra, sigue con reseñas de sus largos y cierra con una semblanza de Grace Chang, su amada diva de la canción.

No resulta impropio, tomando en cuenta la función de las recurrencias en el cine de Tsai Ming-liang, que esta presentación parta de algunos aspectos descritos en un artículo anterior ("Bajo la lluvia", en EA 111, junio 2001). Entretanto, su obra ha crecido con una consistencia excepcional. Un largo (*What Time Is It There?*) y un corto (*The Skywalk is Gone*) se agregaron a la compacta serie que en el próximo festival de Venecia contará con otra novedad: *Good Bye Dragon Inn* (*Bu San*). Lo que sigue asume la forma de un breve vocabulario, pinceladas parciales para que cada uno componga el cuadro desde su ángulo de observación.

CUERPOS Y MIRADAS. El encuadre de TML da primacía a los cuerpos sobre las miradas. Las cosas ocurren y adquieren sentido en el curso de una *performance* donde deja avanzar coreografías insólitas, casi no actorales, como inconscientes de nuestra mirada escrutadora y asombrada. Las miradas en pantalla se pierden en un punto indeterminado y no dejan asomarse a ningún interior. Lee Kang-sheng es uno de los actores más inescrutables que recordemos. Nada de intenciones, ni recuerdos o emociones, si apartamos el dolor físico, la desesperación muda o un curioso modo de indolencia. A lo Keaton, pero desde Beckett. Como los bebés y los perros, Lee parece no notar la cámara, ni conjeturar que el espectador que lo mira como a un prójimo de otro planeta.

DIRECTORES. Tsai Ming-liang ha seguido a Truffaut desde que descubrió cuando era estudiante su *Historia de Adela H.* Los cineastas que más lo han influido, admite, son algunos europeos de los 50, 60 y 70 (Antonioni,

Fassbinder) y japoneses, sobre todo Ozu. Pero es con Truffaut con quien la complicidad es mayor; es en esa conciencia de la intemperie, en la fragilidad de sus personajes y especialmente el seguimiento de criaturas como Antoine Doinel donde puede hallarse la matriz del sistema Tsai Ming-liang, que reencuentra a sus personajes film tras film, en mundos levemente cambiados pero indudablemente conectados. Sin ser una saga, sus películas parecen fragmentos o ensayos de otra mayor, siempre en curso, inacabada. No un programa, sí un proyecto abierto al mayor margen de libertad posible.

ESPACIOS. TML no filma tanto sobre guiones como a partir de espacios. Interiores solitarios, propios o usurpados, repletos o vacíos, pero válidos como refugio ante la mirada de otros. El espectador acompaña allí sus rituales, actividades ociosas, sórdidas o insólitas. Cada uno confinado a su espacio —aunque más no sea arriba o debajo de una cama—, y cada tanto podría establecerse una conexión, abrirse un agujero. En ese instante radica una salida que TML no niega aunque asista a ella con la mayor reticencia: el paso a una forma de vida que supere el mero subsistir.

EXILIOS. Nacido en Malasia, estudiante y cineasta en Taiwán, Tsai Ming-liang es un observador externo. Lejos de Hou Hsiao-hsien y su conciencia histórica de las complejidades de una identidad conflictiva, TML asiste a una forma de habitar Taiwán que redobla su extrañeza: un cine del exilio dentro de otro exilio, extranjería al cuadrado. Lo que agudiza el peligro de deterioro, de disolución y degradación física o

mental, hasta esa "fiebre de Taiwán" que lleva a los enfermos a involucionar al estado de cucarachas en pánico, metidos en cualquier rincón oscuro, puro y aterrado instinto de sobrevivencia.

OBJETOS Y ANIMALES. Lo escrito para los espacios también vale para los objetos. Consultado por Nanouk Leopold, TML observa que en *What Time Is It There?* el espíritu del padre podría estar en el enorme pez de la pecera, en una cucaracha, o incluso en el reloj que Hsiao-kang vendió a la chica antes de su viaje a París. Las planchas, las pilas de cajas de pañales en *The Hole*, la bolsa de plástico para orinar, los elementos para frenar una inundación en la casa o el agujero en el piso que dejó el plomero crecen con una presencia sustantiva. Por sobre todo, el agua, esa invasora permanente de todo interior y que en TML, como los alimentos, es además ingerida con urgencia desesperada. Todo objeto floata en su cine dentro de un ámbito acuático, entre humanos con algo de vegetal.

SONIDOS. Las palabras son en TML dispersas, no obtienen respuesta. Lo que hace crecer el peso y el valor significativo de los sonidos, captados casi siempre en directo y sincronizados con la imagen. No hay música en sus películas, si exceptuamos algunos momentos en que surge del mismo espacio de la ficción, en los cuadros de *The Hole* o en el enigmático final de *The Skywalk Is Gone* (que apenas podría calificarse como tal). La escucha es en su cine una actividad dirigida ante todo al cultivo de un estado de alerta, que complementa lo casi hurto a la mirada.



REALISMO. El estilo de Tsai Ming-liang es la mayor continuación contemporánea del linaje del cine moderno, especialmente en su preocupación por el realismo. TML es gran admirador de Brecht (en 1998 puso en escena una versión coreográfica de *La buena mujer de Sezuan*) y le interesa tanto promover un efecto de extrañamiento en el espectador como renovar los poderes del realismo, precisamente cuando son severamente cuestionados por la plenitud plástica de la imagen digital, por un espectáculo de pura presencia y artificialidad ostensible. TML busca, en un método que debe en partes iguales a Keaton, a Tati y a Bresson en cuanto al uso de sus actores –muy particularmente Lee Kang-sheng–, que las acciones y su mecánica se desplieguen inexorables ante nuestra presencia.

TIEMPOS. Tsai Ming-liang se concentra en lo que ocurre en el interior de cada plano, en tiempo real. En una entrevista a Danièle Rivière declaraba: "Lo crucial es estar en el momento, precisamente en ese momento particular... en ese espacio, con esos personajes... quiero que el público sea capaz de sentir la emoción, la atmósfera, en el modo en que se va desarrollando mientras ven la película". Cuando cada acción comienza, uno no entiende qué pasa. Luego, de a poco y en el mismo plano, se va revelando un sentido que crece no pocas veces a la par de nuestra perplejidad, impuesto como una experiencia concreta. Un cine compuesto por ostensibles pedazos de tiempo, pero en busca de esa sincronía posible que cada espectador puede descubrir como un tesoro secreto y salvador. **Eduardo A. Russo**

REBELDES DEL DIOS NEON

Ch'ing shaonien na cha, Taiwán, 1992, con Lee Kang-sheng, Tien Miao, Lu Hsiao-ling, Chen Chao-jung, Jen Chang-bin y Wang Yu-wen.

Made in Taipei



Muchas veces, tras el afianzamiento de un cineasta, la mirada retrospectiva hacia su ópera prima se convierte en un catálogo desafortunado de elementos que luego se sitúan en el centro de la obra del realizador. Así, la lectura de la película es como una descripción del universo precario que se construirá con mayor consistencia en películas futuras. Aunque la idea es apartarse de esta visión, que usualmente es muy asfixiante a la hora de definir el vuelo propio de una primera obra, el asunto es complicado al tratarse de *Rebeldes del dios neón*, de Tsai Ming-liang. Sobre todo, porque esta película es el comienzo de las travesías del personaje Hsiao-kang, siempre interpretado por Lee Kang-sheng, protagonista excluyente de todas las narraciones fílmicas de Tsai. Al igual que Richard Gere en la remake de *Sin aliento*, el personaje de Lee se transforma en un surfer glacial, que tras perder su medio de transporte (la moto), encuentra su propio modo de deslizarse por las calles de Taipei. Pero antes que una relación con esa película de Godard, *Rebeldes del dios neón* establece un parentesco con *Los 400 golpes*, de Truffaut, y no sólo por ser el comienzo de una saga interpretada por un mismo actor/personaje al estilo de Antoine Doinel/Jean-Pierre Léaud.

(Nueve años después, en *What Time Is It There?*, Hsiao-kang verá *Los 400 golpes* y se obsesionará con pertenecer a ese otro espacio/tiempo.) La relación profunda con la película de Truffaut está en una visión del relato de iniciación como la posibilidad de establecer un tránsito propio, signado por el descubrimiento de la ciudad y de realidades ajenas a la familia y a la educación. De hecho, Taipei es el otro personaje principal de la película, se comporta como las máquinas de los locales de videojuegos que cuando termina el crédito siguen funcionando como si tuvieran vida propia. Como escribe Chuck Stephens en un artículo de 1996 en *Film Comment*, las inundaciones en el departamento y el ascensor que se detiene caprichosamente en *Rebeldes...* hacen parecer que el edificio tiene "tanta vida como sus ocupantes". En esta película, más que en las siguientes, los largos planos generales de Tsai marcan la independencia de la arquitectura urbana; de hecho, como bien reza el título, el neón es un personaje que no sólo tiene vida sino que tiene la capacidad de crearla.

Pero a diferencia de Truffaut, hay un homoerotismo latente y la mirada de Tsai Ming-liang sobre el añorado Lee Kang-sheng se parece bastante a la de Pier Paolo

Pasolini sobre Ninetto. En *Rebeldes...*, Lee persigue y espía a dos delincuentes juveniles que roban teléfonos públicos y plaquetas en un local de videojuegos. (Tsai vio por primera vez a su actor fetiche en uno de esos locales.) Esos delincuentes son los responsables de romper el espejo del taxi del padre de Lee. En la relación perseguidor/presa se duplica la visión homoerótica del realizador, porque Lee mira con esos ojos fascinados con que Sal Mineo idolatra a James Dean en *Rebelde sin causa*. En una escena, Lee perpetra su venganza destruyendo la moto de uno de los delincuentes y escribe la palabra sida sobre la carrocería. Como si se tratara de una violación sexual, o de un ataque viral, Lee concreta de un modo simbólicamente infeccioso la relación conflictiva con los marginales. Esta escena señala a *My New Friends*, el primer documental sobre el sida de Taiwán, que Tsai filmaría para la TV en 1995. En la nota citada, Stephens reproduce una de las declaraciones del documental: "En la primaria, todos tienen curiosidad sobre el sexo... pero nadie tiene el temple para acercarse a una niña. Así que el sexo y la homosexualidad son dos cosas que pensamos mezcladas. Con frecuencia, pretendemos que algunos de nuestros compañeros son niñas". Lejos del cine gay tradicional, tanto oriental como occidental, la relación masculino/femenino en Tsai tiene algo de esa inocencia primaria, con su mezcla de extraña pureza y saludable perversión, que alcanza una ambigüedad sensual y sensorial.

Al revés de las películas de juventud de su colega taiwanés Hou Hsiao-hsien, desde *The Boys from Fengkuei* (1983) hasta *Millennium Mambo* (2001), la puesta en escena de Tsai funciona a partir de una poética de sustracción: hay menos tendencia al dramatismo, a la estilización, a la candidez y al sentimentalismo. Por eso, más que un registro compositivo, en *Rebeldes...* hay una liberación contemplativa y el encuadre es más un espacio fílmico de exploración que permite a los espectadores iniciar recorridos originales. En ese sentido, es una gran película de iniciación.

Diego Trerotola

VIVA EL AMOR

Aiqing wansui, Taiwán, 1994, con Chen Chao-jung, Lee Kang-sheng y Lu Hsiao-ling.

Tres tristes tigres



A propósito de la visita de Tsai Ming-liang durante el II Bafici, en una entrevista publicada en *EA* 98, el director asiático comentó que una de sus influencias más importantes en su cine son las películas de los años 60 de Michelangelo Antonioni. Sin embargo, ante una pregunta, TML descartó que el final de *Viva el amor* tuviera contacto estético alguno con los últimos minutos de *La noche*, uno de los clásicos del cineasta italiano y una de las máximas expresiones de la *noia* en celuloide. Más adelante, en *EA* 111, Eduardo Russo comentó: “la puesta en escena de Tsai Ming-liang es como la de un Antonioni a la que se le ha cambiado –para mejor– el énfasis en la composición del cuadro o en la paleta cromática por un magistral dominio de los tiempos internos del plano”. Entre esas diferentes opiniones sobre TML intentaré explicar las coincidencias de su cine con los films de uno de sus máximos referentes.

Se ha dicho hasta el cansancio, tal vez de manera exagerada, que MA, Bresson y Ozu, representan los vértices de un triángulo que señala el comienzo de la era del cine moderno. Pues bien, fijando la atención exclusivamente en MA, es innegable que su puesta en escena, llevada a la extrema obsesión por transitar las acciones de los perso-

najes recurriendo a los tiempos muertos, y la forma en que compone el cuadro, de manera perfecta, casi sin necesidad de mover la cámara, definen a un autor único en la historia el cine. Acaso el plano secuencia final de *El pasajero*, ya lejos de su tetralogía más recordable (*La aventura*, *La noche*, *El eclipse*, *El desierto rojo*), sintetiza sus preocupaciones expresivas: allí, en cambio, el rigor del encuadre necesita del movimiento de la cámara, llevado al paroxismo estético (y esteticista) de la perfección formal.

TML, por su parte, hereda del cine de MA los dilemas existenciales de los personajes en otro contexto muy diferente. En *Viva el amor*, como ocurre en los títulos más conocidos del director italiano, los personajes son pocos, en este caso, tres almas solitarias (May, Ah-jung y Hsiao-kang) que buscan afecto en la inagotable geografía edilicia de Taipei. Los tres venden algo: departamentos de segunda categoría, urnas para cementerios y ropa importada en la calle. Los silencios (marca de MA) y la soledad interior del trío (temática registrada por el cineasta italiano) se condicen con las escasas palabras y la omisión de cualquier atisbo de psicologismo explicativo. La cámara de TML recorre las calles junto a sus personajes a los que, por momentos, cuesta en-

contrarles las razones de sus movimientos y mínimas acciones.

Sin embargo, TML comienza a diferenciarse de Antonioni cuando muestra la urgencia sexual de sus criaturas. Ah-jung y May se conocen casualmente en medio del caos de la ciudad y tienen una fogosa relación física, donde se entremezclan la necesidad, el placer y el dolor. Pero será el otro vértice, el joven Hsiao-kang –el personaje más complejo de los tres–, el que actué de nexo voyeurístico con la ocasional pareja. En ese sentido, Hsiao-kang aparece como narrador del film y como punto de vista del director en relación al mundo.

La sociedad italiana que MA reflejara en sus películas, donde siempre se hacía hincapié en los declives emocionales de la burguesía del norte de Italia, poca relación tiene con la geografía atolondrada de Taipei. Los “paseos” interiores de Jeanne Moreau en *La noche* manifestaban su importancia en esos ambientes que MA conocía a la perfección. En TML, en cambio, –como dijera Eduardo Russo en su nota– la respiración interna del plano adquiere un grado mayor, plenamente justificado. Mientras MA propone un buceo interior de los personajes a través de la relación de estos con los objetos, TML elige los encuentros azarosos como disparadores del relato. Trataré de ser más claro: en mi opinión, *Viva el amor* ostenta los tiempos narrativos de MA, pero también los encuentros casuales de los personajes de algunos títulos de Rohmer y los ambientes caóticos de los primeros films de Wong Kar-wai (*La caída de los ángeles*, *Chungking Express*), aunque sin el flash forward que caracterizaba al director hongkonés.

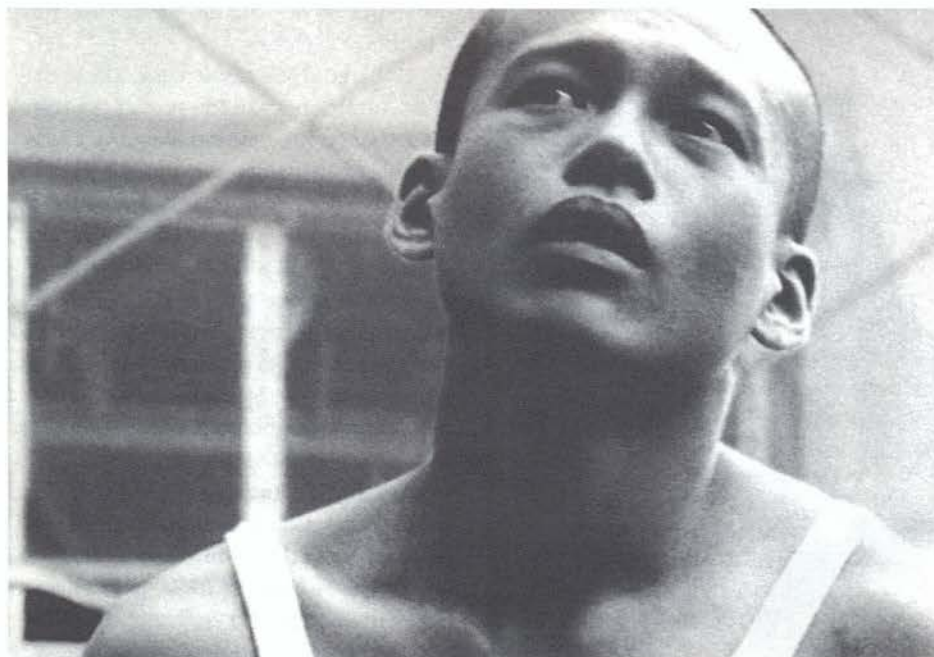
Eso sí, el demoledor final de *Viva el amor* tiene más de una concordancia con la imagen de Jeanne Moreau leyendo la carta en *La noche*. Allí TML reinterpreta el cine de MA, desafiando al espectador con el rostro de su extraordinaria actriz, acompañándola con su cámara durante diez minutos y mostrando cómo un llanto incontinente define la soledad de un personaje. A veces no hay que confiar en todo lo que dicen los realizadores sobre sus películas.

Gustavo J. Castagna

EL RIO

He liu, Taiwán, 1997. Con Chen Chao-jung, Chen Shiang-chyi, Ann Hui, Lee Kang-sheng, Lu Hsiao-Ling, Lu Shiao-Lin y Tien Miao.

Esclavos del dios Cronos



Un enigma de los tantos que nos plantea Tsai Ming-liang. ¿Cuál es el río del título de esta película? ¿Es ese curso de agua poluída que vemos apenas unos pocos minutos al comienzo del film?

Una respuesta posible: ese canal nauseabundo en donde se filma una película dentro de la otra —donde el joven Hsiao-kang actúa de cadáver flotante reemplazando a un muñeco— es solamente un río dentro de otro, un juego de cajas taiwanesas, fragmentos minimalistas de un relato que deviene, como un río sin principio ni fin, sin sentido alguno, sin progresión dramática, sin tiempo; sólo el fluir del agua omnipresente en forma de ducha, piscina, bebida, río.

Tsai Ming-liang es en este tiempo el cineasta del agua, como Abbas Kiarostami lo es de la tierra, si bien con un distinto sentido dramático. Para el iraní, la tierra envuelve, cubre, a veces asfixia, siempre por último cobija. Para Tsai, todo es dejarse ir en un curso líquido: agua, alcohol, orina, semen. Cuando los líquidos son parte de los fluidos corporales, la oscuridad los envuelve y el sexo se hace (literalmente, se hace como la creación, saliendo

de la negrura del caos) en un cuarto en penumbras o en la oscuridad de los pasillos de un hotel-prostíbulo masculino en donde los cuerpos sin nombre se buscan y Hsiao-kang se une anónimamente a su padre; incesto del azar, estación terminal de los líquidos fluyentes, no hay moral que apruebe o condene. Como todas las acciones de la película, el sexo discurre y pasa una y otra vez sobre el tiempo, una cinta de Moebius en donde la vida y la muerte son un continuo sin relieve.

Hay en todo caso un malestar permanente: el dolor cervical que tortura a Hsiao desde que parodia a la muerte en el río y del que su padre trata de aliviarlo con todos los saberes de Oriente.

