

# EL ANTE

CINE



QUE SE PUEDE  
HACER PARA VER  
PELICULAS

Año 12 / Nro. 137 / Septiembre 2003  
Arg \$ 9,50 / Uru \$ 95  
ISSN 150636





# EL AMANTE / Escuela

Crítica de cine



El Amante / Escuela es una carrera de dos años, organizada en cuatro cuatrimestres, dictada por los redactores de *El Amante*.

O, si se lo quiere tomar menos orgánicamente, una serie de cursos sobre cine, un lugar de conversación, la posibilidad de encontrarse y aprender discutiendo.

## Cursos de primavera

La crítica de cine: definiciones en pugna por Javier Porta Fouz

Miércoles 8, 15, 22 y 29 de octubre de 19.30 a 22.30 hs.

FX: efectos especiales de Méliès a Matrix por Leonardo M. D'Espósito

Jueves 9, 16, 23 y 30 de octubre de 19.30 a 22.30 hs.

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](mailto:elamanteescuela@fibertel.com.ar)

Horarios, aranceles, programas del segundo cuatrimestre en [www.elamante.com](http://www.elamante.com)



|                          |    |                                                                                                                                                                                                                                                             |
|--------------------------|----|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                          | 2  | Sobre la cartelera                                                                                                                                                                                                                                          |
| No estrenos              | 6  | I Am Trying to Break Your Heart; Ghost World; Yi Yi; Princesa Mononoke                                                                                                                                                                                      |
| Estrenos                 | 10 | El adversario                                                                                                                                                                                                                                               |
|                          | 11 | Flores de septiembre + Entrevista                                                                                                                                                                                                                           |
|                          | 15 | Sudeste + Entrevista                                                                                                                                                                                                                                        |
|                          | 18 | La televisión y yo                                                                                                                                                                                                                                          |
|                          | 19 | Narc; El invasor; Lara Croft Tomb Raider: La cuna de la vida                                                                                                                                                                                                |
|                          | 20 | Assassination Tango; Identidad; Sol de noche                                                                                                                                                                                                                |
|                          | 21 | The Magdalene Sisters: En el nombre de Dios; Amar te duele; Valentín                                                                                                                                                                                        |
|                          | 22 | La liga extraordinaria; El séptimo arcángel; Erase una vez en México                                                                                                                                                                                        |
|                          | 23 | Agente Cody Banks, super espía; El hada ignorante; Cleopatra; Básico y letal; Un hombre diferente                                                                                                                                                           |
|                          | 24 | Tres hermanas y dos novios; Iris – Recuerdos imborrables; Balzac y la joven costurera china; Sendero de sangre; Sinbad, la leyenda de los siete mares                                                                                                       |
|                          | 25 | De uno a diez                                                                                                                                                                                                                                               |
|                          | 26 | Adelanto de <i>La Pasión</i>                                                                                                                                                                                                                                |
|                          | 27 | Kent Jones en Buenos Aires                                                                                                                                                                                                                                  |
| Dossier Peleas           | 28 | Introducción                                                                                                                                                                                                                                                |
|                          | 32 | Contra las peleas                                                                                                                                                                                                                                           |
| Peleas seleccionadas     | 34 | Yoda en <i>Episodio II</i> ; <i>Toro salvaje</i> ; <i>Sobreviven</i> ; Los exabruptos de Moretti; <i>Masacre en Nueva York</i> ; Drácula vs. Van Helsing; J.D. Films; <i>Grandes negocios</i> ; <i>El hombre quieto</i> ; Michelle Rodríguez y otras chicas |
|                          | 44 | Otra mirada sobre <i>El fondo del mar</i>                                                                                                                                                                                                                   |
|                          | 46 | El inquilino                                                                                                                                                                                                                                                |
|                          | 48 | Acercamiento a Julio Bressane                                                                                                                                                                                                                               |
|                          | 50 | Cineastas argentinos en Alemania                                                                                                                                                                                                                            |
|                          | 52 | 40 años de <i>Crónica</i>                                                                                                                                                                                                                                   |
| Guía de <i>El Amante</i> | 54 | Video; Cine en TV; Picado; Banda aparte                                                                                                                                                                                                                     |
|                          | 64 | Llego tarde                                                                                                                                                                                                                                                 |

En primer lugar, nuestras disculpas a todos los lectores que esperan *El Amante* los primeros días del mes, y en especial a los suscriptores del interior del país, quienes la reciben un poco después. La revista debió estar en la calle el viernes 5 de septiembre, y estamos saliendo una semana más tarde. El principal motivo del atraso es que nos costó mucho hacer este número por una sequía de estrenos como pocas se recuerdan. Hartos de que el 90 por ciento de los films que vemos nos parezcan entre pésimos y aceptables, de que poquísimos de ellos nos entusiasmen, decidimos expresar este sentimiento desde la tapa misma, y cambiar el orden del sumario: los estrenos, más atrás. Y si siguen portándose mal, allí se quedarán.