Este es un dolor que trasciende al individuo y parece indicar, misteriosamente, que algo está mal en el mundo, que algo huele a podrido en el río sin orillas en el que habitan estos seres. Y este dolor y su forma filmica remiten a un nombre de las antípodas del mundo y, tal vez, del cine: Michelangelo Antonioni. Esos espacios vacíos en donde el tiempo cinematográfico parecía exteriorizar los conflictos internos de los personajes, eran en el italiano

la expresión del sinsentido y el agotamiento de valores de la posguerra europea, embebidos de existencialismo y diluidos, con el ocaso vital de Antonioni, en otras voces y otros ámbitos de distinta vitalidad (el primer Wenders, Herzog).

El eco de aquel cine parece haber encontrado su continente natural en el Oriente extremo: Hou Hsiao-hsien y Tsai Ming-liang llevan a uno de sus límites posibles aquella estética de Antonioni (Tsai negó esa influencia en entrevista con Jorge García, pero en un cineasta importan las imágenes y no las explicaciones): el dolor y el vacío son parte del corazón del budismo, la religiosidad atea que está en el sustrato de este mundo que une la tecnología con la acupuntura, el *fast sex* con el culto a dudosos espíritus ancestrales.

Y si esta trampa de tiempo sin salida tiene solución, habrá que buscarla en otra película, *¿What Time Is It There?*, en donde los mismos protagonistas, padre, madre e hijo, interpretados por los mismos actores, se repiten en la misma casa familiar, con la misma pecera e igual almuerzo paterno, distraído por la muerte del principio y la reencarnación del final. **Eduardo Rojas**

THE HOLE

Dong, Taiwán / Francia, 1998, con Yang Kuei-mei, Lee Kang-sheng, Lin Kun-huei, Lin Hui-chin, Tien Miao y Tong Hsiang-chu. Editada por Primer Plano Video.

¿Puede bailar?



¡Hagan películas lindas! Esteban Schmidt

Vestidos de colores, ascensores inundados de luz, Yang Kuei-mei bailando canciones de Grace Chang, escaleras llenas de pretendientes, la discreta cámara captando todo y registrándolo para alegría de nuestras pupilas: los musicales más lindos del mundo. Llega *The Hole*, al fin. Alguien consideró que no clasificaba para hacerse presente en los cines y la mandó directo al banco de suplentes: tarde se estrenó, y en video. Cuánto más misteriosos que los del señor son los caminos de la distribución cinematográfica.

Llega el año 2000 a Taipei. Una epidemia hace que sus víctimas se comporten como cucarachas. Pero no es un castigo de los dioses como se hubiera creído en la anti-güedad, tampoco es metáfora de la opresión o la decadencia de una civilización. Esta peste no tiene causas, o si existen nunca se muestran. Es un telón de fondo, como el zumbido de un ventilador que, insistente, perturba la percepción casi sin que se lo note. No hay razones, sólo contemplación de hechos extraños que alteran la vida de los habitantes de un barrio. Con resignación y sin preguntas sobre la justi-

cia o injusticia de la epidemia, los habitantes sobrellevan la peste sin lamentarse por ella, como si fuera una continuación de sus vidas cotidianas. Tsai Ming-liang es un testigo, no un juez. Acompaña a sus criaturas, pero no saca conclusiones, no busca causas ni culpables. Surge una enfermedad extraña, el gobierno pone en cuarentena el barrio, la mayoría huye, unos pocos se quedan. Tsai se ocupa de esos pocos que se quedan, y que no lo hacen por valentía: les da lo mismo estar en un lugar u otro, con total indiferencia hacia lo que los rodea.

Monoblocks. El infierno no debe ser un fuego que nos consume, sino una infinita sucesión de monoblocks. Puede que el legado del stalinismo no haya encontrado su máxima expresión en el cine o en los gulags. Lo peor que hizo fue su atroz arquitectura. Cuadras y cuadras bajo el reinado de un mismo material: cemento. Viento, frío y nubes, todo rodeado por largos descampados de cemento. Y ni una planta. Ya que estamos, y cosa de seguir embelleciendo el paisaje, agreguemos autopistas por todos lados. Infierno similar, el Taiwán de Tsai es puro asfalto, cemento y neón. No existe el hogar, todo es tránsito, una perpetua huida hacia ninguna parte. No hay lu-

gar de partida ni viaje ni destino. Todo es igual. *El río* es el grado extremo de esa negrura. No había nada, pero nada de esperanza o alegría en toda la película. Desde el río contaminado al constante dolor de cuello del protagonista y el encuentro sexual con el padre, la vida no era más que un monótono tránsito hacia la muerte. Como antídoto a esta pesadilla de asfalto, cemento y neón, Tsai opone la música de Grace Chang (ver la nota de Diego Brodersen en este número). *The Hole* es una reacción al cerrado pesimismo de *El río*, el salto lúdico ante un camino que la película anterior había clausurado. La llegada de la imaginación y la poesía contrarresta el dolor. A la realidad ahora se le opone la felicidad, acaso imaginada o soñada, que surge en forma de colores y bailes y música en la pantalla. Así como la epidemia no tiene explicación, tampoco la tiene la irrupción de los cinco musicales, momentos de puro placer. Con el comienzo de los temas, se ilumina la pantalla, Yang Kuei-mei empieza a bailar (a veces acompañada), se termina la canción y sigue la historia. No se aclara si fueron fruto de la imaginación de los personajes o de algún sueño. Hay algo de mágico en esas escenas, como si el gris mutara en alegría en un regreso a la infancia pautado por el movimiento. "Sobre el valor de un libro, una persona o una composición musical, lo primero que deberíamos preguntarnos es: ¿Puede caminar? Y sobre todo, ¿Puede bailar?" (Friedrich Nietzsche)

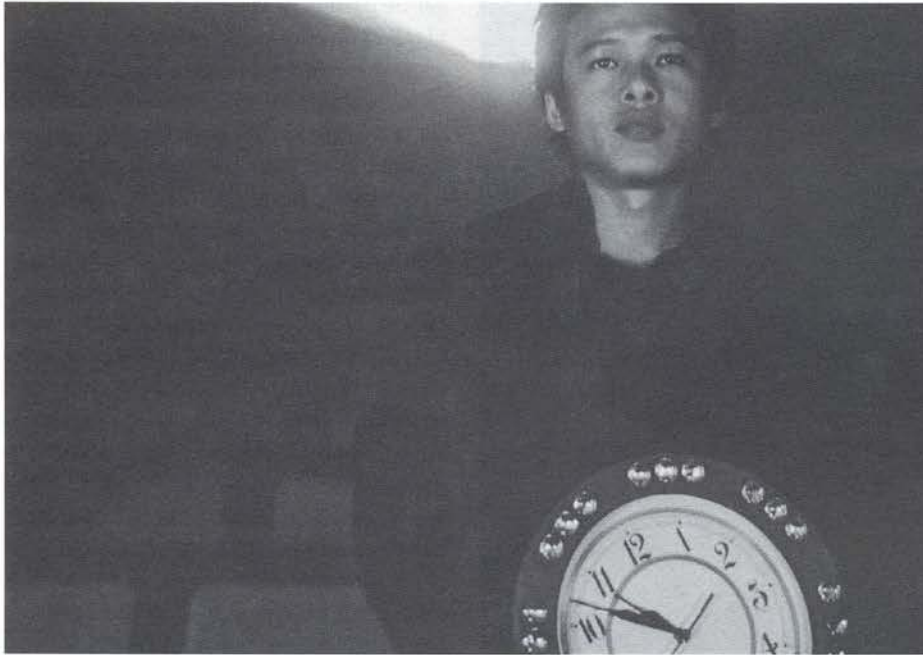
Esas escenas musicales son refugios, escapes contra la abulia, gloriosos triunfos del ensueño. En *The Hole* la música es vida, todo lo opuesto al silencio que, como estigma, se pega a sus personajes. Con desesperados golpes contra la realidad, Lee Kang-sheng rompe a martillazos el piso-techo que lo separa de Yang Kuei-mei, y como un milagro profano la rescata para bailar juntos *No me importa quién eres*. La ilusión es la música de Grace Chang, pero también está la ilusión de Tsai Ming-liang que realiza, como en un sueño, la utopía de un final feliz en medio de la peste.

Manuel Trancón

WHAT TIME IS IT THERE?

Taiwán, 2001, con Lee Kang-sheng, Lu Hsiao-ling, Tien Miao y Jean-Pierre Léaud

El tiempo nos llevará



Hay una identidad entre el amor y el tiempo. Como diría San Agustín, si a uno no le preguntan sabe qué son; si le preguntan, lo ignora. Un film que se ocupe de ambas cosas, que describa el amor y el tiempo y cómo uno se inscribe en el otro requiere de inspiración y rigor. Tsai es un realizador que cuenta con ambas virtudes. *What Time Is It There?* es una historia de amor y tiempo, pero también de cómo uno altera el otro. Transcurre en dos lugares: Taipei y París, distantes en el espacio y, husos horarios mediante, también en el tiempo. Dos jóvenes se enamoran a destiempo, además, tras un encuentro que gira alrededor de un reloj. El es un joven vendedor de relojes callejero que acaba de perder a su padre y que debe convivir con una madre que cree en la reencarnación de su marido, al punto de cerrar sistemáticamente cada abertura de la casa para retener ese espíritu. Ella es una chica que solamente viaja a París, donde se encuentra constantemente perdida. El la recuerda de la manera más absurda: poniendo la hora de París en cada reloj que se le cruza. Ella, esperando un llamado telefónico que no llega, o que llega para no quedarse. El trata de comprenderla viendo una y otra vez *Los 400 Golpes*. Ella se encuentra en el cementerio de Montparnasse con Jean-

Pierre (Léaud). La muerte gira, pero el misterio se corporiza en un personaje que llega a París por voluntad pura del arte, in extremis, frente a la gigantesca rueda de la fortuna que semeja un reloj sin agujas. Lo que sorprende de Tsai no es tanto la imaginación mediante la cual crea los avatares que pasarán sus criaturas, en un bordado riguroso que no deja un solo plano librado al azar. Lo importante es la duración de esos planos, que tienen el tiempo justo para que todas las emociones surjan sin que sea necesario subrayar ninguna. Incluso para permitir el hallazgo de lo extraordinario frente a cámara, como ese insecto devorado que parece un poco fruto del azar, pero que en un movimiento espiritual parece decir que el arte y el cine soplan donde quieren. Hay en este film, que responde a la desolación de encontrarse desarraigado en tiempo y espacio, tanto una enorme ternura —cuya ausencia lleva a los personajes a refugiarse fugazmente en el sexo sólo para descubrir que el sexo en sí mismo es apenas un simulacro— como un humor sutil y a veces irreverente. El humor es una especie de catarsis de la forma: en una secuencia, el protagonista modifica la hora en el reloj de un cine; luego es seguido hasta el baño por otro joven que intenta seducirlo. El seductor se abre el sobre-

todo frente al protagonista, y su sexo aparece cubierto por el reloj modificado. Hay en esa secuencia un halo de tristeza y melancolía en ambos personajes ganados por la decepción que se condensa en el gag. Y el gag no por ello deja de ser gracioso: sólo sucede que nuestra sonrisa se enriquece con las emociones que los personajes exudan. El film es además dos cosas. Por una parte, reflexiona sobre la idea de vivir en una aldea global. La escenografía occidental lo cubre todo, pero la gente sigue perteneciendo a su propia cultura: de allí la patológica incomunicación que sufre la protagonista, que no puede siquiera tomar un café en París. Por otra, acerca de la universalidad de las emociones, único lazo entre personas que, aun inundados de tecnología, apenas pueden comunicarse si no es a través de una experiencia compartida. No es esta una visión política ni un comentario social: surge de la trama como una necesidad, a la vez una causa y una consecuencia de la desazón de sus criaturas. Como en todos los films del realizador, lo orgánico y el agua tienen un protagonismo especial. En este caso, una pecera, la lluvia, el Sena, la fuente de las Tullerías complementan la sequía emocional de los personajes. Una valija, al final, flota en el agua, sólo para volver a su dueña en tierra. Los verdaderos ríos de la película son las vidas de los protagonistas, que no desembocan en la mar que es el morir. Justamente, la muerte, que inicia el film, queda abolida. Aunque parezca paradójico, es la breve pero contundente pincelada de fantástico que cierra la película la que acaba con la universalidad de la experiencia global y otorga la razón a esperar todo de las emociones. Son los ojos asombrados del espectador los que completan el film con una mirada que esconde verdad. Tsai, tras obligar a sus personajes a trasladar o modificar su propia experiencia del tiempo y el espacio, toma partido por la mirada más radical y antigua, la más arraigada y a la vez arriesgada: la de la madre que espera hasta la desesperación que lo imposible ocurra. Detrás de su melancolía, su humor inteligente y sus planos largos, *What Time Is It There?* es ni más ni menos la crónica de un milagro y la prueba de que tales cosas sólo existen en el cine. **Leonardo M. D'Espósito**

La rosa salvaje de Hong Kong

“En el año 2000 estamos agradecidos de tener todavía las canciones de Grace Chang para reconfortarnos”, dice Tsai en los títulos de cierre de *The Hole*. ¿Quién es esa chica? Una diva indeleble, clásica y moderna.



Al término de los acuosos noventa minutos de *The Hole*, una placa firmada por el mismo Tsai Ming-liang nos confiesa que “en el año 2000, estamos agradecidos de tener todavía las canciones de Grace Chang para reconfortarnos”. La frase remite, claro está, a los cinco interregnos musicales que atraviesan el film: momentos de deleite y placer en estado puro, de colorido retro pop, de *lipsync* alborozado... sumergidos en un contexto que, a falta de otra palabra, solo resta llamar apocalíptico. *Calypso*, *Tiger Lady*, *Quiero tu amor*, *Achao Cha Cha* y *No me importa quién eres* son las cinco canciones de *The Hole* que remiten a un mundo mejor, claramente inexistente e inequívocamente ubicado en el pasado. La voz, inconfundible para los iniciados y absolutamente desconocida para la mayoría de los occidentales, pertenece a Grace Chang (o Ge Lan, si la llamamos por su nombre artístico mandarín), sin discusiones posibles la diva más reconocida y reverenciada por los habitantes de Hong Kong, Taiwán y zonas aledañas durante las décadas del 50 y 60.

Atriz y cantante, de una presencia en pantalla que nada tenía que envidiarle a las más rutilantes estrellas de Hollywood, Grace representa hoy en día, por sí sola, un pe-

ríodo muy característico del cine de Hong Kong, aquel dominado por dos grandes estudios (Shaw Brothers y Motion Picture & General Investment) y un *star system* donde la figura femenina era radicalmente más preponderante que la masculina (luego sobrevendría el reinado de las artes marciales, pero esa es otra historia). Los personajes de Grace para la MP&GI eran modernos, activos y carismáticos. Tres ejemplos clásicos: adolescente amante de los ritmos latinos en *Mambo Girl* (1957); cantante de cabaret y *femme fatale* a su pesar en *The Wild, Wild Rose* (1960); aeromoza de llegada internacional en *Air Hostess* (1959). En los tres casos, todos ellos éxitos de público en el momento de su estreno, la figura de Grace Chang representa una nueva imagen de la mujer hongkonesa, claramente influenciada por Occidente en cuanto a actitudes, vestimenta y posibilidades sociales, aunque dentro de una estructura de melodrama clásico. Hong Kong comenzaba a cobrar una identidad propia sin por ello romper del todo con sus raíces continentales. Y la diva, radiante y talentosa, cantaba sus canciones desde la pantalla, esas mismas melodías que le hacen exclamar a Tsai Ming-liang, mientras cambia el milenio, “Siempre nos quedará Grace Chang”. **Diego Brodersen**

Femme fatale o mambo girl, Grace Chang brilló en aquellos años irrepitibles del cine de Hong Kong

Bafici rodante



Ana y los otros, verdadero highlight de la muestra

El V Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente terminó a fines de abril... en Buenos Aires. Dos meses después, un nutrido grupo de películas festivaleras (films argentinos, parte de la retrospectiva Farocki, cine palestino, películas europeas cedidas por la European Film Promotion) seguía mostrándose en el país en una muy exitosa gira que tuvo sus escalas en Córdoba, Rosario, Santa Fe, Paraná, Salta y Resistencia. A continuación, y como ejemplos de la manera en que la circulación de un cine diverso produce miradas necesariamente diferentes, dos

textos (bien distintos) generados en ciudades que fueron visitadas por la Gira Bafici 2003. Desde Salta, una semblanza de la muestra más algunas consideraciones sobre el cine independiente escritas por Eduardo Flores Lescano. Y desde Santa Fe, otro tipo de souvenir, un texto fuera de serie, firmado por Querelle Delage, una persona clave en la escena local, que es/fue/será defensora y difusora incansable de los satélites del Bafici que partieron y partirán hacia Territorio Midachi, pero que a la hora de la invitación a escribir no pudo hurtarle el cuerpo a Madonna.

Independiente corazón

Un integrante de la organización de la muestra del Bafici que recorrió el interior de Argentina, el jefe de prensa de su pata salteña, pasa revista a las sensaciones y las ideas que allí quedaron (firmes ellas, esperanzadoras) una vez que pasaron las películas.

por **EDUARDO FLORES LESCANO**

La propuesta era compleja, diversa y tenía que desenvolverse en el contexto de una ciudad constructora de cine –la ciudad de Lucrecia Martel, Rodrigo Moscoso, Alejandro Arroz– pero, paradójicamente, carente de escuelas de cine, y por lo tanto de un público ávido de propuestas nuevas. Salta goza de un precedente: la Semana del Cine Argentino, un evento que se realiza sin interrupción desde hace siete años en el marco del cual se han proyectado estrenos nacionales con propuestas nuevas y nuevos lenguajes, pero en un espacio en el que el concepto de cine independiente se puede diluir para dar lugar a otras prioridades estéticas. La gente asiste a la sala a ver Cine Argentino.

Corría junio de 2003, y los encargados de llevar adelante la propuesta inevitable (a estas alturas) y necesaria (desde todo punto de vista) de exhibir películas desprendidas de la nave nodriza que había aterrizado en Buenos Aires en abril, se preguntaban cuál iba a ser la respuesta de los salteños. Era la primera vez en la historia del Norte Argentino que se llevaba a cabo un hecho cinematográfico de estas características.

Es necesario mencionar que esta muestra itinerante no hubiera existido sin la iniciativa de los organizadores del Bafici de llevar al interior parte de su oferta; de un convenio entre el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y la Secretaría de Cultura de Salta; del esfuerzo de la EFP (European Film Promotion) que proporcionó seis películas subtítuladas con la expresa directiva de que fueran proyectadas en las provin-

cias que aceptaran el desafío; del Instituto Goethe (por su retrospectiva de Harun Farocki); de los cineastas argentinos (entre ellos Sergio Wolf, Celina Murga y Mariano Llinás), cuyas películas conformaron la programación salteña; y del apoyo de Hoyts General Cinema, lugar donde se proyecta anualmente la Semana del Cine Argentino.

EL CONTEXTO. Bueno es decir que la semana de la muestra (la del 11 al 17 de junio) fue también la del estreno provincial de *Cazador de sueños*, *El día que me amen*, *X Men 2*, la avant première de la película de las Bandana, la tercera semana de *Matrix: Recargado*, la segunda de *El pianista* y la vaya a saber qué semana de otras como *Piglet* y *Mini Espías 2*. Es decir: la oferta de los grandes estudios estaba a la orden del día esperando al ansioso público. En ese marco, la presencia de documentales de Hugo Santiago, de películas procedentes de lugares tales como Bélgica, Alemania, España, Palestina, Hungría, Israel, Reino Unido, Italia, Brasil y, claro, Argentina, parecía una rareza. Y lo era. Una rareza extremadamente bella. Si como conclusión pudiésemos acercarnos al convencimiento de que, en verdad, ningún tipo de público puede ser subestimado, estaríamos en lo correcto. Ofrecer estas películas fue un ejemplo de no subestimación. Y la gente respondió. La cifra de espectadores parece ridícula frente a los ciento cuarenta mil de Buenos Aires, pero los 1.300 asistentes de la sala 8 del complejo salteño fueron, para

los que estábamos detrás de todo y frente a ellos presentando las películas, algo increíble. Un hermoso y contundente pelotazo inicial.

EL PROGRAMA. El aplauso luego de las funciones de cine se da en estrenos y en festivales. Es una costumbre de la aviación: luego del aterrizaje, todos aplauden como si el contacto de las palmas sirviera para dar forma sonora a la falta de miedo, a la luz luego del paso de la incertidumbre, de lo extraño, de lo nuevo. Casi todas las películas, y digo casi por razones que ya se explicarán a continuación, fueron aplaudidas luego del aterrizaje. Todas menos esas que recibieron el aplauso mudo e interno de la gente, un público que de a poco iba reaccionando, por ejemplo, tras los documentales de Farocki. Los comentarios luego de ese par de obras maestras llamadas *Imágenes de prisión* y *Los creadores de los mundos de compras* no eran, diríase, clásicos, pero daban cuenta de una sensación generalizada en el público salteño, sensación que también despertaron la franco-palestina *Aux Frontières* y la producción de EE.UU. *Israel Local Angel-Theological Political Fragments*. El contenido neto de estas películas, expresiones de verdades particulares articuladas con la ficción, podría resumirse así: “La realidad está en otro lado”. De ese modo aparecía también la certeza de que la muestra había generado un desplazamiento de la realidad construida por el discurso de los productos manufacturados por los grandes estudios y las grandes distribui- ▶

doras, con enormes presupuestos y tomas aéreas y diálogos veloces y gente linda. Las realidades particulares de las diferentes culturas y los diversos puntos de vista, en documentales o en ficción, daban cuenta de otra verdad, una verdad que tuvo en suelo salteño una aceptación del público enormemente abierta, crítica, arriesgada. Se los había invitado a presenciar, sin muchas explicaciones, un paisaje desconocido, para el que las palabras descriptivas eran insuficientes: tenían que pararse frente a él y disfrutarlo. O no.

El cine independiente aterrizó finalmente en el Noroeste argentino y después del último aviso del piloto, luego de la turbulencia simbólica, hubo, sí, aplausos.

LA INDEPENDENCIA. Una película realizada de manera independiente es una obra cuyos parámetros de creación difieren de los productos culturales facturados para el consumo masivo. Las obras independientes, nacidas en su mayoría desde la concepción de una idea a llevar a cabo cueste lo que cueste, sin un a priori económico —es decir, sin evaluar el beneficio monetario que puedan llegar a producir en el futuro—, poseen características notorias. En principio, la libertad para expresar lo que se quiere decir, con los elementos que se tienen a mano, es una de ellas. Allí dentro podemos encontrar subcategorías expresadas en la forma de contar la historia, ya sea documental, ficción, o una articulación entre ambas. El lenguaje visual no obedece a lo que el espectador necesita consumir sino a lo que el artista quiere expresar, y esto requiere una



Las imágenes de Farocki conmocionaron al público de Salta

colaboración por parte del observador para completar la historia. Necesita un enfrentamiento entre las concepciones internalizadas por el que mira —a lo largo de un aprendizaje en una determinada red de lenguaje, una determinada estructura socio-económica— frente a las nuevas coordenadas discursivas, ya sean de la misma estructura social o de una cultura completamente diferente.

Es así como las muestras internacionales, con su vastísima oferta extraída de diversos lugares del planeta —como lo fueron el Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente y sus prolongaciones, las muestras que recorren el interior del país—, contribuyen a la presentación de culturas diferentes y al enriquecimiento de los que se enfrentan a estas nuevas configuraciones significativas, nuevas formulaciones discursivas sobre diferentes mundos, que permiten a los que reciben los signos visuales y sonoros un cuestionamiento de su propio mundo y sus costumbres, una resignificación del universo y su cultura; en sí, un enriquecimiento del espíritu proporcio-

nado por la diversidad.

La obras del cine independiente son inabarcables, inagotables y funcionan como un dispositivo en construcción, un mecanismo para hacer tracción entre el pensamiento y los sentidos, fenómeno que en otras disciplinas, como la pintura y la literatura, tiene largos años de lucha contra la reproducción técnica y los medios tecnológicos que provee el mundo moderno y, que paradójicamente, contribuyen de manera subterránea, a una mayor facilidad para los realizadores a la hora de comenzar a trabajar en sus obras.

Igual de importante es la colaboración del público para que el cine independiente siga creciendo, en calidad y en cantidad. En él, como en la lucha que llevan a cabo la literatura y otras disciplinas, a contramano del poderoso desarrollo industrial de chatarra, podemos ver una puerta de entrada al comienzo de la preservación de la cultura, de su diversidad, de su riqueza, de lo mágico, de lo particular, de la excelencia de los artistas, y por tanto, de las estructuras sociales que lo sostienen. ■



Madonna en tres postales de su último film-chasco



Verdaderamente triste

Adoratriz total de Madonna, la star de la cinefilia santafesina intentó rescatar *Insólito destino*, el último film protagonizado por la Princesa Pop, y, como podrán leer a continuación, naufragó (amarga pero gozosamente) en el intento. **por QUERELLE DELAGE**

A Dopy, mi mamá

¿Si escribes críticas de cine, debes hacer algo más que enloquecerte? Pauline Kael

En la desproporcionada anatomía plástica de la Barbie hay una notable omisión de diseño: sus senos carecen de pezones. Algo similar sucede con Madonna y el séptimo arte: ella es una ausencia visible, el peor hospedaje para cualquier personaje cinematográfico. Madonna es un animal de cine, en el sentido adjetivo (des)calificativo y peyorativamente zoológico de la acepción. Sirena videoclíper por excelencia, fascinante, voraz y mitológica, nada plácidamente en los contornos del mar catódico, mientras que a la hora de agigantar la pantalla se comporta como un cachalote varado en una bañera. La última película que la tiene como protagonista bajo las órdenes de su marido, Guy "Llámenme Quentin" Ritchie, es una remake de un film italiano, tan sacrílega como la usurpación de íconos que a mansalva ella ha despellado a lo largo de su carrera para construirse una y otra vez. Profanadora de tumbas sagradas (de Marilyn a Evita, decapitando a cuanta momia se le cruce), supo ser remake viviente en modalidad reciclada de semejantes monstruos blindados y, a costa de esfuerzos varios, mutó a su propia leyenda vivita y coleando al grito pelado de *Strike a pose!* A lo Roger Vadim y Brigitte Bardot (te cazo, nos casamos, te dirijo), con la diferencia de que aquí la mujer se había creado a sí misma hacía ya mucho, mucho tiempo, Ritchie se jugó y les dijo adiós a las armas humeantes, las cambió por una de doble filo, peligrosa y

tramposa: su celeberrima esposa. Y es sabido que a las armas las carga... Madonna. *Insólito destino* (*Swept Away*), un robo al espectador, aunque casi nadie la haya visto (Guinness Record: la peor recaudación de la historia del cine), se estrenó en Argentina directamente en video, por no decir que debería ser arrojada, directamente sin escalas, a la basura. La excusa argumental: Amber (Madonna), una millonaria caprichosa y malhumorada (¿pésima autoparodia?, ¿Madonna parásito de sí misma?), naufraga junto a un rústico pescador italiano, Giuseppe (Adriano Giannini), y recalcan en una bonita isla desierta, trastornando ese hábitat en una visión postiza, berreta y playera de la mansión del matrimonio de los Roses, con final infeliz incluido en el paquete turístico de las diferencias irreconciliables. Esto es algo así como la *extended version* de aquellos clásicos comerciales que promocionaban una marca de cigarrillos protagonizados por Claudia Sánchez y Nono Pugliese décadas atrás. Fórmula, la misma: hombre + mujer + paraje exótico. Por momentos es tan aburrida como la hétero-pose del misio-nero, insulsa e inofensiva como el recuerdo atávico de aquella Madonna en *lingerie*, haciendo juego(s) con crucifijos varios. La diva, titiritera de la mirada, perdió su brújula (¿otra vez?!) y adquirió un estrabismo actoral digno de las pupilas cubistas picassianas. Su performance es el cruce entre alguna marioneta del serial *Capitán Escarlata* (ojos bien abiertos y demasiado hilo a la vista, ideal para un clip de Kraftwerk) y las chicas de tapa de *Aire y Sol* y *Weekend*, que allá por los 80, con sex-appeal de camping,

ilustraban las revistas, haciendo de la combinación surubí-bikini-jet sky-bronceador todo un *must*.

Adriano Giannini también hace agua: es una réplica treintañera de uno de esos improvisados *ragazzi di vita*, que tanto apasionaban a Pasolini, a los que recogía y filmaba con excesivo ahínco onanista. A.G. ¡Hundido! No caben dudas de que los pasajeros del Poseidón la pasaron mucho mejor. Bonus track: la música es un snatch con sampler de munición gruesa de la banda sonora de *Zorba, el griego*, atraco tan alevoso que podemos imaginar a Anthony Quinn bailando el sirtaki fuera de campo.

Si el erotismo sólo es posible en el cuerpo humano, en esos planos donde el andrógino fragmentado en dos hombre-mujer rumia su soledad, en la dulce rendición y hasta el sabor del desencuentro, se imprime la sensación que nos deja la melodía de una cajita de música mientras agonizan las notas finales. Los cuerpos se alejan entre sí con furiosa gelidez y vanamente intentan comunicar con su mímica falaz. Cuando suena la dulce y melancólica *Fade into You* de Mazzy Star, la historia logra, fugazmente, apropiarse por completo del estado de ánimo que las imágenes por sí solas no transmiten. La reina del kamasutra pop reincide y desciende a su más temido infierno de celuloide. En uno de los finales más *down* de los últimos años, nos entrega el último souvenir de su repertorio, donde se esculpe un registro vibracional, resplandeciente, virginal, con resonancias perturbadoras en la graduación del elemento Madonna. Algo que osaría denominarse tristeza erótica. Y esto no es po(p)co. ■

Dos argentinos en la corte del rey Godard

Los residentes argentinos de la beca Cinéfondation, que otorga el Festival de Cannes, aceptaron compartir una suerte de chat interruptus sujeto a las inclemencias de la web y a los vaivenes de estilo. Un interrogatorio transoceánico que nunca renegó de su alma cholula. Quien quiera ver que enter. Enviar y recibir... Clic. **por MIGUEL PEIROTTI**



Momentos domésticos capturados por la camarita digital de Rosell

2 de mayo de 2003, 19.39 horas.

Hola Santiago / Hola Ulises. Me gustaría hacer una nota sobre vuestra beca en Francia. Sólo necesitaría que me respondan preguntas por esta vía. Un abrazo, Miguel.

3 de mayo de 2003, 11.05 horas.

Miguel. Estoy a tu disposición. Pero no es demasiado excitante lo que aquí sucede. Escribo mucho. Escribir es una forma de no extrañar. Un abrazo, Santiago.

8 de mayo de 2003, 10.51 horas.

¿Cómo va Miguel? Si la idea es contestar una lista de preguntas, vamos empezando cuando quieras. Saludos, Ulises.

Fue el primer contacto. La idea era reproducir textualmente los mails que nos enviásemos durante un cierto plazo de tiempo que nadie (perdón: yo) se iba a molestar en estipular. Hacerlo por correo electrónico fue siempre la única opción. La desconfianza hacia otros medios y la confianza en el instinto no nos dejaban alternativa. Queríamos desarrollar un ping-pong a través de la PC. La vuelta al mundo en 80 KB. El esquema de envío y recepción debía acomodarse a la agenda de los entrevistados, quienes asumían un riesgo plus: prescindir de la supervisión editorial, desprotegidos por la distancia. Con la cabeza en otro asunto y a riesgo de suspender la

concentración, Ulises Rosell y Santiago Loza, angustiosamente convencidos, finalmente aceptaron. Pero algo cambió. El reportaje transoceánico empezó a mutar en género epistolar (¡con perdón del género epistolar!). Ahora, la estructura debía seguir el canon narrativo que impone dicho género. Pero, ustedes lo verán, nunca supimos bien cuál era dicho canon. Finalmente, el tartamudeo comunicacional nos llevó a un segundo cambio de timón: la nota era ahora un interrogatorio policial redactado por un cholulo adicto a E! Entertainment. Entre el pedido de documentos y el fisgoneo de la bolsa de basura. Todo sea por el (nuevo) cine (argentino).

Actualmente Ulises y Santiago trabajan en sus becas de la Cinéfondation, el programa de residencia y apoyo al cine joven dependiente del Festival de Cannes, que brinda a directores de cine, con óperas primas hechas, el tiempo, el espacio y el confort necesarios para que escriban su segunda película. Un sueño. Santiago la obtuvo con *Extraño* y Ulises con *Bonanza*. Lucrecia Martel (2001) y Diego Lerman (2002) pasaron por allí.

Ulises y Santiago conviven junto a un grupo de becarios de otras nacionalidades, en el parisino barrio de Montmartre, en un departamento de nombre siniestro: Résidence (Polanski haría *El inquilino 2* con este nombre).

En mayo ambos integraron la delegación argentina en el último Festival de Cannes, ya que de los seis residentes internacionales, los únicos que proyectaban sus largos eran los argentinos. Eureka. Luego del huracán Cannes, Santiago y Ulises dedicaron un tiempo al reportaje que continúa aquí, como puede.

BECA

Acláreme: ¿En qué consiste la beca de Cannes?

Loza: Cuatro meses y medio para escribir un futuro film. Alojamiento y un sueldo mensual para gastos personales.

Rosell: La casa funciona como un *Gran Hermano* de directores de cine. Gente de todo el mundo conviviendo y comunicándose en inglés mal hablado. Tenemos una habitación para cada uno (grande, cómoda) con video, TV, compu, equipo, etc. Tenemos pasajes libres para ir al cine en las salas de la Cinemateca, Forum des Images, y algunas cadenas como MK2 y UGC y otras más rascas.

Cuénteme: ¿Deben acatar algún reglamento?

Loza: Sí, pero no siempre se cumple.

Rosell: La idea es que cada uno desarrolle su trabajo como le venga mejor. Tenemos algunas entrevistas con directores o gente "del medio". Con el sindicato de autores o el CNC, con autores de libros de cine o especialistas en "algo" o "alguien", etc.



Dos postales de París par Rosell

Confíeseme: ¿existen restricciones concretas? Por ejemplo, ¿está terminantemente prohibido utilizar el dinero de la beca en sexo prepa- go o raves en Berlín?

Loza: No hay restricciones.

Rosell: Nada de música fuerte. Cuidar el mobiliario.

Detálleme: ¿De qué se hace cargo el festival? ¿Nafta, comida, alojamiento? ¿Sexo, mentiras y video?

Loza: Sólo alojamiento. Hay que ir al super- mercado que está a cuatro cuadras, que es más barato.

Rosell: Hay 750 euros por mes.

Descríbame: Cannes es una paquetería. ¿Vis- tieron frac, o chomba démodé tipo Fred Perry?

Loza: Diez días en Cannes... todavía me per- dura la confusión... en mi imaginación to- do era más elegante... pero no tengo con- clusiones al respecto, sólo dudas... sobre el cine, los festivales... sobre mí mismo.

Rosell: Hay paquetería y hay Marpla. A ve- ces en una misma persona.

HABITOS

¿Cómo empiezan el día? (no incluir la prime- ra orina de la mañana).

Loza: Café con cigarrillo. No muy temprano.

Rosell: Me levanto y voy a comprar una ba- guette. Es necesario salir, ya que se labura en el mismo espacio donde se duerme y se pue- de entrar en esquizofrenias polanskianas.

¿Cuál es su rutina de trabajo?

Loza: No tengo una disciplina fija de traba- jo, varía según el tiempo y el ánimo.

Rosell: Ultimamente me va mejor leer o es- tudiar francés a la mañana y escribir hacia la noche, y luego salir a dar una vuelta por el barrio.

¿De qué trata el nuevo guión que escribe?

Loza: Cuatro mujeres, diálogos en interio- res, una ciudad, calor sofocante. Creo que

es una película acerca de la tristeza. Es la película que necesito hacer ahora.

Rosell: Es la historia de Leo, un pibe de 15 años, y su relación con Lucía, una mina de veintipico que empieza a quedarse en su ca- sa por unos días y va conquistando y enlo- queciendo a cada uno de la familia.

¿Cómo escribe? Especificar modelo de note- book (o trazo de Bic).

Loza: En la computadora, en Word. Hubo una charla sobre un programa para escribir guión, pero no asistí.

Rosell: Arranqué con un tratamiento y un guión corto con Enrique Bellande. Luego empecé a abrir un poco la historia, agregué algunos personajes y ahora reescribo.

¿Qué come? (no incluir porquerías a deshoras).

Loza: Sandwiches, fruta, yogur, queso, cho- colate. Té por las noches.

Rosell: Enseñé a hacer fideos a Dong-Il, di- rector coreano y compañero. Los quesos son baratos, y el vino es muy bueno (no es no- vedad). El hit de la ensalada se llama Maché.

¿Qué hace en sus ratos libres? (no incluir Counter Strike).

Loza: Caminar, escribir, charlar con Brahim (director marroquí), con Vimucti (de Sri Lanka), todos amigos en la residencia. To- mar una copa de vino en un bar que está en la otra cuadra. Mirar televisión. Hablar de cine casi todo el tiempo.

Rosell: Voy a una pileta, al cine, a los baños de vapor de la mezquita de París, al museo de paleontología y anatomía comparada. También leo. Ahora estoy en una especie de revisión del ser nacional. Arranqué por uno de Montoneros, *Mi amigo el Che*, y sigo con *Historia de los argentinos*. Sí: desde París se piensa en la patria, compañero.

¿Cuál es el menú cinematográfico del joven aficionado al cine?

Loza: Desconozco la vida de los jóvenes ci- néfilos franceses. He visto algunos en las ci-

nematecas. La mayoría no es tan joven.

Rosell: Lo mejor que vi en Cannes fue *Scare- crow* de Jerry Schatzberg (o eso entendí). (N. de la R.: sí, entendiste bien, Ulises. La pelí- cula es *Espantapájaros*, de 1973. Es el tercer protagonista de Al Pacino.) Me mandaron a ver *Teorema* (N. de la R.: Pier Paolo Pasolini, 1968, con Terence Stamp) porque "es lo que estás escribiendo".

No podemos concluir de otra manera: tanto Ulises como Santiago viven el aturdimiento que significa un viaje al exterior por un pe- ríodo prolongado, más el compromiso que asumen para no defraudar a quienes los beca- ron. Pero lo más importante es no defraudar- se a sí mismos. El reto en estos casos es más íntimo que público. A nadie tienen nada que demostrarle. Y nada es más importante en las respuestas que la manera en que dejan traslu- cir extraordinariamente los estilos que marca- ron sus respectivas óperas primas. Ulises en las alturas del sesgo humorístico inteligente y Santiago en las profundidades de la autocon- fesión desnuda. Bravo por los dos. Gracias.

PERSONAL

Nombre completo Santiago José Loza **Naci- miento** 15 de abril de 1971 **Estado civil** Sol- tero **Paso a paso** Puestas de teatro en Córdo- ba (*Sentada, Adefesio, Pequeña cruel bonita*). Videos ficcionales y documentales. Un cor- to para *Historias breves 3*. Colaboración en los proyectos de Ana Poliak y Willi Beh- nisch **Próximamente en esta sala** *Habitacio- nes vacías* ("título más que provisorio").