Este mes solamente dos películas aportaron sal a nuestra vida de funciones privadas y estrenos: *El fondo del mar*, que le gustó a la mayoría de la redacción y que a pesar de haberla cubierto el número pasado, motivó ahora dos notas más, y *El adversario* de Nicole Garcia, que suma, hasta el momento del cierre, dos votos a favor con mucho entusiasmo, sobre dos que la vieron. Decidimos publicar la crítica a favor en este número y, si se vienen las opiniones en contra (porque puede terminar siendo un objeto polémico), aparecerán en la próxima edición. Por ahora, nos jugamos a la tapa en blanco para decir que queremos otra cartelera, donde el buen cine argentino pueda mantenerse dignamente en las salas y donde películas interesantes como *El adversario* se estrenen, por lo menos en dosis de una por semana. Para cumplir este deseo durante todo un año, sólo hacen falta 52 películas capaces de convocarnos. Los festivales del mundo y nuestro contacto con el DVD demuestran que eso es posible. Y queremos ver esas películas en rutilantes estrenos. Hasta el mes que viene, que no puede ser peor. ■

## STAFF

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

**Asesora periodística**  
Claudia Acuña

**Consejo de redacción**  
Los arriba mencionados  
y Gustavo J. Castagna

**Editores**  
Marcelo Panozzo  
Javier Porta Fouz

**Colaboraron en este número**  
Tomás Abraham, Santiago García, Eduardo A. Russo, Jorge García, Alejandro Lingenti, Marcela Gamberini, Lisandro de la Fuente, Diego Brodersen, Leonardo M. D'Espósito, Javier Porta Fouz, Juan Villegas, Diego Trerotola, Marcelo Panozzo, Eduardo Rojas, Sergio Wolf, Federico Karstulovich, Manuel Trancón, Nazareno Brega, Juan Martínez, Fabiana Ferraz, Agustín Masaedo, Eduardo Flores Lescano, Gabriel Zayat, Guido Herzovich y Ariel Magnus.

**Secretaria**  
Alejandra Chinni

**Cadete**  
Gustavo Requena Johnson

**Correctoras**  
Gabriela Ventureira  
Malala Carones

**Meritorio de corrección**  
Jorge García

**Traducciones**  
Lisandro de la Fuente

**Gente de cierre**  
Diego Trerotola

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

**Correspondencia a**  
Esmeralda 779 6° A  
(1007) Buenos Aires,  
Argentina  
**Teléfono**  
(5411) 4326-5090  
**Telefax**  
(5411) 4322-7518