Nombre completo Uliawa Rusasww **Naci- miento** Efectivamente **Estado civil** Cohabi- tación juvenil **Paso a paso** No me vengas con esa al final **Próximamente en esta sala** *Intrusa*, por ahora. ■



MÁS SOBRE **HISTOIRE(S) DU CINEMA**

La maquinación godardiana

Aunque no lo veamos, Godard siempre está. En *EA* de julio Gustavo Noriega disparó contra las *Historie(s) du cinéma*, y aquí hay un texto que le pone el pecho a las balas y responde que allí hay una compleja máquina de pensar el cine. **por EDUARDO A. RUSSO**

Siempre fui receloso de iglesias y sectas, entre ellas la que rinde culto a Godard. Pero hace una que década que vengo revisando frecuentemente su obra. Más o menos desde que Jorge La Ferla me pusiera a tiro los capítulos 1A y 1B de las *Histoire(s) du cinéma*, vengo cambiando unas cuantas presuntas certezas por preguntas que antes no me había planteado. El ciclo entero y otros de sus videos lo han hecho luego aun más arduo (sugiere JLG, inicio: "¿Por qué hacerlo simple, si se puede complicado?") y las tensiones surgen a cada momento. Pero a esta altura debo admitir, revisando esas *Historia(s)* que se niegan a toda totalidad, que siempre falta algo para ver, para pensar —están hechas para que uno siga con el trabajo: "Guárdate un margen de indefinición", se impone, me aconseja citando a Bresson— que me cuento entre los *toi* a los que este JLG se dirige.

El artículo de Noriega comienza con una consideración errónea: ya nadie estudia a Godard. No vamos a ponernos enumerativos, pero el lector interesado puede encontrar algunos en las jornadas que hace un par de años le dedicara el Modern Tate (www.forever-godard.com/programme.html) que, a pesar de su título no ajeno al marketing, reunió a to-

da una banda internacional rebelde al discurso adulatorio que Noriega con razón rechaza, ese "....Ah! Godard!" en comunión con una Sabiduría Osmótica. El viejo JLG sigue —como lo ha hecho siempre— poniendo el dedo en la llaga, preguntando donde todos afirman, y afirmando donde todos dudan o se callan. Nunca se deja estar donde se lo quiere ubicar, y su retiro en Rolle es como el de Montaigne, una posición de repliegue, no de autoridad. Como el primer ensayista, también ensaya a partir de una pérdida inicial. Y este es otro error, esta vez de Noriega mismo: Godard no dice que él es el cine. Piensa el cine desde afuera y —algo para la larga discusión— desde un después; en ese sentido es fundamental que sus *Histoire(s)* no sean cine, sino parte de su obra televisiva y en video (más unos suntuosos 5 discos editados por ECM). Esta existencia múltiple habla a las claras de que esto no es cine, sino una máquina de pensarlo desde la imagen electrónica (para eso Godard hace video) y, como lo señaló nítidamente otro de los que estudian en serio a Godard, el belga Philippe Dubois, es el mayor intento que alguien ha encarado hasta hoy de pensar no sólo al cine, sino a este en el mundo de las imágenes

en general. Y desafiando los compartimientos del arte, el orden de los patrimonios y los museos. Se trata del cine, el video, la pintura, la fotografía... pero también de la música y la literatura. La intención es explorar cómo la mirada y la escucha *provocan ideas*. Es un *collage* con efectos políticos: probar qué es lo que uno puede pensar cuando ve algo. Todo lo contrario a la mente televisiva, donde la consigna es pensar en nada, o en todo caso lo que el animador indica.

Aunque lo parezcan, las de Godard no son *boutades*. Más que ocurrencias, pertenecen al ámbito de la repetición, hasta la obsesión vitalicia. Las *Historia(s)* tienen su historia, larga e intrincada. Los dos primeros episodios de 1989 abrieron un incierto clima de novela por entregas que llevaría una década entera hasta su redondeo (por así decirlo) en 1999. También es conocido su origen en una rarísima experiencia didáctica —un accidentado curso en Montreal hacia 1978 y la posterior edición de un libro, *Introducción a una verdadera historia del cine*, en 1980—. Aquel curso, continuación de otro impartido por Henri Langlois el año anterior, iba a subdividirse en diez capítulos o "viajes", de los que se concretaron siete. Hojeando el libro entre fasci-



nante y caótico, a medio camino entre la oralidad y la escritura, entre la palabra y la imagen, uno ve borradores de las *Histoire(s)*, trazados en otro momento histórico de un cine abordado como una máquina tan pensante como inestable. Pero ya en los cincuenta se detectaban los gérmenes de esta obra límite. En un artículo célebre, "Montaje, mi gran inquietud" (1956), JLG discute a Bazin y su idea de "montaje prohibido", reivindicando esa operación como lo fundante del cine. Especialmente crucial era para él esa juntura conocida como *raccord* de miradas. Se trata de ligar una imagen con otra, y una mirada con algo revelado de modo distinto. Allí escribe: "Si dirigir cine es ante todo un asunto de mirada, montar sería el equivalente de los latidos del corazón". Y poco después concluye: "Dirigir es maquinar, y uno dice de una maquinación que ha sido bien o mal *montada*". No tengo aquí mucho espacio para ser analítico, podría agregar algo sobre Lenin difunto y la fábrica de sueños, o sobre *La gran ilusión*, *Las reglas de juego* y el conejito muerto como el capitán Bouldieu. Será otra vez. Pero hay otra alusión que Noriega desestima: *Le cinéma du diable*, rondando a Hitler y sus fans, al maquinista polaco de *Shoah* y a Lili Marleen. El letrero puesto por JLG podría evocar inmediatamente tanto la pantalla demoníaca mentada por Lotte Eisner como –lo más cuestionable– la presunta cola diabólica en el nazismo, lo que en términos bressonianos y con otro cartel de las *Histoire(s)* podría resumirse en *El diablo, probablemente*. Pero Godard no es Bresson y sin necesidad de interpretar, sin el verbo en condicional, *Le cinéma du diable* no es otra cosa que un libro clave de Jean Epstein, uno de los principales inspiradores secretos de las lucubraciones godardianas. "Esta máquina –escribía allí Epstein– que estira o condensa el tiempo, que demuestra su naturaleza variable, que predica la relatividad de todas las medidas, parece provista de una especie de psiquismo." El título citado por JLG adquiere un vínculo oscuro y sugestivo. Escribiendo en 1947, Epstein planteaba que la historia del cine es la

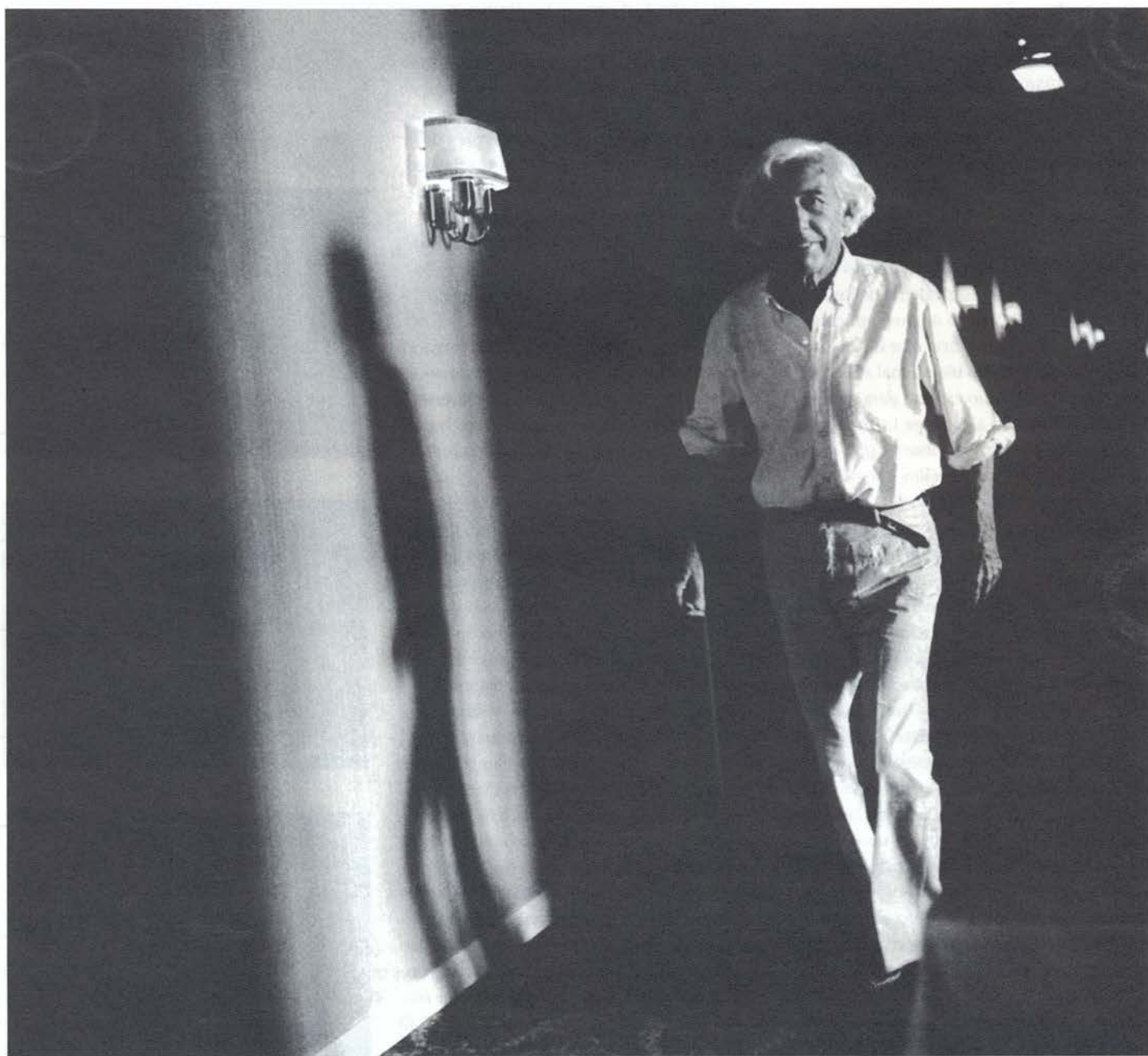
de una forma inédita de ser y pensar, una nueva forma de conciencia, para entonces en estado de *shock* por el trauma de la aniquilación reciente. *Historia del cine, Año Cero*, anota Godard en otro de sus títulos. Y ese es el año de la película de Rossellini que marca alguno de los pasajes más estremecedores de sus *Histoire(s)*. (Re)nacimiento de un cine desde cero, conciencia inaugural de un arte que vuelve a arrancar desde la pérdida de la inocencia, el maquinista polaco se cruza con las jovencitas nazis y también con el pequeño Edmund imaginado por Rossellini, comentado por Epstein. Lejos de la igualación, algo indica que es preciso pensar qué es lo que el cine dejaba tejer ahí, salvo que no tengamos ganas de pensarlo.

El cine, esa cosa frágil, que habita la memoria de sus allegados tanto o más que los anaqueles de las cinematecas, no deja de moverse. Si es verdad que posee un pensamiento, seguro no es el de los tratados y manuales, sino que es algo dinámico, inacabado, a proseguir en cada uno. En el curso de las *Historias(s)* puede acechar la irritación por el sobreflujo de imágenes y palabras, por la exposición a una andanada multisensorial en algún momento desesperante. También está el otro riesgo, acaso mayor: el de ser invadido por la irrupción de una belleza desgarrada, rilkeana, al borde de lo terrible. En ese sentido, en las *Historia(s)* irrumpe la tentación de una emoción oceánica. Con ella Godard juega a menudo, a veces tentado por la melancolía pero conjurándola con una distancia de observador clínico, sus juegos verbales a lo Joyce y las ideas filosas que también lo apartan de la solemnidad, aunque no de cierto tremendismo. Sospecho que es esa dosificación lo que logra que allí la maquinación esté bien montada; difícilmente hoy uno se encuentre otro desafío semejante ante una pantalla. Alguna vez Godard definió así al proyecto de las *Historia(s)*: "Intentar mirar, para ver qué hay". O como quiere Dubois, se trata simplemente de desbordar al ojo, para provocar a la mente. ▀



Los malditos caminos

Una nueva retrospectiva dedicada al gran director francés trajo a Buenos Aires dos películas casi secretas, dos obras de enorme vitalidad, que cuestionan lo que se conoce como estilo bressoniano. **por DIEGO TREROTOLA**



No quiero ser un esclavo ni un especialista
Charles en *El diablo probablemente*

Venerado casi unánimemente por masas cinéfilas globales, Robert Bresson está muy arriba en el panteón de los autores del cinematógrafo. Sin embargo, como bien señaló hace más de seis años Eduardo A. Russo (EA 63), acceder a las películas de Bresson en Buenos Aires siempre fue difícil. En 1998, el Festival de Mar del Plata realizó una retrospectiva que incluyó algunas de sus películas menos exhibidas, pero aún había una deuda importante que saldar. El mes pasado, la Cinemateca y la Sala Lugones le dedicaron otro ciclo donde se proyectaron dos películas inéditas en Argentina: *Affaires publiques* (1934), debut de Bresson en la dirección, y *El diablo probablemente* (1977), su anteúltima película. Ambas casi nunca son citadas ni valoradas en los análisis de la obra de RB, exceptuando el exhaustivo dossier póstumo que hizo la revista *Film Comment* en 1999, donde Jonathan Rosenbaum escribió sobre *Affaires...* y Olivier Assayas sobre *El diablo...* La casi nula información o reflexión se redimensiona porque dos de los más célebres ensayos sobre RB —el libro de Paul Schrader *Transcendental Style in Film* (1972) y el texto de Susan Sontag en *Contra la interpretación* (1966)— se publicaron antes de que estas películas salieran a la luz (*Affaires...* se creyó perdida hasta que la recuperó la Cinemateca Francesa en 1987). La Historia —del cine, de las proyecciones, de la cinefilia, de la crítica— convirtió a estas dos películas en las obras malditas de Bresson.

La versión que existe de *Affaires publiques* dura 25 minutos pero está incompleta, tres

canciones que contenía nunca fueron encontradas. Una máxima rareza en Bresson, el corto es cien por ciento comedia anarquista protagonizada por Béby, un payaso popular de la época, y es fácil vincularlo con las cuatro películas animales de los hermanos Marx, de *Animal Crackers* a *Sopa de ganso*, a causa de su insistencia en devastar cada uno de los espacios y ceremonias institucionales. Hay una sed de destrucción que hace que cada secuencia termine en un revoltijo desastroso, al punto de elevar al corto a la categoría de cine catástrofe. Por ejemplo, en una gran escena, el rito bautismal de un trasatlántico provoca su hundimiento: en el momento de dar vida a la embarcación se la aniquila. El corto guarda una relación estrecha con el cine de René Clair. De hecho, RB y Clair trabajaron juntos en el largometraje *Air pur* (1938), que fue interrumpido por la Segunda Guerra. Tal vez, un desprecio de cierta ala de la crítica y la cinefilia hacia el cine de Clair no puede ver la relación profunda que existe entre los dos cineastas, sobre todo en las preocupaciones mutuas acerca del ritmo narrativo y el azar. Lo cierto es que en *Affaires...* hay evidentes referencias a los cortos de Clair *París que duerme* (1924), tanto por el argumento inverosímil como por la juguetona secuencia de inmovilidad, y al dadaísta *Entr'act* (1923), a través de esa festiva sucesión destructiva llevada hasta las últimas consecuencias, que provocó que algún crítico adjetivara al corto de Bresson como "surrealista".

Hasta donde se puede averiguar, RB tuvo el mismo rechazo por *Affaires...* que por sus dos primeras películas, y su viuda se resistió a editarla en video porque sostuvo que no es representativa de la obra de su marido. Para cierta crítica, es fácil adjudicarle a *Affaires...* el desatino propio de la primera experiencia como director y dejarla fuera de la obra sería de Bresson. Sin embargo, la lógica rigurosa del corto hace complicado argumentar que se trata de un intento fallido. En pos de sostener la pureza del estilo bressoniano, la crítica se vuelve miope ante los matices y recovecos de la filmografía del director. Como bien afirma el crítico australiano Adrian Martin en un artículo del site *Senses of Cinema*: "El viaje desde *Affaires publiques* a *El dinero* (1983, última película de Bresson) es más rico y más variado de lo que usualmente se imaginó".

Aunque un poco más ligado al denominado estilo bressoniano surgido a partir de *Diario de un cura rural* (1950), que acumula automáticamente calificativos como ascético, espiritual, minimalista y trascendental, *El diablo probablemente* también

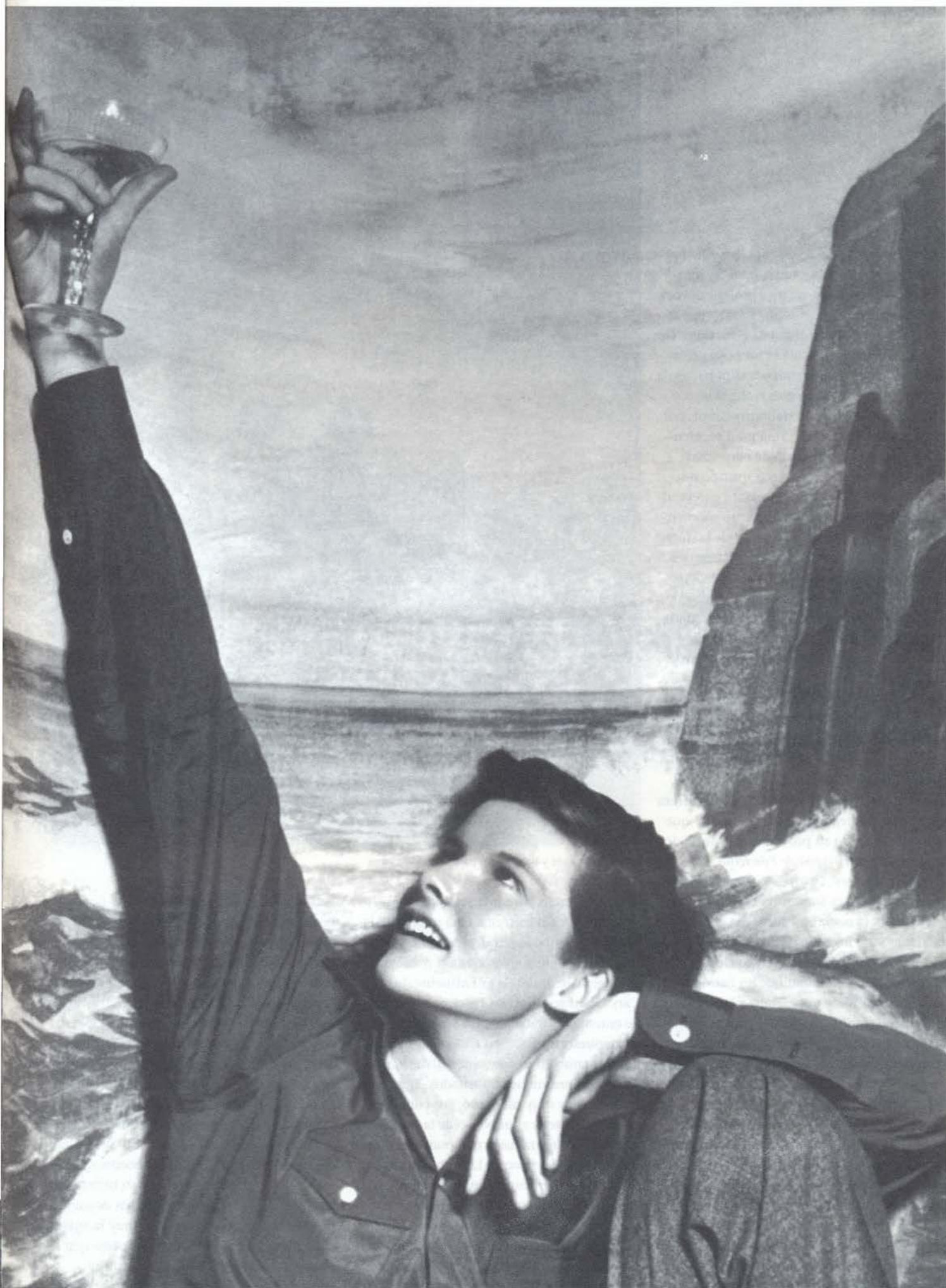
mostró esa riqueza y variedad del cine de RB. Además, esta película guarda cierta hermandad con *Affaires publiques*, porque el apasionamiento destructivo también está magnificado y centralizado. En la primera escena de *El diablo...*, los jóvenes protagonistas se acercan a una suerte de secta que impulsa la destrucción. Si bien el relato sigue principalmente el trayecto del joven Charles hasta su suicidio, no se trata de un recorrido lineal focalizado como en otras películas de RB. El título surge en uno de los desvíos narrativos a través del diálogo de dos pasajeros en un colectivo: "¿Quién se burla de la humanidad? ¿Quién nos lleva de las narices?", pregunta uno; "El diablo, probablemente", responde otro. Bresson parece arrojarse de Ingmar Bergman en *El demonio nos gobierna* (1949), película sobre un matemático que confiesa a un cineasta su teoría de que la tierra no está regida por Dios, sino por su archienemigo demoníaco. De la misma forma, en *El diablo...* la precisión matemática de la puesta en escena bressoniana parece, por momentos, guiada por el Maligno. Noël Burch escribió en 1970 que "en los films monocordes de Bresson, la noción de oposición (sino de variación) de tono encuentra poco lugar". Sin embargo, en esta película el cambio de tono es fundamental: de las escenas lánguidas y mecánicas de los jóvenes *slackers*, se pasa a las terribles imágenes de archivo de la destrucción ecológica donde, por ejemplo, una foca blanca angelical es matada a garrotazos en un plano brutal que parece extraído de un *mondo film* o un *shockumentary*. Así, lo feo y macabro irrumpen en la película de Bresson y filtran todo su poder corrosivo sin estilización mediante. El crítico francés Serge Daney definió el espíritu de la película con justeza: "Jamás Bresson había mostrado más rabiosa y más radicalmente su desprecio por todo tipo de discursos". *El diablo probablemente* es la película que RB hizo tras publicar sus iluminadas *Notas sobre el cinematógrafo* (1975). Como sucede con algunos personajes de Godard, en *El diablo...* Charles se expresa reiteradamente sobre el mundo y su propia condición, pero sólo parece hablar de cine. Por ejemplo, en una escena dice: "Mi enfermedad es ver claramente". Tal vez, para no ser esclavo ni especialista de sus notas, en *El diablo probablemente*, RB se propuso desandar un poco su dogma, ampliar el campo de su mirada, para no caer en una prisión, condena de muchos de sus personajes. Tal vez, Robert Bresson liberó a sus otros bressones, que no andan por los caminos de la Gracia y desprecian su propio discurso, para poder gritar, como el endemoniado bíblico: "Mi nombre es legión, porque somos muchos". ■

Un cuarto propio

Llevó adelante su carrera actoral a lo largo de siete décadas. Con su personalidad, su talento y sus ideas se convirtió, sí, en una de las mujeres más importantes del siglo XX. Pueden imprimir tranquilamente la leyenda: la realidad está a la misma altura. **por SANTIAGO GARCIA**

Katharine Hepburn tuvo una infancia feliz. Se crió en una familia donde todos compartían actividades, donde los juegos y los deportes iban acompañados por una mirada solidaria y ética del mundo, donde no faltó nunca una educación intelectual. En ningún momento tuvieron problemas económicos. Los hermanos crecieron en un ambiente de libertad y comprensión. La madre de Katharine fue presidenta de la Asociación Sufragista Femenina de Connecticut, pero luego renunció para incorporarse a asociaciones más agresivas, que finalmente consiguieron el voto en 1920. También luchó, entre otros derechos de la mujer, por el control de la natalidad. El padre fue un reconocido médico que colaboró muchísimo en la mejora de la educación sexual en la misma ciudad y siempre apoyó las luchas de su esposa. Ambos eran un matrimonio moderno y unos padres fuera de serie. Eran realmente de avanzada, y en este entorno fue donde Katharine Hepburn se formó. En ese mundo familiar no faltaron las tragedias y los grandes dolores, pero lo aprendido allí sin duda condicionó muchas de las características más notables que ella mostró en su extensa carrera y potenció una fuerza que la acompañó siempre y que fue una de sus principales marcas. El amor por ellos —en particular por su padre— fue plasmado en varios de sus films, aunque la figura materna fue sin duda un modelo a seguir y una guía en gran parte de su carrera cinematográfica. Katharine era experta en golf —algo que aparece en sus películas—, también en natación, tenis y lucha, entre otros deportes. Este excelente estado físico se ve en sus roles, hasta realizó algunas acrobacias con Cary Grant que, por su formación circense, también tenía un gran control del cuerpo. Howard

Hawks dijo de ella: "Tiene un cuerpo excepcional, como el de un boxeador. Es difícil que haga un movimiento equivocado. Siempre mantiene un equilibrio perfecto". Antes del cine, Kate hizo teatro y peleó por desarrollar una carrera que la llevara a convertirse en "la más grande actriz del mundo", como ambicionaba cuando era aún muy joven para ser tomada en serio. Cuidó su carrera y la antepuso a todo. Con el correr de los años, ella misma se juzgó con dureza por su excesivo egoísmo. Pero su trabajo ineludable la llevó hasta el cine. Debutó con quien se convertiría en su director más importante: George Cukor. *Doble sacrificio* (*A Bill of Divorcement*, 1932) le demandó un rol complejo donde la relación padre-hija (aquí John Barrymore era su padre) condicionaba toda su actuación. Algunos tuvieron dudas, pero el público la adoró. Bastó verla en la pantalla para saber que era una estrella. Hizo un rol tras otro, incluyendo *Mujercitas* (*Little Women*, 1933), donde obviamente interpretó a Jo March. *Mañana de gloria* (*Morning Glory*, 1933) le valió un primer Oscar. Pero se durmió en los laureles y cuando se dio cuenta ya había acumulado un ramillete de fracasos. Algunos merecidos, según ella misma ha confesado. Su figura poderosa y su energía dentro y fuera de la pantalla le valieron algunos detractores. También tenía fama de intelectual, lo que generaba en muchos una poco disimulada desconfianza. Pero Kate nunca permitió que estas adversidades arruinaran su carrera aunque tuviera que perder dinero y contratos en el camino. En 1935 Katharine Hepburn se encuentra coprotagonizando por primera vez una película con Cary Grant: *Una mujer sin importancia* (*Sylvia Scarlett*), dirigida por George Cukor. En ese film, Katharine debe disfrazarse de ►



Una mujer con importancia: Katharine es *Sylvia Scarlett*

hombre para ayudar a su padre. Los equívocos sexuales que allí se ven son tan avanzados para la época que incluso posteriormente no hay muchos ejemplos que hayan superado la compleja ambigüedad de este relato. De todas maneras, la película es un poco precaria y fue mal recibida tanto por el público y la crítica como por los propios realizadores.

Los siguientes films de Hepburn-Grant, por el contrario, gozaron de una gran repercusión crítica, pero sólo uno de ellos tuvo éxito de público. Hoy parece absurdo que de cuatro películas con semejante pareja sólo una haya sido reconocida en su momento. Pero es que la segunda mitad de la década del 30 encontró a la actriz caída en desgracia y siendo considerada un verdadero veneno para la taquilla. Ni la notable *Vivir para gozar* (*Holiday*, 1938) de George Cukor, ni la incomparable *La adorable revoltosa* (*Bringing Up Baby*, 1938) de Howard Hawks tuvieron éxito al estrenarse, aun cuando son consideradas grandes clásicos y el film de Hawks es uno de los más famosos de la historia del cine mundial. En ambas películas, el personaje que ella interpreta es fácilmente identificable con su perfil de actriz.

La revancha y el renacimiento de la carrera de Katharine llegarían de la mano del que tal vez haya sido su proyecto más ambicioso y personal: *Historia de Filadelfia* (*The Philadelphia Story*, 1940) de George Cukor. El personaje de Tracy Samantha Lord fue interpretado por la actriz en teatro, ella era también dueña de los derechos de la obra. Así que con la dirección de su amigo George Cukor y con la elección (aunque no fueron la primera opción) de Cary Grant y James Stewart como coprotagonistas, la película se hizo bajo el control de Hepburn, quien también participó en importantes decisiones de guión. *Historia de Filadelfia* no sólo es uno de los máximos clásicos de todos los tiempos, lo que no es poco, sino también una película clave para la historia de la representación de las mujeres en la historia del arte.

Como se sabe, uno de los pilares de la *screwball comedy* se asentó en una generación de actrices y guionistas criadas en familias modernas, donde las madres fueron pioneras en la lucha por el sufragio femenino. Katharine Hepburn no podía estar fuera de este esplendor al que incluso sobrevivió. *La adorable re-*



Indomables: Kate y Baby posan para la foto

voltosa, ejemplo puro de *screwball comedy*, es un film perfecto para ella. Una mujer de clase social acomodada, independiente, deportista, inteligente y apasionada... ¡y hasta de Connecticut! Sin duda es Katharine. Junto a Cary Grant sentaron las bases de una forma de entender la batalla de los sexos que llega hasta nuestros días. Pero *Historia de Filadelfia*, que también es una *screwball comedy*, explora caminos menos transitados. Tracy es un personaje muy moderno. Sus conflictos siguen vigentes y el universo de la mujer que plantea demuestra hasta qué punto Hepburn se adelantó a su tiempo. La lucha de este personaje por encontrar su propia humanidad, por dejar el altar de diosa femenina y hallarse como persona, está desarrollada con inteligencia, lucidez y sensibilidad. Amada por varios hombres, pero incomprendida en su vulnerabilidad, este personaje de Hepburn desea —casi sin saberlo— recuperar el amor ver-

dadero de Cary Grant (un auténtico hombre bombón) que alguna vez sintió pero dejó escapar. Pero no sólo sus amores aparecen en el film, sino también su padre: Tracy tiene una mala relación con él, pero finalmente —tal vez un poco inspirada en el gran amor que Kate sentía por su propio padre— se reconciliará. Es importante mencionar que si bien Hepburn fue siempre una persona independiente, eso nunca entró en conflicto con su necesidad de una figura paterna y un hogar contenedor al que volver. *Historia de Filadelfia* (o *Pecadora equivocada* como se estrenó en Argentina) es el film más personal que realizó Kate y un fiel retrato de su belleza, su inteligencia, su valentía y también de sus miedos, su vulnerabilidad y su muy humana necesidad de amor. El amor verdadero que, en su caso, estaba por llegar muy pronto. Spencer Tracy y Katharine Hepburn se conocieron en el rodaje de *La mujer del año* (Wo-



man of the Year, 1942) de George Stevens. Hepburn admiraba muchísimo a Tracy desde hacía varios años y deseaba trabajar con quien consideraba el mejor actor de Hollywood. Juntos, formaron una pareja cinematográfica incomparable y en la vida real también permanecerían unidos hasta el final de la vida de Tracy. Nunca se casaron, porque él, un ferviente católico, no se divorció de su esposa. Y juntos protagonizaron nueve películas. También conformaron, sin saberlo, la última pareja clásica de screwball comedy. La costilla de Adán (*Adam's Rib*, 1949) de George Cukor es un caso tardío de este tipo de comedias que, como género, no sobrevivieron a la Segunda Guerra Mundial. Las formas más variadas de lucha entre los sexos fueron desarrolladas por ambos en films donde la química que producían se sobrepuso, en algunos casos, a las películas mismas.

Aunque Hepburn intervino en varios films en la década del 50, redujo su cantidad de trabajos para estar junto a Spencer Tracy. Sin embargo, clásicos como *La reina africana* (*The African Queen*, 1951) de John Huston, donde estuvo junto a Humphrey Bogart, y *De repente, el último verano* (*Suddenly, Last Summer*, 1959) de Joseph L. Mankiewicz son ejemplos de su versatilidad y talento en estos años. Entre 1962 y 1967 postergó su propia filmografía para acompañar a Tracy, que estaba muy enfermo. Ella, que siempre se puso a sí misma y a su carrera por delante de cualquier otra cosa, decidió dejarlo todo por amor. En 1967 filmó, junto a él, *¿Sabes quién viene a cenar?* (*Guess Who's Coming to Dinner*) de Stanley Kramer. Fue la última película de Spencer Tracy, quien murió diecisiete días después de terminado el rodaje. Katharine nunca vio la película terminada porque, según dijo, el re-

cuerdo de Tracy le resultaba muy doloroso. La película fue, junto con *Al calor de la noche* de Norman Jewison, una propuesta revolucionaria en lo que a conflictos raciales respecta, pero con los años fue perdiendo parte de su prestigio y hoy se la considera una mirada paternalista sobre dichos conflictos. Hepburn ganó su segundo Oscar por el film de Kramer. Y un año más tarde volvería a llevarse la estatuilla por *Un león en invierno* (*A Lion in Winter*) de Anthony Harvey.

En 1975 actúa nada más y nada menos que junto a John Wayne en *El alguacil del diablo* (*Rooster Cogburn*) dirigida por Stuart Millar, un western en tono de comedia sin mucho vuelo, pero con una simpatía inimitable. Ambos se divierten mucho y el espectador se divierte con ellos. Wayne, que se había reinventado a sí mismo una vez más con ese personaje de viejo panzón y tuerto, forma una excelente pareja con la vieja puritana Hepburn. Ella lo recuerda en su biografía con precisión e inteligencia notables.

Finalmente compartió la escena con Henry Fonda y, si bien no tenían una amistad, presentaron una pareja memorable en *En la laguna dorada* (*On Golden Pond*, 1981), dirigida por Mark Rydell. Un film que se sostiene fundamentalmente por la autenticidad que ambos actores les dieron a sus papeles. Merecido Oscar para ambos, el primero para Henry Fonda (un año antes había recibido uno, pero honorario) y el cuarto y último para Katharine Hepburn. El primer día de rodaje ella le regaló a él una vieja gorra de pescador que era de Tracy —y que es la que vemos durante todo el film—. Mientras disfrutaban de la navegación y la pesca, sin duda, esa gorra debe haber sido una importante ayuda para motivar toda su actuación en

este que fue el último gran film que protagonizó. Luego quedaron algunas producciones para TV o películas menores, y su último trabajo para cine fue en 1994, en una remake de *Algo para recordar* (*Love Affair*) dirigida por Glenn Gordon Caron. Pero la historia grande del cine ya tenía para entonces varias páginas donde figuraba el nombre de Katharine Hepburn. Con sus amores, su familia y sus amistades fue siempre incondicional, fiel a sus ideas y a sus sentimientos. Cuando se tuvo que jugar políticamente por sus colegas, lo hizo. Se crió con convicciones éticas y morales que no abandonó jamás. Fue un verdadero modelo para las mujeres del mundo a través de los maravillosos personajes que eligió interpretar.

Hacia el final de *Historia de Filadelfia*, Tracy Samantha Lord y su padre se han reconciliado y tienen el siguiente diálogo:

Tracy: ¿Cómo me veo?

Seth: ¡Como una reina, como una diosa!

Tracy: ¿Y sabes cómo me siento?

Seth: ¿Cómo?

Tracy: ¡Como un ser humano!

Seth: ¿Sabes cómo me siento yo?

Tracy: ¿Cómo?

Seth: ¡Orgulloso!

Es el resumen perfecto de esa mujer extraordinaria que fue Katharine Hepburn. Hay personas que han sido idealizadas con el tiempo, y hay otras a las que el tiempo sólo les ha confirmado el lugar que se merecen. ¿Quién discutiría si dijéramos hoy que Katharine Hepburn es la mejor actriz de la historia del cine mundial? Una reina, una diosa, sí, pero finalmente un ser humano sin igual. Una de esas personas que no abundan. Al escribir esta nota me siento como el padre de Tracy. ¿Cómo me siento? Orgulloso. **A**



FASTIDEMOS
cine en la tribu
EL BAILE

Todos los Miércoles 20 hs

Espacio Bar La Tribu
Lambaré 873 • Almagro

ciclo Agosto
EDUARDO COUTINHO
13/08 • **Babilonia 2000**
20/08 • **Hombre Marcado para Morir**
27/08 • **Santo Fuerte**
Entrada \$2

Presentan
LA TRIBU
el cine ambulante
Auspician
EL AMANTE
Fundación
Centro de Estudos
Brasileiros

Historias mínimas: Roberto Perfumo, Alejandro Fabri y Julio Nudler

Nuestro filósofo vuelve con todo para destacar la tarea de dos periodistas y medio.

El medio en cuestión es Fabri, alguien capaz de brillar en el rápido y mortal mundo del periodismo deportivo haciendo gala de un saludable perfil bajo. **por TOMAS ABRAHAM**

Quisiera decir unas palabras sobre un programa de televisión. En realidad me gustaría llamar la atención del lector sobre la labor de dos periodistas, en realidad de tres periodistas, o, perdón, de dos periodistas y medio. El medio al que me refiero debe su estado fraccionario a su increíble modestia, me refiero a Alejandro Fabri. Los que siguen programas deportivos lo conocen. Es un señor de bajo perfil a quien, por transitar hace tantos años como comentarista de fútbol, le han dado la posibilidad de conducir algunos programas de cable.

La palabra conducir no es apta, Fabri modera, lo que no quiere decir que no opine, pero su opinión es tranquila, conversable.

No quiero dar la impresión de que el periodista referido es alguien que no quiere comprometerse, que se guarda a sí mismo para salvar el pellejo. Lejos de dar la imagen de un oportunista, Fabri ofrece otra característica: parece un hombre sano.

Intentaré dar una mínima precisión sobre esta imagen hipocrática en los medios de comunicación. En la televisión la palabra sano abarca un modo de ser tan singular, tan escaso, que su referente —la persona sana— pasa por lo general poco percibida. Es tal el perfil psicópata de nuestra televisión que estos sanos de palabra meditada, inteligente, respetuosa, con ideas interesantes, no son objeto de ruido mediático.

Recomiendo para tener una idea novelesca del estado sanitario de la televisión abierta y alguna de cable, el libro de Thomas Mann *La montaña mágica*, se lee en un periquete.

El medio periodista es Fabri, ya lo dijimos, que cuando comenta un partido de fútbol con Walter Nelson, un relator que parece un viajante de comercio que se quedó sin nafta, el aficionado televidente siente que está en un spa, en un hotel con termas en donde se desintoxica del veneno inoculado por años de araujitis más otras yerbas que abundan, para al fin descansar en paz y poder ver un partido sin que le sangren los oídos.

Claro que un inteligente que nunca falta dirá que desde cuándo el fútbol es paz, porque es guerra, pasión de multitudes, y que la araujitis, el bacilo de Closs, o la niembritis estomacal, son partes del estofado. Pero eso es una mentira histórica. El fútbol no es guerra, es pasión sin guerra, lo demuestran cien años de fútbol argentino, de los cuales ochenta no tuvieron muertos ni tiros. Así es que se puede sufrir el fútbol sin matar al adversario.