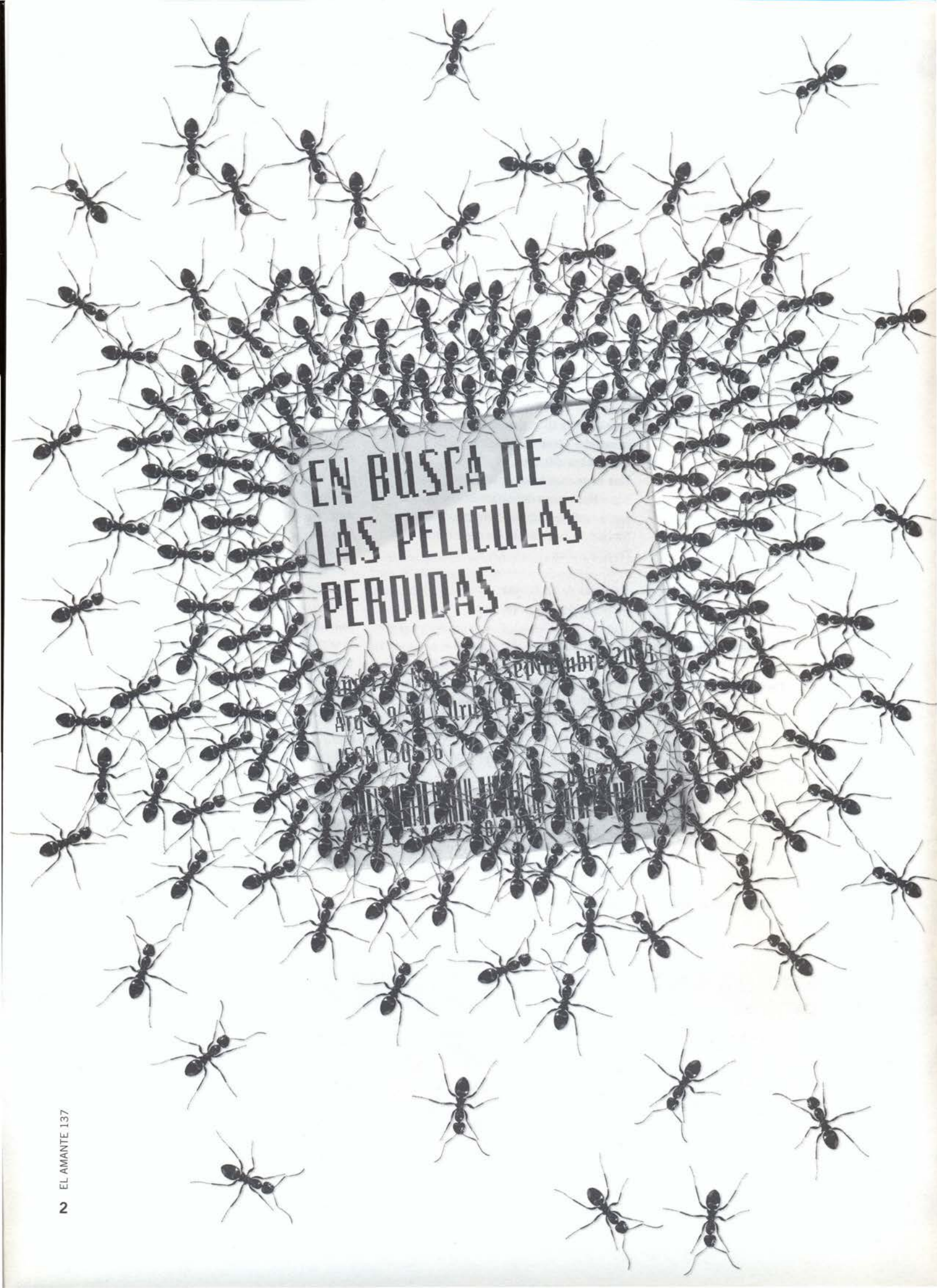
**E-mail**  
amantecine@interlink.com.ar  
**En internet**  
http://www.elamante.com

*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





# EN BUSCA DE LAS PELICULAS PERDIDAS

Septiembre 2003

Arg 9 911 1111 11

ISSN 1305-16

1305-16





Estamos hartos de que la mayor parte de los estrenos de los jueves nos importen poco o nada. Tal vez nadie comparta nuestra desazón, pero era hora de intentar transmitirla y de hablar un poco de la pobre y alarmante situación de la oferta cinematográfica.

por JAVIER PORTA FOUZ

A muchos de los que estamos en esta revista nos gusta ir al cine. Es obvio que a todos los que formamos parte de *El Amante* nos gusta el cine, pero algunos valoramos aun más la idea de ir a una sala de cine a ver películas. Si están proyectadas en 35mm, con buen sonido y la pantalla es grande y se ve bien, mejor. Incluso hay gente que comienza a sentirse inquieta si pasa varios días sin ir a una sala cinematográfica. Tal vez el caso más fuerte en este sentido sea el de Diego Trerotola, alguien interesado en la totalidad de los estrenos y que intenta ver hasta esas películas que Jorge García y algunos otros descartan olímpicamente.