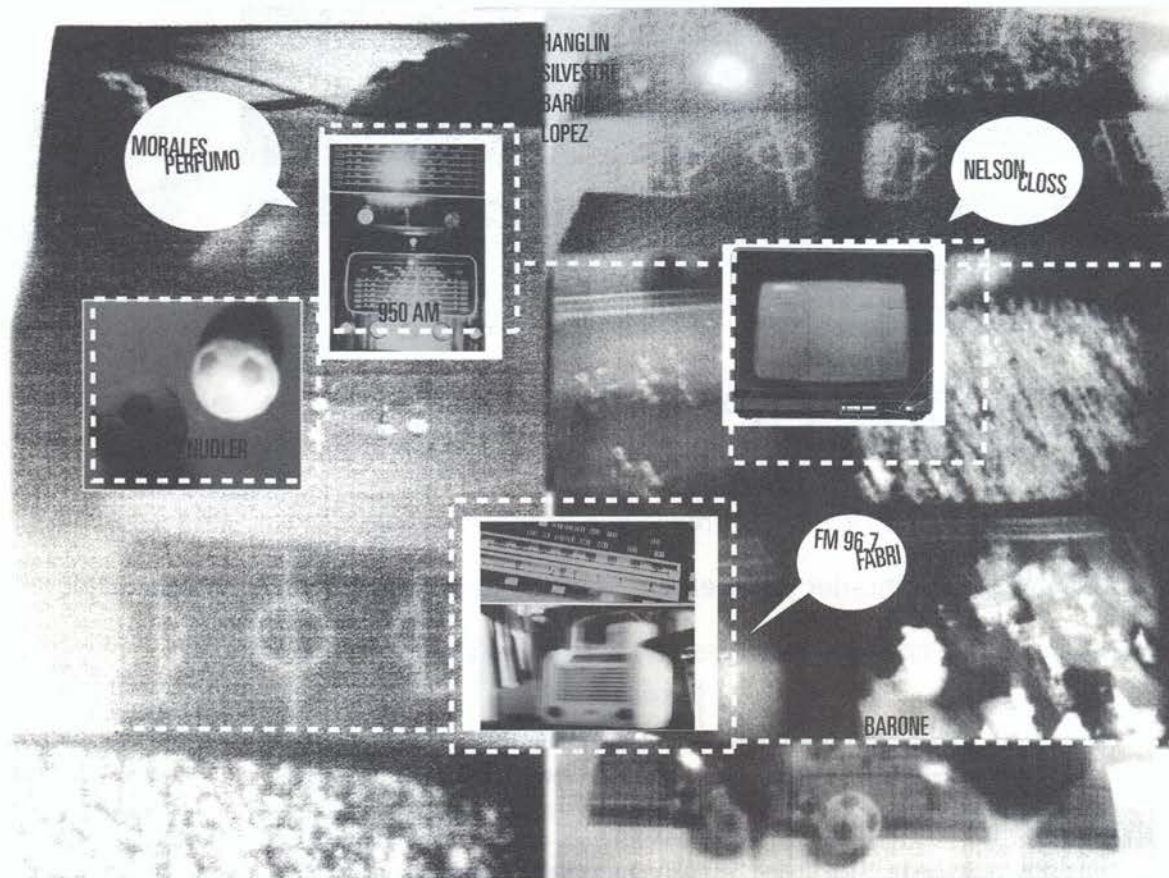
Pero para sumar a esta fuente de salud periodística que significa Alejandro Fabri, tenemos a un grande, a Roberto Perfumo, que junto a Víctor Hugo Morales, tiene el programa de más nivel cultural de la televisión abierta y de cable sumadas (incluyo en esta nómina el programa *—Papeles sueltos—* que comparto por P&E los miércoles a las 18 y domingos a las 13 con Antonio Carrizo, J. J. Sebreli y Horacio Sanguinetti). Y sucede gracias a Perfumo, ya que Víctor Hugo ha tenido la sagacidad de cederle cada vez más espacio para escuchar al hombre que más sabe de fútbol en los medios. Y sabe no sólo porque ha sido jugador, y de los buenos, sino porque ya no le interesa, salvo como un

amor que fue.

Perfumo habla de fútbol con tristeza, como algo que fue todo y hoy tiene la realidad de una pelota que se escapó del sueño de la niñez.

Pero Perfumo recupera la alegría, sonríe, festeja cada minuto si se habla de las adyacencias del fútbol: del trabajo con los chicos de las inferiores, de la tarea de los preparadores físicos, de la labor poco comentada de ciertos defensores, de la dura vida de los árbitros.

Ver a un periodista que entrevista a un personaje famoso con la jerarquía de Perfumo, sin obsecuencia, sin pedantería, con frases cortas y descripciones precisas, es una función de gala en el Colón, una película de Sorín, una frase de Borges, un paisaje de Fader. Perfumo tiene clase, habla como jugaba, con sobriedad, sin necesidad del alarde camp del Tano Facini que en La Red, para mostrar su riqueza de vocabulario, dice: *la pasó, entregó, deslizó, depositó, ofrendó, tocó...; el esférico, la pelota, el balompié, la redonda, la número cinco... y después amagó, picó al vacío, se desprendió...* Mil palabras gastadas para una escena de un segundo. El día en que Perfumo junto a Víctor Hugo entrevistó a Bilardo, fue una doble fiesta. El hiperobsesivo Bilardo acorralado por todos los hinchas de fútbol salvo los de Estudiantes, se ha convertido en un ser de excelente humor y de universal indulgencia. Cuando se despidió en su programa de cable para hacerse técnico nuevamente, bailó al ritmo de Luciano Pereyra y jugó a la pelota con el



Tití Fernández, hasta Ruggeri se reía. Bien, por ahora tenemos un periodista y medio, falta uno, es Julio Nudler. Hace mucho tiempo que no aparece un periodista que componga un diagrama de la realidad nacional con la inteligencia temática de Nudler. No me refiero a los tipos de análisis morosos, mil veces masticados, a veces con un poquito de cal y otro de arena, otras con ese estiloseudodiplomático de periodista serio, objetivo, y careta al estilo de *La Nación*. Nudler se ocupa de economía, lo que hace rato no es una disciplina académica ni un saber especializado, sino el pan de todos y el poder de pocos. Para dar un ejemplo cualquiera, el 19 de julio publica una de sus tantas notas en *Página 12* sobre el negocio de la chatarra y nos da una pincelada gruesa sobre la relación entre desarmaderos, autopartes, reciclado de los mismos en chapas, compra de estas chapas por corporaciones siderúrgicas que hicieron lobby para que Lavagna firmara un decreto para que la exportación de chatarra

tuviera retenciones así queda una gran parte en el país y baja su precio para conveniencia de Techint y Acindar. Con estas minucias nos muestra que el delito criminal es una red ilegal en un dispositivo legal y oficial que atraviesa a la sociedad y que permite el lucro desde poderosos notables a ladrones de la calle. Nudler hace tiempo que nos instruye con sus artículos de economía en un diario que tiene posición tomada sobre varias cuestiones, culturales e ideológico-políticas, pero que en el rubro economía sostiene un ojo crítico ausente en otros medios. Muestra "la circularidad" de los problemas de la economía argentina, lo que lo hace resaltar la complejidad de los mismos. Esto quiere decir que cualquier vía que se tome para encarar los problemas tiene un costo que no sólo daña el poder de las oligarquías sino las ventajas arrancadas desde hace tiempo de un vasto sector de la sociedad. Es lo que llamé "realismo trágico" en mi libro *La empre-*

sa de vivir y sobre lo que insistí en varias notas de esta revista. A los dos y medio periodistas recomendados, ya que estamos agregaré nuevas sugerencias esta vez de la radio. Radio Continental ha mejorado su nivel y ofrece refrescantes aires de salud. Valenzuela, Barone, y López a la mañana temprano y desde la cinco de la tarde, hablan sobre actualidad con sensatez, un milagro. Luego Hanglin entrega un buen humor del que se consigue poco, y se entretiene en un simpático dúo con Mactas al mediodía, el Gato y el Zorro. A la tarde les recomiendo cambiar de dial porque incursionan voces y cerebros de temer. La FM clásica, 96.7, sigue sus delicias musicales durante el día sólo interrumpidas por algún horrible poema. Los domingos a la noche por radio Belgrano, en la 950 AM, ha vuelto el radioteatro con Alberto Migré acompañado por starlettes como María Concepción César y Beatriz Taibo, es mejor que Aníbal Fernández vestido con tutú. **A**

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



Videoteca no convencional desde 1986

PICCADILLY
CINERAMA
VIDEOS-DVD

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



Novedades
Ultraviolencia
Eurorocas
Argentinas
Nouvelle Vague
Por
Orientales
Musicales
Ficarscas
Expresionismo
Trash
Incorrectas

Hombre de familia

Sexo, mentiras, videos y, claro, el necesario descenso a los infiernos son los elementos elegidos por Paul Schrader para retratar, a través de intensas maratones orgiástico-videográficas, los cambios sexuales en los Estados Unidos de los 60 y 70.

AUTO FOCUS, EE.UU., 2002, dirigida por Paul Schrader, con Greg Kinnear, Willem Dafoe, Rita Wilson, Maria Bello, Ed Begley Jr., Christopher Neiman, Ron Leibman. (LK-Tel)

A tres minutos de finalizados los títulos de apertura de *Auto Focus* su protagonista Bob Crane, futura estrella de la serie de televisión *Hogan's Heroes*, asiste a misa junto a su mujer e hijos. Unos pocos planos más tarde descubrimos diversos momentos hogareños donde Bob, todavía un ignoto disc jockey radial a punto de conocer las mieles de la fama, parece la imagen viva de una de sus frases recurrentes: "Soy un hombre de una sola mujer".

Pero *Auto Focus* es un film de Paul Schrader, y con ese único dato podemos anticipar que ni la más férrea de las creencias religiosas podrá alejar a este hombre de la tentación y el pecado. La primera llega a través de la amistad con un tal John Carpenter (no, no ese John Carpenter), especialista en la novedosa tecnología de registro magnético conocida como Video Tape Recorder (la historia arranca en 1964, mucho antes de la era del VHS). El segundo aparece bajo diversos rostros y cuerpos de mujer, a los que Bob accede sólo a partir del reconocimiento masivo

de su figura. Bob y John son dos adictos al sexo, dispuestos compulsivamente a amancebarse con la primera mujer que se les cruce por delante. Bob es, además, coleccionista de sexo. Y a su vieja y ajada colección de fotografías de senos se le sumará un nuevo hábito a partir de la introducción del video en su vida: a Bob le encanta coger, sí, pero le gusta mucho más mirarse cogiendo.

Semejante eje argumental –sumado al hecho de estar basado en hechos reales– prometía uno de esos films, al menos, interesantes. Y parecía un material a la medida de Paul Schrader. La película cubre un espectro de catorce años de vida norteamericana, desde mediados de los 60 hasta fines de los 70 (Bob Crane fue asesinado en un hotel en 1978, crimen nunca resuelto), y el realizador intenta dar cuenta de los cambios sociales *i.e.*: sexuales de la era pre-sida a través de los personajes y sus maratones orgiástico-videográficas. Pero *Auto Focus* es además una tradicional historia de ascenso y caída, el triste relato de un hombre que pudo tenerlo todo y todo lo perdió a causa de su adicción. Schrader es, qué duda cabe, un moralista (valga la aclaración de que es el mismo

aparato el que registra las sesiones sexuales y las correrías de los hijos en el living de casa), y es precisamente esa sensibilidad la que le hace ir perdiendo de vista un detalle importante: la relación entre Bob y John, cargada de tintes homoeróticos y paradójicamente aquejada por los mismos problemas que los fallidos matrimonios de Bob. "¿Ese es tu dedo en mi culo?", pregunta azorado el primero.

"Bueno, era una orgía. Pensé que no te importaba", la implacable respuesta. Más allá del buen trabajo de Greg Kinnear y Willem Dafoe en los papeles principales y del preciso tono de época logrado por el diseño de producción, el film se va deshinchando gradualmente, perdiendo foco –si se permite la chanza– y la obsesión de Schrader por unir el descenso a los infiernos del protagonista con su posterior asesinato-sacrificio (el hombre muere a golpes de trípode, por Dios) termina agotando la empatía con los personajes con el único fin de hacer avanzar la trama.

A pesar de ello, *Auto Focus* termina imponiéndose como una película interesante, aunque generando en el camino un cierto deseo por esa otra película que evidentemente no pudo ser. **Diego Brodersen**





AHORA EN VIDEO POR JUAN MARTINEZ

SOLARIS (EE.UU., 2002) dirigida por Steven Soderbergh, con George Clooney, Natascha McElhone, Jeremy Davies, Viola Davis, Ulrich Tukur y Shane Skelton. (Gativideo)

No es una remake de Tarkovski, pero casi. Esta nueva adaptación de la novela de Stanislaw Lem es una producción de James Cameron, y algo del realizador de *Terminator* se nota en un film que es, ni más ni menos, un drama de rematrimonio. La ventaja de esta película es que cuenta lo mismo que la del ruso en la mitad de tiempo, cosa curiosa.

Lo que no tiene ninguna de las dos versiones es el humor que suele aparecer en las novelas del polaco Lem. Todo es muy grave, muy triste y, finalmente, su trascendencia se reduce a afirmar, una vez más, que el Cielo existe.

Soderbergh muestra su aparente modernidad en la alternancia de planos contemplativos con un acercamiento europeísta al rostro de sus criaturas, para terminar redondeando la misma afirmación seudoreligiosa que la mayoría del cine llamado "serio" en Estados Unidos viene remachando desde hace años para conformar al contribuyente: no se preocupen que Allá las cosas van a estar bien. Lo único que causa interés en el film son las actuaciones y el cuidado diseño de producción, pero decir tal cosa es abonar la teoría de que un film se justifica por alguna de sus partes en lugar de ser una totalidad. Vista como un todo, *Solaris* es una película mediocre que quizá sea original —la ciencia ficción hace rato que no es una cuestión de adultos— pero que no deja, en el fondo, de disfrazar la trivialidad de trascendencia. **Leonardo M. D'Espósito**

EMBRIAGADO DE AMOR, *Punch-Drunk Love*, dirigida por Paul Thomas Anderson. (LK-Tel)

Las mentes brillantes de Sandler y Anderson se conjugan a la perfección en esta, la mejor película del año y en años. La música, el sonido, el montaje, esos planos secuencia, esos juegos de luces, esos separadores multicolores, hasta el último actor secundario, no hay nada en *Embriagado...* que no resulte sorprendente. Quien no se enamora de Adam y Emily luego de verla carece de sentimientos. Como dice una hermosa canción de Weezer, *a love explosion*.

A favor (obvio), más notas sobre PT y Adam en EA N° 131.

LAS HORAS, *The Hours*, dirigida por Stephen Daldry. (Gativideo)

Una película que emana "prestigio" en todos sus rubros, pero sin alma, sin emoción. Kidman lució prótesis nasal (who cares?) y ganó el Oscar por la peor actuación de su carrera (*Moulin Rouge?* Hello?), Streep repitió su papel de *Adaptation* pero mal y Moore hace lo mismo que en *Lejos del paraíso*, pero Daldry no es Haynes. Ah, los pianitos de Phillip Glass son insufribles. Más que una película, una operación de marketing de los Weinstein Bros.

En contra en EA N° 131.

POSESION, *Possession*, dirigida por Neil LaBute. (AVH)
¿Neil LaBute haciendo una película de época? Sí, pero no tanto. Donde falla *Las horas* —con la que *Posección* tiene algún punto de contacto (¡pará de robar, *Las horas*!)— esta película triunfa, ya que es muy divertida y no se toma en serio a sí misma. Cualquier atisbo de seriedad es rápidamente sepultado por los jugosos one-liners del personaje que



El Señor de los Anillos: las dos Torres

interpreta Aaron Eckhart. Encima está Gwyneth Paltrow. LaBute sigue siendo bueno. Comentario en EA N° 132.

CAZADOR DE SUEÑOS, *Dreamcatcher*, dirigida por Lawrence Kasdan. (AVH)

Kasdan adaptando a King es el sueño del pibe (de este pibe). Y *Dreamcatcher* podría ser descripta como *Alien meets the Farrelly Bros*. Varios de los momentos del año están aquí, y la primera hora y cuarto es maravillosa. Después dicen que se cae, pero... I duddits!!! A favor con reservas en EA N° 133.

EL SEÑOR DE LOS ANILLOS: LAS DOS TORRES, *Lord of the Rings: The Two Towers*, dirigida por Peter Jackson. (AVH)

L2T supera por varios cuerpos a *La comunidad del anillo*. Y eso es decir. Una sucesión de secuencias de acción de tres horas de duración (oh, rima). Pura aventura, emoción, amor. A pesar de la cantidad de personajes, todos terminan resultando entrañables, especialmente Gollum, uno de los CGI's más humanos que ha dado el cine. La tensión sexual entre Sam y Frodo llega aquí a límites insospechados. A favor en EA N° 129.

HTTP://WWW.VIDEONEWMFILM.COM.AR

**NEW
FILM**
VIDEO CLUB
CINE ARTE

**CINE
CLASICO
Y DE
AUTOR**

**MAS DE
8000 TITULOS
ALQUILER / VENTA
OPERAS
DOCUMENTALES**

**SERVICIO
DE CONSULTA
CINEMANIA
EN CD-ROM**

**CINE Y FOTOGRAFIA:
CURSOS PARA VER
LO QUE OTROS
NO VEN
DVD
ZONA 4**

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

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

CLASICOS

EL PADRE ES ABUELO, *Father's Little Dividend*, EE.UU., 1951, dirigida por Vincente Minnelli con Spencer Tracy, Joan Bennett, Elizabeth Taylor. (Epoca)

Vincente Minnelli, ese elegante (falso) conservador del Hollywood clásico e industrial, fue uno de los pocos directores en seguir la veta comercial de un éxito económico también a su cargo: *El padre de la novia* (1950), tal vez una de las grandes comedias de todos los tiempos. Ahora Elizabeth Taylor espera un hijo del tontuelo Don Taylor, motivo que preocupa a mamá Joan Bennett, pero especialmente al futuro abuelo, el gran Spencer Tracy, siempre refunfuñando y preguntándose sobre el paso de los años. Con este pretexto argumental más dos o tres subtramas, Minnelli describe a la familia modelo americana de los 50, poco antes de los escarceos sexuales de los films de Dorys Day y Rock Hudson y de los planteos adolescentes con James Dean de la cabeza y subido a la moto. *El padre es abuelo* tiene dos posibilidades de análisis. Por un lado, como objeto arqueológico sobre un modelo de pareja "familiar" que agonizaba en ese entonces; por el otro, desde la calidez edulcorante del género que, sin embargo y bajo la superficie, esconde una melancolía oscura y terminal. En ese sentido, las últimas imágenes de *El padre de la novia*, con Tracy intentando despedirse de su hija luego de la fiesta de casamiento, vuelven a manifestarse en el tono amargo de *El padre es abuelo*. Tracy es el centro de interés de film y el resto de los personajes ofician de coro del protagonista. Su rostro de sorpresa cuando se entera del embarazo de la hija, la relación de amor-odio hacia el nieto recién nacido y la maravillosa secuencia nocturna en la que debe resolver una riña de la pareja representan mucho más que una mirada conservadora y familiar desde los tópicos de la comedia americana. Minnelli, sabio e inteligente, narra una historia sobre un ciclo vital que termina y otro que empieza. ¿Quién dijo que en la comedia clásica no se describe una determinada visión del mundo? El rostro impasible y la figura encorvada de Tracy que observa la reconciliación de la pareja a través de un hermoso beso, en ese sentido, eliminaría cualquier duda e incertidumbre. **Gustavo J. Castagna**

CUANDO ARDEN LAS BRUJAS (*The Witchfinder General/The Conqueror Worm*). Gran Bretaña, 1968, dirigida



El padre es abuelo

por Michael Reeves, con Vincent Price, Ian Ogilvy, Hilary Hwyr, Rupert Davies y Robert Russell. (Epoca)

Caso extremo el de Michael Reeves, muerto a los 24 años de una sobredosis accidental. Como una estrella del rock, dejó una leyenda persistente. Un año antes había filmado *Cuando arden las brujas*, su tercera película luego de *La Sorella de Satana*, con la diosa del horror sesentista Barbara Steele, y *The Sorcerers*, con el ominoso y anciano Karloff. Su película definitiva, ambientada en 1645, narra las andanzas de Matthew Hopkins, el General Cazador de Brujas, y es una rareza por donde se la mire. Vincent Price no posee allí otra obsesión en la vida que quemar cuanto presunta bruja se cruce en su camino. Y galopa todo el tiempo. La leyenda cuenta que Reeves encaró al veterano actor —primero había pensado en Donald Pleasence— y le marcó enfáticamente que dejara de lado esos revoleos de ojos, de manos y toda la ironía que era parte basal de su estilo. Molesto, Price le recordó que había trabajado hasta entonces en 84 películas, y preguntó cuántas había hecho él. La respuesta de Reeves fue: "Dos... pero buenas". La anécdota suele ser citada como testimonio de una lección de Price a la arrogancia juvenil, pero lo que no se cuenta es que el actor lanzó una carcajada descomunal, y que desde allí fue Matthew Hopkins, la más adus-

ta actuación de su carrera, que imprime en el espectador una amenaza inédita en el canon priceano, a pesar de su peluca entre Beatle y Príncipe Valiente. Algunos afirman que fue su mejor trabajo; son los mismos que recuerdan que a Price se le escuchó decir que Reeves era el mejor director con el que había trabajado. Serán exageraciones, pero el film impone aún hoy su extraño poder. Matanzas, delaciones, terror generalizado, persecuciones y cabalgatas: su tono recuerda la atmósfera pesadillesca de la olvidada y notable *El reino del terror*, de Anthony Mann, pero en color y con hogueras en lugar de guillotinas, y con Price perforándolo todo con su mirada helada, en busca de combustible humano para sus piras. *Cuando arden las brujas* mezcla el film histórico, el de horror y el melodrama sangriento, y también es algo así como un western ambientado en locaciones naturales de Norfolk y Suffolk. El inicuo Hopkins, cruzado rural contra las brujas en los tiempos de Cromwell, enmarca su locura asesina en el clima de masacre general donde resulta ciudadano modelo. Está la previsible pareja de jóvenes amantes que cae bajo su persecución, pero es sólo un hilo en el complejo tapiz que teje Reeves, revelando el sustrato de barbarie que yace en el suelo fundante del flemático orden británico. **Eduardo A. Russo**



X JORGE GARCIA

VIERNES 8

ALREDEDOR DE MEDIANOCHE, *Round Midnight* (1976, Bertrand Tavernier). Cinemax Este, 12.15 hs.
CONQUISTA SANGRIENTA, *Flesh + Blood* (1985, Paul Verhoeven). Space, 23.50 hs.

SABADO 9

BUENA VISTA SOCIAL CLUB (1999, Wim Wenders). Europa, Europa, 22 hs.
LOS AMANTES DEL CIRCULO POLAR (2000, Julio Medem). I-Sat, 23 hs.

DOMINGO 10

EL CAMINO DEL SAMURAI, *Ghost Dog: The Way of Samurai* (1999, Jim Jarmusch). Cinemax Oeste, 22 hs.
SOLO CONTRA TODOS, *Seul contre tous* (2000, Gaspar Noé). Cinemax Oeste, 22 hs.
EL SOLDADO DE ORANGE, *Soldat von Orange* (1977, Paul Verhoeven), con Rutger Hauer y Jeroen Krabbé. Europa, Europa, 22 hs.
Antes de convertirse progresivamente en un conspicuo exponente del mainstream hollywoodense, Verhoeven había realizado en Holanda algunos títulos interesantes en los que se detectaba un estilo visual barroco y agresivo. Este potente film (que ojalá pueda verse en su edición original y no en la mutilada versión americana) narra la odisea de un joven aristócrata holandés que durante la ocupación alemana de su país en la Segunda Guerra se convierte en uno de los principales líderes de la resistencia contra los invasores nazis.

LUNES 11

EL DESCANSO (2001, Ulises Rosell, Rodrigo Moreno y Andrés Tambornino). Space, 22 hs.
ESCRITO EN EL CUERPO, *The Pillow Talk* (1996, Peter Greenaway). Cosmopolitan, 24 hs.
LA PANTERA EN LA OSCURIDAD, *Out of the Darkness* (1985, Jud Taylor), con Martin Sheen y Héctor Elizondo. Cinemax Este, 12.15 hs.
Interesante telefilm del especialista Jud Taylor basado en el caso real de un asesino serial neoyorquino que también sirvió de inspiración para una película de Spike Lee. Eludiendo los típicos clisés y lugares comunes con los que suele tratarse a ese tipo de personajes, el criminal sólo aparece en los

últimos tramos del relato y la película opta por centrarse en la figura del policía encargado de la investigación, quien arrastra diversos conflictos personales y al que la interpretación de Martin Sheen le otorga una auténtica carnadura humana.

MARTES 12

ALLONSANFAN (1974, Paolo y Vittorio Taviani). Space, 22 hs.
LOS LADRONES, *Les voleurs* (1996, André Téchiné). I-Sat, 23 hs.
LOS SAQUEADORES, *Trespass* (1992, Walter Hill), con Bill Paxton y Ice T. Cinecanal, 22 hs.
Lejos del estilo narrativo austero y lacónico que fue la característica distintiva de sus primeros trabajos, Walter Hill —en su mejor película después de *Calles de fuego*— desarrolla un vibrante relato que transcurre casi en su totalidad en un edificio donde se presume está escondida una importante cantidad de dinero y en el que confluyen en su búsqueda dos bomberos y una pandilla de drogadictos. Un film de sostenida acción con varias imprevistas vueltas de tuerca en el relato.

MIÉRCOLES 13

LA HABITACION DEL HIJO, *La stanza del figlio* (2000, Nanni Moretti). Cinemax Oeste, 14.30 hs.
EL HOMBRE DEL BRAZO DE ORO, *The Man with the Golden Arm* (1955, Otto Preminger). Retro, 22 hs.

JUEVES 14

UNA RELACION PORNOGRAFICA, *Une liaison pornographique* (1999, Frédéric de Fonteyne). Cinemax Oeste, 22 hs.
AMARGO CARGAMENTO, *Who'll Stop the Rain* (1978, Karel Reisz). Cinecanal, 24 hs.
LOS OTROS, *The Others* (2001, Alejandro Amenábar), con Nicole Kidman y Fionnula Flanagan. HBO, 22 hs.
Luego de *Tesis*, un debut moderadamente promisorio, el director español ya mostró en *Abre los ojos* que su objetivo era filmar en Hollywood, algo que consiguió en su tercer film. Película de fantasmas que abreva en Henry James y en el cine de Jacques Tourneur, pero que a diferencia de lo que enseñaba este gran cineasta (sugerir todo, no mostrar casi nada), explícita cada una de las situaciones, convirtiendo al film en un rela-

to de tono frío y académico, absolutamente carente del clima requerido.

VIERNES 15

ANGELES E INSECTOS, *Angels and Insects* (1995, Philip Haas). Europa, Europa, 22 hs.
AMOR VERDADERO, *True Love* (1989, Nancy Savoca). Film & Arts, 1 h.
RECUERDOS, *Tape* (2001, Richard Linklater), con Ethan Hawke y Robert Sean Leonard. Movie City, 21.10 hs.
Dos amigos se reencuentran luego de un tiempo y, encerrados en una pieza, desatan una auténtica catarata verborrágica para hacerse todo tipo de reproches y acusaciones. Richard Linklater, con alguna película interesante en su haber, poco hace aquí para escapar al origen teatral del relato, y la puesta en escena monocorde y reiterativa sólo alcanza alguna vivacidad en el último tramo del film, cuando la siempre bienvenida Uma Thurman se hace presente por un rato en la pantalla.

SABADO 16

GERRY (2002, Gus Van Sant). Cinemax Este, 22 hs.
LA ADICCION, *The Addiction* (1995, Abel Ferrara). I-Sat, 23 hs.
EL FANTASMA DE LA OPERA, *The Phantom of the Opera* (1925, Rupert Julian), con Lon Chaney y Mary Philbin. Retro, 11 hs.
Lon Chaney fue uno de los más grandes actores del cine mudo y sus caracterizaciones casi siempre estuvieron por encima de las realizaciones de sus films, en muchos casos (se puede exceptuar, desde luego, a Browning y Sjöström) a cargo de artesanos rutinarios y mediocres. Es el caso de esta primera versión de la clásica novela, en la que la impresionante caracterización del actor está años luz por encima de una realización poco imaginativa, que sólo por momentos alcanza el clima de tono gótico propuesto por el relato original.

DOMINGO 17

CINCO TARDES, *Pyat Vecherov* (1979, Nikita Mijalkov). Europa, Europa, 20.15 hs.
EL SEÑOR DE LOS ANILLOS, *The Lord of the Rings* (2001, Peter Jackson). HBO, 22 hs.
LOS NAUFRAGOS DE LA D17, *Les naufragés de la D17* (2002, Luc Moullet), con Mathieu Amalric y Sabine Haudepin. TV 5 Internacional, 21.25 hs.



Los naufragos de la D17

Película exhibida en el V BAFICI y dirigida por el reconocido crítico de *Cahiers du cinéma*, provocó abundantes controversias entre quienes la vieron. Ambientada en una región desértica de Francia en tiempos de la Guerra del Golfo, donde una serie de personajes viven situaciones carentes de cualquier lógica e impregnadas en varios pasajes de un humor entre absurdo y lunático. Definitivamente, una película no para todos los gustos y de la que cada espectador deberá sacar sus propias conclusiones.

LUNES 18

EN COMPAÑÍA DE HOMBRES, *In the Company of Men* (1997, Neil LaBute). Space, 23.55 hs.

ZONA CALIENTE, *The Hot Spot* (1990, Dennis Hopfer). Cosmopolitan, 24 hs.

MAD MAX (1979, George Miller), con Mel Gibson y Joanna Samuels. Cinemax Oeste, 24 hs.

Debut del director australiano y primera parte de una saga que produjo otros dos títulos (el segundo, *Mad Max 2: el guerrero del camino*, se exhibe el mismo día a continuación de esta), la película es hoy un pequeño clásico que fusiona elementos del cine de aventuras con el de ciencia ficción. Ambientado en un futuro cercano pesadillesco en el que imperan la violencia y la intolerancia, el film narra con un tono seco y crispado la venganza que emprende un policía contra el grupo de ciclistas psicópatas que asesinó a su esposa y su hijo.

MARTES 19

ZONA DE SEGURIDAD, *Fail Safe* (2000, Stephen Frears). Cinemax Oeste, 9 hs.

EN BUSCA DE RICARDO III, *Looking for Richard* (1996, Al Pacino). The Film Zone, 19.55 hs.

MIÉRCOLES 20

INTERIORES, *Interiors* (1978, Woody Allen). Retro, 22 hs.

FIEBRE DEL SABADO POR LA NOCHE, *Saturday Night Fever* (1977, John Badham). Cinecanal, 0.10 hs.

JUEVES 21

EL OFICIO DE LAS ARMAS, *Le mestiere delle armi* (2001, Ermanno Olmi). Movie City, 16.50 hs.

FUERA DE TIEMPO, *Bad Timing* (1980, Nicolas Roeg). Film & Arts, 1 h.

EL CEREBRO DE DONOVAN, *Donovan's Brain* (1953, Felix Feist), con Lew Ayres y Gene Evans. Retro, 22 hs. Segunda de las tres versiones que se hicieron sobre esta novela de Curt Siodmak, dirigida por un olvidado director y un acabado ejemplo del cine norteamericano fantástico de clase B de los años cincuenta. El film narra las desdichas de un científico que se ve sometido al dominio del cerebro –al que mantiene vivo en su laboratorio– de un hombre muerto en un accidente de aviación. Un film de bajo presupuesto, pero de lograda atmósfera, con un muy buen trabajo de Lew Ayres como el atormentado protagonista.

VIERNES 22

EL ESPEJO, *Zerkalo* (1974, Andrei Tarkovski). Europa, Europa, 20.10 hs.

DOS AMORES EN CONFLICTO, *Sunday, Bloody Sunday* (1971, John Schlesinger). Europa, Europa, 22 hs.

SABADO 23

EL PADRINO III, *The Godfather, Part III* (1970, Francis Coppola). I-Sat, 17 hs.

LA NODRIZA, *La balia* (2000, Marco Bellocchio). Cinemax Este, 22 hs.

LOS DESTINOS SENTIMENTALES, *Les destinées sentimentales* (2000, Olivier Assayas), con Charles Berling y Emmanuelle Béart. Movie City, 9.15 hs. Surgido de las filas de la crítica (fue una figura relevante en la revista *Cahiers du cinéma*), Olivier Assayas es uno de los directores más interesantes del actual cine francés. En este caso se aleja de sus retratos del

malestar existencial de la pequeña burguesía, para internarse en la adaptación de una novela de Jacques Chardonne –un escritor maldito por su actitud colaboracionista durante la ocupación nazi– que narra el apogeo y la decadencia de una familia a lo largo de varias décadas. Un acabado exponente de lo que se podría definir como un buen cine de *qualité*.

DOMINGO 24

AGUIRRE, LA IRA DE DIOS, *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972, Werner Herzog). Europa, Europa, 20.20 hs.

LOS IDIOTAS, *Idioterne* (1998, Lars von Trier). I-Sat, 22 hs.

LUNES 25

GATO NEGRO, GATO BLANCO, *Black Cat, White Cat* (1998, Emir Kusturica). Cinemax Este, 15.15 hs.

CONOZCO LA CANCIÓN, *On connaît la chanson* (1997, Alain Resnais). Space, 24 hs.

MARTES 26

LA HUMANIDAD, *L'Humanité* (1999, Bruno Dumont). Cinemax Este, 16.15 hs.

M.A.S.H. (1970, Robert Altman). Cinecanal 2, 16.55 hs.

MIÉRCOLES 27

LA ESCLAVA DEL AMOR, *Raba Lyubvi* (1976, Nikita Mijalkov). Europa, Europa, 20.25 hs.

A TRAVÉS DE LA VENTANA, *A través da janela* (2000, Tata Amaral). Cinemax Oeste, 20.45 hs.

EL ÚLTIMO SUBMARINO, *Das Letzte U-Boot* (1990, Franz Beyer), con Ulrich Muhe y Ulrich Tukur. Europa, Europa, 23.40 hs.

A pesar de ser uno de los directores más relevantes de la ex Alemania Oriental, la obra de Franz Beyer –salvo por alguna ocasional exhibición en el Instituto Goethe– es totalmente desconocida en nuestro país. Este film, ambientado en los años finales de la Segunda Guerra Mundial, narra la misión de un submarino nazi que debe transportar una carga de uranio a Japón para construir la bomba atómica y, según las referencias, más que una película bélica es un interesante estudio de caracteres contrapuestos en una situación de extremo riesgo.

José Luis Garci: una cinefilia impenitente

JUEVES 28

1984 (1984, Michael Radford). Cinecanal, 23.25 hs.
KRAMPACK (2000, Cesc Gay). Cinemax Este, 24 hs.

VIERNES 29

PERSONA (1966, Ingmar Bergman). Europa, Europa, 23.45 hs.

LA FIEBRE DEL ORO, *The Claim* (2000, Michel Winterbottom). Cinecanal, 23.50 hs.

THE TRUMAN SHOW (1998, Peter Weir), con Jim Carrey y Laura Linney. Space, 17.50 hs.

Luego de forjar una interesante y muy personal carrera en su país natal, el australiano Peter Weir desarrolló en su traslado a Hollywood una filmografía bastante más irregular. Uno de los mejores títulos de ese período es esta cruda sátira al control que ejercen los medios masivos sobre la vida de las personas, en la que se relata cómo la aparentemente feliz existencia de un hombre (Jim Carrey, en el mejor papel de su carrera) está moldeada por un programa de televisión que lo sigue las 24 horas del día sin que él lo sepa.

SABADO 30

CASI FAMOSOS, *Almost Famous* (2000, Cameron Crowe). HBO, 22 hs.

ULTIMO TANGO EN PARIS, *Last Tango in Paris* (1973, Bernardo Bertolucci). Europa, Europa, 23.45 hs.

EL MAQUINISTA DE LA GENERAL, *The General* (1926, Buster Keaton), con Keaton y Marian Mack. Retro, 11 hs.
Buster Keaton no sólo es uno de los más grandes cómicos sino también uno de los mayores y más modernos realizadores (y actores) que nos ha legado la historia del cine. Su inconfundible y personalísimo estilo en ambos rubros puede apreciarse en esta sátira ambientada en los tiempos de la Guerra Civil norteamericana, en la que nuestro héroe conduce fortuitamente una locomotora que debe atravesar las diversas líneas bélicas y sobre la cual vivirá las más estrafalarias peripecias. Un *must* absoluto para cualquier cinéfilo.

DOMINGO 31

SCARFACE (1983, Brian De Palma). The Film Zone, 19.55 hs.

GENEALOGIA DE UN CRIMEN, *Genéalogie d'un crime* (2000, Raúl Ruiz). I-Sat, 22 hs.

Es posible que dentro del cine español no haya una figura más controvertida entre la crítica y la cinefilia que la de José Luis Garci. Nacido en Madrid en 1944, desde muy joven se dedicó a la crítica y en 1968 comenzó a escribir guiones, uno de los cuales, *La cabina*—un interesante trabajo para la televisión dirigido por Antonio Mercero—, recibió un premio. Cinéfilo voraz (asegura que vio más de 20.000 películas), futbolero apasionado (recuerdo que luego de la extensa entrevista que le hice en 1997—*EA* N° 68—hablamos largamente de fútbol), escritor vocacional—algunos de sus libros, como *Morir de cine*, son piezas imprescindibles para cualquier cinéfilo que se precie—, también se hace tiempo para ser el editor de la revista monográfica de cine *Nickelodeon*, varios de cuyos números, no tengo dudas, se convertirán con el tiempo en buscadas piezas de colección. Luego de algunos trabajos en el terreno del cortometraje, debutó en la realización en 1976 con *Asignatura pendiente* y tanto este film como el siguiente, *Solos en la madrugada*, fueron no sólo rotundos éxitos de público (que muchas de sus películas tengan suceso comercial es algo que ciertos enemigos no pueden perdonarle) sino obras que en España se transformaron en auténticos fenómenos sociales. Una mirada actual sobre esos films permite encontrar—más allá del interés que ofrecen como primeros exponentes de un cine posfranquista—un tono demasiado enfático y una excesiva preocupación por el “mensaje”, que va en detrimento del trabajo de puesta en escena, algo que con el paso del tiempo y de las películas Garci irá corrigiendo. Si *El crack*, el mejor título de esa etapa, es un claro homenaje a los clásicos del cine negro, *Volver a empezar*—que le valió el Oscar a la mejor película extranjera—es una obra irredimible (perdón JL) que acumula todos los defectos y ninguna de las virtudes de su cine de ese período (dos películas posteriores que desconozco, *Sesión continua* y *Asignatura aprobada*, también fueron nominadas por la Academia). Tras algunos años de inactividad, en 1994 rodó *Canción de cuna*, adaptación de una obra de Gregorio Martínez Sierra varias veces llevada a la pantalla, que ofrecía todos los riesgos posibles de convertirse en un folletín irremediable, pero a la que Garci, con una puesta en escena austera y contenida y una excelente dirección actuarial, transformó en un melodrama admirable. Esta película constituye



José Luis Garci

una bisagra en la obra del director, ya que a partir de ella se acentuará su clasicismo narrativo y su estilo visual será mucho más terso y depurado. Además es el comienzo de una trilogía basada en grandes melodramas de la literatura española, continuada con *La herida luminosa* y *El abuelo*, otro de sus grandes éxitos comerciales, basado en una novela de Benito Pérez Galdós. Esta recurrencia a títulos clásicos dio lugar a nuevos ataques de los detractores de su cine, que lo acusaron de reaccionarismo y de falta de compromiso. Sin embargo, una mirada atenta sobre esos films permite descubrir claras referencias a la represión en todos los terrenos (social, moral, sexual) que se vivió en los años del franquismo.

El miércoles 20 a las 23, I-Sat exhibirá *Una historia de entonces*, para mí la mejor obra de Garci, rodada en blanco y negro y en la que se recrea el estilo visual y narrativo del cine clásico de los años 40 (el director utiliza el grano que se usaba en aquellos films) aunque la película, ambientada en un pequeño poblado asturiano de entonces, trasciende esa propuesta para transformarse en un cálido y sensible retrato de la vida cotidiana española en provincias durante los años oscuros. Todas las obsesiones garcianas (la intransigente cinefilia, la represión afectiva, la búsqueda de una vida plena) se dan cita en este relato emotivo, en el que el director consigue momentos de notable intensidad dramática y actuaciones memorables de casi todos sus intérpretes. Luego de este film, Garci rodó *Historia de un beso*, otro melodrama de tono intimista y emotivo—no estrenado en Argentina—que ratifica la fidelidad del director, sobre todo en la última década, a un estilo narrativo clásico y dirigido a las emociones, totalmente a contrapelo de lo que se filma habitualmente en estos tiempos.



Los paraguas de Cherburgo



FESTIVAL DE ESCUELAS DE CINE

En la Universidad del Cine, Pasaje J. M. Giuffra 330, se desarrollará el V Festival Internacional de Escuelas de Cine entre el 11 al 16 de agosto. Contará con muestras competitivas de cortometrajes en las categorías Ficción, Documental y Animación. También habrá mesas redondas y seminarios y se exhibirán cortos de escuelas de cine en secciones no competitivas. Además, se desarrollarán las siguientes muestras paralelas:

Una antología de Stan Brakhage

Programa 1

Lunes 11, 20 hs. Duración total: 90'

Desistfilm (1954), *Wedlock House* (1959), *Cat's Cradle* (1959), *Window Water Baby Moving* (1959), *Dog Star Man* (1962), *Mothlight* (1963), *The Act of Seeing with One's Own Eyes* (1971).

Programa 2

Jueves 14, 20 hs. Duración total: 90'

The Wold Shadow (1972), *The Stars Are Beautiful* (1974), *Garden of Earthly Delights* (1981), *Kinderling* (1987), *I... Dreaming* (1988), *Dante Quartet* (1987), *Three Hand-painted Films: Night Music* (1986), *Rage Net* (1988), *A Glaze of Cathexis* (1990), *Delicacies of Molten Horror Synapse* (1991), *For Marilyn* (1992), *Crack Glass Eulogy* (1992), *Stellar* (1993), *Study in color and b/w* (1993), *Black Ice* (1994), *Commingle Containers* (1997), *Eye Myth* (1997), *The Dark Tower* (1999), *Love Song* (2001).

Cortometrajes de Raymond Depardon

Miércoles 13, 20 hs. Duración total: 120'

Diez minutos de silencio para John Lennon (1980). Depardon filma, en plano secuencia,

un homenaje a Lennon en el Central Park. *Piparsod* (1982). Una mirada a un pequeño pueblo rural en la India por el etnólogo Jean-Luc Chambard, la cineasta Aktar y Depardon. *El barquito* (1987). Pieza del rompecabezas autobiográfico de Depardon que capta un estado particular de su enfrentamiento con el desierto.

New York, N.Y. (1986). Durante dos meses, Depardon toma cotidianamente cuatro minutos de película en Nueva York. El resultado es un extraño trabajo donde la voz en off subraya la imposibilidad de filmar la realidad en una ciudad extranjera.

Tibesti too (1976). Entre la fotografía y el cine, este film retrata el desierto y a aquellos que lo habitan bajo una mirada sensible y comprometida.

Una historia muy simple (1989). Puesta en escena de la construcción de un film futuro, *La captive du desert*, cuenta la historia del encuentro entre un cineasta y una mujer. El deseo de un director en búsqueda de una intérprete para su próximo film.

Contactos (1990). Depardon cuestiona el rol del fotógrafo y su posición en la sociedad. *Ian Pallach* (1969). Debut de Depardon que, frente al anuncio de la inmolación de Pallach, registra la ceremonia y el minuto de silencio en honor del joven checo.

Cortometrajes de vanguardia

Martes 12, 20 hs. Duración total: 157'

Entr'acte (1925) de René Clair, con Francis Picabia, Eric Satie, Man Ray, Marcel Achard, Marcel Duchamp y Georges Auric. *Meshes Of The Afternoon* (1943) de Maya Deren. *Machorka Muff* (1962) de Jean Marie Straub y Danièle Huillet. *Aurélia Steiner* (1979) de Marguerite Duras. *Carta a Freddy*

Buache (1981) de J-L Godard. *El libro de María* (1984) de Ane Marie Miéville y J-L Godard. *This Side Of Paradise* (1997) de Jonas Mekas.

Cortometrajes de Alain Resnais

Lunes 11, 14 hs. Duración total: 104'

Paul Gauguin (1965), *Toute la mémoire du monde* (1956), *Van Gogh* (1948), *Noche y niebla* (1955), *Guernica* (1950).

Largometrajes

Viernes 15, 14 hs.: *Reporters* (Reporteros, 1980) de Raymond Depardon. Proyección digital. Depardon nos introduce en la intimidad de la agencia fotográfica Gamma, de la que fue uno de los fundadores. Filma su mundo, el de los fotógrafos de prensa, de los paparazzi, con su lado laborioso, ingrato, cínico, con sus códigos, sus reglas y sus audacias.

Viernes 15, 16 hs.: *Los siete pecados capitales* (1962) de J-L Godard, Jacques Demy, Roger Vadim, Claude Chabrol y Philippe De Broca. Film episódico donde se dramatizan los pecados capitales.

Sábado 16, 18 hs.: *Los rubios* (2003) de Albertina Carri. Un recorrido por diversos estados de la memoria a partir de la ausencia de los padres de la protagonista. Fragmentos, fantasías, relatos y fotos dan forma a una realidad que pertenece al pasado y se proyecta en el presente.

MALBA

En su programación de agosto, el Malba incorpora muchas propuestas. En "La película de los críticos", organizada por FIPRESCI Argentina, se presenta *La televisión y yo*, de Andrés Di Tella. Este mes se estrena *Rocha que voa* (2002), de Eryk Rocha, documental

del hijo del cineasta brasileño Glauber Rocha sobre el breve exilio de su padre en Cuba. Además, habrá trasnoches de sábado de cine porno mudo con música en vivo, y la Asociación de Directores de Fotografía presentará un ciclo denominado "100 años, luz", que se inicia el sábado 30 con la exhibición de vistas Lumière.

Esta es la agenda de los dos ciclos principales del mes:

El nazismo en el cine

Con el título *Les Humanidad, El nazismo en el cine*, los investigadores Paula Croci y Mauricio Kogan publicaron un libro que explora las formas en que el cine abordó al nazismo. Malba.cine presenta un ciclo sobre el tema, siguiendo el recorrido propuesto en el libro.

I. Italia entre el fascismo y el nazismo

Viernes 1, 18 hs.: *Paísá* (Italia, 1946) de Roberto Rossellini.

Viernes 8, 14 hs.: *El delito Mattetotti* (Italia, 1973) de Florestano Vancini.

Viernes 1, 20 hs.: *Mussolini: último acto* (Italia, 1974) de Carlo Lizzani.

Domingo 3, 18 hs.: *Un día muy particular* (Italia, 1977) de Ettore Scola.

II. De colaboradores y resistentes

Jueves 31, 18 hs.: *Esta tierra es mía* (EE.UU., 1943) de Jean Renoir.

Sábado 9, 16 hs.: *Un condenado a muerte se escapa* (Francia, 1956) de Robert Bresson.

Domingo 10, 14 hs.: *El último subte* (Francia, 1980) de François Truffaut.

Domingo 31, 14 hs.: *Adiós a los niños* (Francia, 1987) de Louis Malle.

III. El cine norteamericano frente al nazismo
Viernes 8, 16 hs.: *Gestapo* (EE.UU., 1939) de Sam Newfield.

Jueves 14, 14 hs.: *La séptima cruz* (EE.UU., 1944) de Fred Zinnemann. En castellano.

Jueves 14, 18 hs.: *Hitler y el diablo* (EE.UU., 1944) de Gordon Douglas.

Viernes 22, 14 hs.: *Los verdugos también mueren* (EE.UU., 1943) de Fritz Lang.

Viernes 22, 16.30 hs.: *13 rue Madeleine* (EE.UU., 1946) de Henry Hathaway.

Domingo 17, 14 hs.: *Corresponsal extranjero* (EE.UU., 1940) de Alfred Hitchcock.

IV. Los campos de concentración
Viernes 15, 16.15 hs.: *Noche y niebla* (Francia, 1955) de Alain Resnais. 35'. Proyección

en video; *El verdadero fin de la guerra* (Polonia, 1957) de Jerzy Kawalerowicz.

V. Los sobrevivientes del nazismo

Jueves 21, 14 hs.: *Algunos que vivieron* (EE.UU., 2002) de Luis Puenzo. Documental.

VI. Españoles en los campos de concentración. Jueves 31, 21 hs.: *Francisco Boix, un fotógrafo en el infierno* (España, 2002) de Llorenç Soler. 55'.

VII. El cine de posguerra en Alemania

Sábado 9, 14 hs.: *Almirante Canaris* (Alemania Occidental, 1954) de Alfred Weidenmann. Viernes 1, 24 hs.: *El tambor* (Alemania, 1979) de Volker Schlöndorff.

VIII. Cine y nazismo en otros países. Sábado 2, 20 hs.: *Argentina: el fin de la noche* (1944) de Alberto de Zavalía. Domingo 10, 16.30 hs.: *Inglatera: las conspiradoras* (1960) de Ralph Thomas.

Kuitca y el cine III

Programador invitado: Martín Rejtman

A fines de los 70 compartieron el descubrimiento del cine en salas especializadas y cursos. Ahora los une una mutua admiración por sus respectivas obras. El cineasta y escritor Martín Rejtman (*Rapado*, *Silvia Prieto* y *Los guantes mágicos*) cierra el ciclo de tres meses dedicado a Kuitca y el cine, invitado por el pintor a programar la sala de Malba.cine. El ciclo incluirá una copia nueva de *La aventura* de Antonioni. Las películas que se exhibirán son:

Viernes 8, 18 hs.: *Adiós, sur, adiós* (1996) de Hou Hsiao-hsien. Proyección digital; 24 hs.: *Río rojo* (1948) de Howard Hawks. Proyección digital.

Sábado 9, 20 hs.: *La vida de O'haru* (1952) de Kenji Mizoguchi. Proyección en video. Domingo 10: 20 hs.: *Yo maté a Jesse James* (1948) de Sam Fuller; 22 hs.: *Codicia* (1923/25) de Erich von Stroheim.

Viernes 15: 14 hs.: *The House of Mirth* (2000) de Terence Davies. Proyección digital; 18 hs.: *Los paraguas de Cherburgo* (1964) de Jacques Demy. Proyección digital; 20 hs.: *Las señoritas de Rochefort* (1967) de Jacques Demy. Proyección digital; 24 hs.: *La vida de Jesús* (1997) de Bruno Dumont. Proyección en video.

Sábado 16: 20 hs.: *Un día de campo* (1936) de Jean Renoir; 21 hs.: *Sherlock, Jr.* (1924) de Buster Keaton.

Domingo 17, 22 hs.: *Huérfanos de la tormen-*

ta (1921) de David W. Griffith.

Viernes 19, 16 hs.: *Su única salida* (1947) de Raoul Walsh.

Jueves 21, 16.15 hs.: *La mujer codiciada* (1952) de Nicholas Ray.

Viernes 22, 24 hs.: *Jackie Brown* (1997) de Quentin Tarantino.

Jueves 28, 14 hs.: *Sin miedo y sin tacha* (1954) de Anthony Mann. Proyección digital.

Viernes 29: 14 hs.: *Río bravo* (1959) de Howard Hawks. Proyección digital; 24 hs.: *La aventura* (1960) de Michelangelo Antonioni.

NANNI MORETTI

Esta retrospectiva de las películas del cineasta italiano Nanni Moretti está organizada por la Fundación Cineteca Vida y la Asociación Toscani nel Mondo. Las funciones son a las 20.30 hs., en Un Gallo para Esculapio, Uriarte 1795.

Viernes 8: *El día del estreno de Primer Plano* (1996); *Ecce Bombo* (1978)

Sábado 9: *Bianca* (1984)

Viernes 15: *Basta de sermones* (1985)

Sábado 16: *Palombella rossa* (1989)

Viernes 22: *Caro diario* (1993)

Sábado 23: *Aprile* (1998)

Viernes 29: *La investigación* (1991) de Daniele Luchetti. Producida e interpretada por Nanni Moretti.

Sábado 30: *La habitación del hijo* (2001)

NUEVO CINE BRASILEÑO

Entre el 7 y el 13 de agosto se realizará en el Village Recoleta de Buenos Aires la Primera Gran Semana del Nuevo Cine Brasileño.

La muestra completa es: *La fiesta de Margarete* (2002) de Renato Falcão; *Amores posibles* (2000) de Sandra Werneck; *Durval Discos* (2002) de Anna Muylaert; *El invasor* (2001) de Beto Brant; *Dios es brasileño* (2003) de Cacá Diegues; *Viva São João* (2002) de Andrucha Waddington; *Cama de gato* (2002) de Alexandre Stockler; *Separaciones* (2002) de Domingos de Oliveira; *Madame Satã* (2002) de Karim Ainouz; *El hombre del año* (2002) de José Henrique Fonseca; *Filme de amor* (2003) de Júlio Bressane; *Amarelo manga* (2002) de Claudio Assis; *Ventana del alma* (2001) de João Jardim y Walter Carvalho.

Disparen sobre El Amante

CORREO DE LECTORES

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

Estimado Eduardo Rojas:

No nos conocemos, creo que es la primera vez que leo algo escrito por usted, así que no estoy en posición alguna para evaluarlo. Yo estudio cine desde este año y, aunque disfruto como lector y espectador desde mi infancia, apenas estoy dando los primeros pasos desde la teoría en el campo de la crítica. Me he sentido estimulado a responder a su trabajo sobre la película *Japón*. Creo en primer lugar que no se trata de una crítica, al menos en el sentido ortodoxo de algunas de sus premisas. Su escrito se parece más a una justificación desde la incompreensión (usted comienza diciendo que no la entendió) que a una evaluación desde lo formal de sus valores artístico-plásticos. Es tal su confusión que, en honor a la desazón que le produce dicho estado, termina burlándose de algunas secuencias y situaciones en forma tal que cualquier lector creerá que el film de Reygadas es una parodia a todo lo que postula y enaltece, y sus personajes salidos de un frasco de mezcal vacío como usted opina. Y ese, creo, es un error. Usted se justifica diciendo que es su culpa el hecho de su desagrado, pero esta justificación, más que fundamentada, parece tendenciosa. Nunca una película es gratuita, puede ser fea, aburrida, monótona, monocorde, hasta soporífera, pero siempre es una obra artística que en ese contexto debe ser evaluada. No creo que usted considere gratuitos a Tarkovski, Bresson, Antonioni u otros sólo por el hecho de que pueden ser aburridos para un gran público. A esta altura usted dirá que comparo a Reygadas con Tarkovski y compañía, nada más alejado de la realidad. Tampoco Reygadas va a ser mejor director por la denostación a su crítica. Es cierto, Reygadas ha visto a Tarkovski y posiblemente sea uno de sus fans, pero no transpola la tundra siberiana al desierto azteca aunque su cine sea minimalista y formal, desde la cáscara, y profundamente intimista y casi místico, desde lo narrativo. Entonces volviendo a su analogía, le diré que los personajes del film más que de un frasco de mez-

cal han brotado como respuesta al cine posmoderno y enajenado del mainstream. Reygadas los crea desde la alienación de las ciudades, el horror de la violencia y la ignorancia de los marginados y desclasados.

El "hombre" es, como tantos, un artista que no quiere más y ha decidido partir al último agujero del mundo a desparramar sus tripas. El camino es como un gran purgatorio que contiene lo bueno, lo malo, lo lindo, lo feo, el placer y el displacer. Estos valores aparecen en el universo de Reygadas chocantes, subvertidos e incomprensibles desde la superficie. Son como Japón para un mexicano. La decodificación de tanta tosquedad y vulgaridad se produce desde lo más impensado: los sentimientos. Ese hombre que nada tiene y ya nada quiere descubre que está vivo, que allí está doña Asce, una india octogenaria refugiada en Cristo que desde su primitiva bondad lo aloja, nutre y satisface sacrificando los únicos valores de su misérrima existencia. Así es, Eduardo, el hombre se cogió a la vieja: habría que analizar de quién es el triunfo y su beneficio secundario. Vi a una vieja que para salvar a un hombre desconocido entrega su intimidad. El la prepara, y con respeto la penetra; ella, obediente y dócil, lo consuela. Si Asce muere es porque ya no hay razón en ella, y ahora el hombre sí la tiene: el círculo se ha cerrado y el equilibrio se restablece, uno se ha sacrificado para que otro viva. La crítica no debe basarse en el gusto sino en la objetividad. El gusto es inducido, subjetivo y cambiante, depende de nuestra historia, edad, época y circunstancias. *Japón* es tan sólo una película para descubrir nuestro interior y nuestros porqués, y para ello nunca es demasiado tarde.

Leopoldo Wartenberger

Querido Eduardo:

Ayer entré a ver *Japón*. Nunca leo la crítica antes de ir al cine, o casi nunca. Pero de *Japón* me habían llegado noticias, y a mí me gusta el cine lento, tranquilo, pero profundo, ¿vivo?, así que me dije "¡y vamos!" (ojo, que veo de todo, casi). Hoy en la mañana me llegó *El Amante*, y leí, y me reí y lo participé con algún miembro de la familia. Leí en voz alta tu nota diciendo: "¡Oh!, Huitzilopochtli, ¡oh!". Esto es lo que sentí y pensé ayer a la noche cuando, por fin, *Japón* terminó. Gracias por

interpretar a la minoría, a los que no podemos entender tan magno ejemplar del séptimo arte. Y si el director tiene una explicación más para dar, yo no la quiero leer; si quiero leer, leo; al cine voy a ver cine. Buen fin de semana o semana, según llegue.

Mónica

Estimados amantes:

El domingo 13 de julio proyectaron en el Auditorium de Mar del Plata *Embriagado de amor*, y recién después de verla leí la crítica firmada por Javier Porta Fouz, siguiendo una vieja costumbre de leer los comentarios de vuestra (mi) revista sólo después de ver la película. El resultado es que muchas veces estoy de acuerdo y otras tantas no; ahí, justamente, encuentro la gracia. Pero esta polémica siempre ha sido en solitario, salvo en este caso en el que he decidido salir a la luz por razones que ni yo puedo explicar.

Volviendo a la película, en primer lugar me parece que no son necesarias tantas citas cinematográficas y literarias para desarrollar una opinión. Por otro lado, creo que en este caso no hace falta buscar explicaciones a nada de lo que pasa en ella pues se trata de una película "surrealista", en la que nada requiere explicación o, lo que es lo mismo, todo la requiere. En realidad me parece mucho más atinado que compararla con alguna de Jerry Lewis, hacerlo con las de los Hermanos Marx. En sus películas pasaban cosas sin explicación racional posible pero que aún hoy se siguen copiando a tal punto que cuando al protagonista se le rompe lo irrompible, parece una escena protagonizada por Harpo, y hasta el piano o armonio –cosa que Javier ni menciona (tal vez porque no logra encontrarle ninguna explicación razonable)– hace recordar al genial Chico. Y Groucho sobrevolando toda la película, a pesar de haber pedido, en su epitafio, disculpas por no poder levantarse, cosa que no ha podido cumplir de ningún modo. Hasta el título original en inglés que se podría traducir como "Borracho de amor con ponche" o "Borracho de golpes de amor", siguiendo los innumerables juegos de palabras presentes en las películas de los Hnos. Marx. Para cerrar esta comentario quiero decir solemnemente que la película me divirtió mucho. Un abrazo para todos.

Juan José Lluch, fiel seguidor desde el N° 44



PROGRAMA RAICES

**Gran mapa del Cine Español
del 28 de agosto al 3 de septiembre**

EL CABALLERO DON QUIJOTE

Dir.: Manuel Gutiérrez Aragón

FUGITIVAS

Dir.: Miguel Hermoso

LA ISLA DEL HOLANDÉS

Dir.: Sigfrid Monleón

LENA

Dir.: Gonzalo Tapia

LA MADRE MUERTA

Dir.: Juanma Bajo Ulloa

MARARIA

Dir.: Antonio Betancor

LOS SIN NOMBRE

Dir.: Jaume Balagueró

Exclusivamente en

Espacio INCAA
INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES



km0

experiencia
BUENOS AIRES

2003



10AM

COLEGIO BERNASCONI



EN LO QUE QUEDA DEL INVIERNO. EN LA PRIMAVERA QUE VIENE.
EN EL RESTO DEL AÑO. YENDO AL TRABAJO, AL ESTUDIO, CAMINANDO.
LEVANTÁ LA VISTA. DISFRUTÁ LA CIUDAD. **USÁ BUENOS AIRES.**

gobBsAs