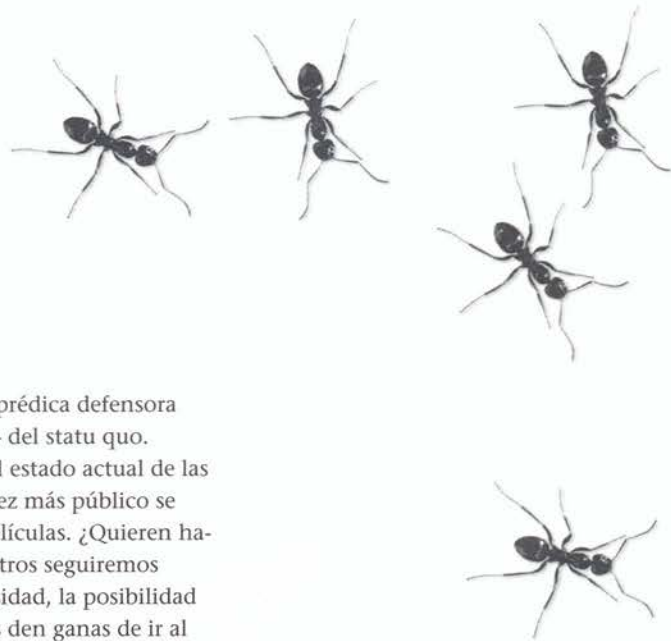
Los estrenos de la última semana –y el sedimento de decepciones del último mes– han vencido incluso las ganas de ver cine en el cine y el interés por los estrenos de Trerotola. Partió raudo y decidido el jueves pasado (4 de septiembre) a ver todos los lanzamientos que pudiera de ese día, pero soportó uno solo, le pareció mediocre –ni siquiera malo– y se volvió a su casa porque ninguna otra película lo tentaba. Así estamos varios en la revista. Queremos ver cine y extrañamos ir a ver películas que nos desconcierten, nos gusten, o incluso nos enojen. Y varias en un día. Cubrimos los estrenos mes a mes con esfuerzo porque –salvo los que por otro trabajo están obligados a comentar todos los estrenos o buena parte de ellos– se está volviendo difícil que al menos una persona vaya a ver alguna de las películas que se nos ofrecen semana a semana, sea en las privadas o cuando las películas ya están estrenadas. La situación se

agravó aun más en este último mes, y aunque en el horizonte aparecen algunas películas más interesantes o más polémicas, es con cuentagotas.

A lo largo de su historia, *El Amante* se ha caracterizado por darles un lugar de privilegio a los estrenos y la mayoría de sus tapas estuvieron dedicadas a uno o a un par de ellos (incluso hemos puesto estrenos que no nos gustaban como *Todo sobre mi madre*, y hemos hecho tapas imperdonables como la de *Shakespeare apasionado*). Para nosotros, ir al cine como una actividad cotidiana es importante y excitante, por eso nunca hemos dejamos de lado el cine que nosotros y la mayoría del público puede ver en las salas. Y siempre lo hemos comentado, aunque sólo fuese para destrozarlo. Pero desde hace más de un año nos cuesta cada vez más definir la tapa, y raros son los meses en los cuales tenemos dos estrenos peleando por ella (*El camino de los sueños* y *Un oso rojo* fue el último ejemplo). Pero por lo general nos arreglamos para elegir una película que se destaque y la mandamos a tapa, y a veces jerarquizamos en ella discusiones sobre cine argentino, o la cobertura de festivales, o algún dossier. Otras veces nos pasa que una película recibe el apoyo de la mayoría de la redacción tiempo después de haber sido cubierta en las páginas de la revista. Entonces nos mandamos mails que dicen “tal cosa debió haber sido tapa” y a veces publicamos tapas “atrásadas”, y se nos cruzó por la cabeza hacer tapa esta vez con *El fondo del mar* (hay que aclarar que varios les rehuimos en lo posible a las privadas y vemos las películas en los cines, ►







en nuestras salas preferidas), pero estábamos saliendo demasiado tarde, y nos perdíamos la oportunidad de llamar la atención sobre la pobreza de la cartelera. Ya van varios números en los que nos viene costando mucho encontrar "la película de tapa"; nos consume demasiada energía, y este mes atrasamos la salida una semana para ver si podíamos poner algún estreno en la portada. Incluso pedimos una privada adelantada de una película, pero nos gustó más bien poco. Sobre el cierre, dos de nosotros vimos *El adversario*, la muy buena película de Nicole Garcia. Podríamos haberla puesto en la tapa, pero nos pareció mejor seguir adelante con nuestra "tapa de protesta" (y además la amplia mayoría de la redacción no había visto la película al momento del cierre).

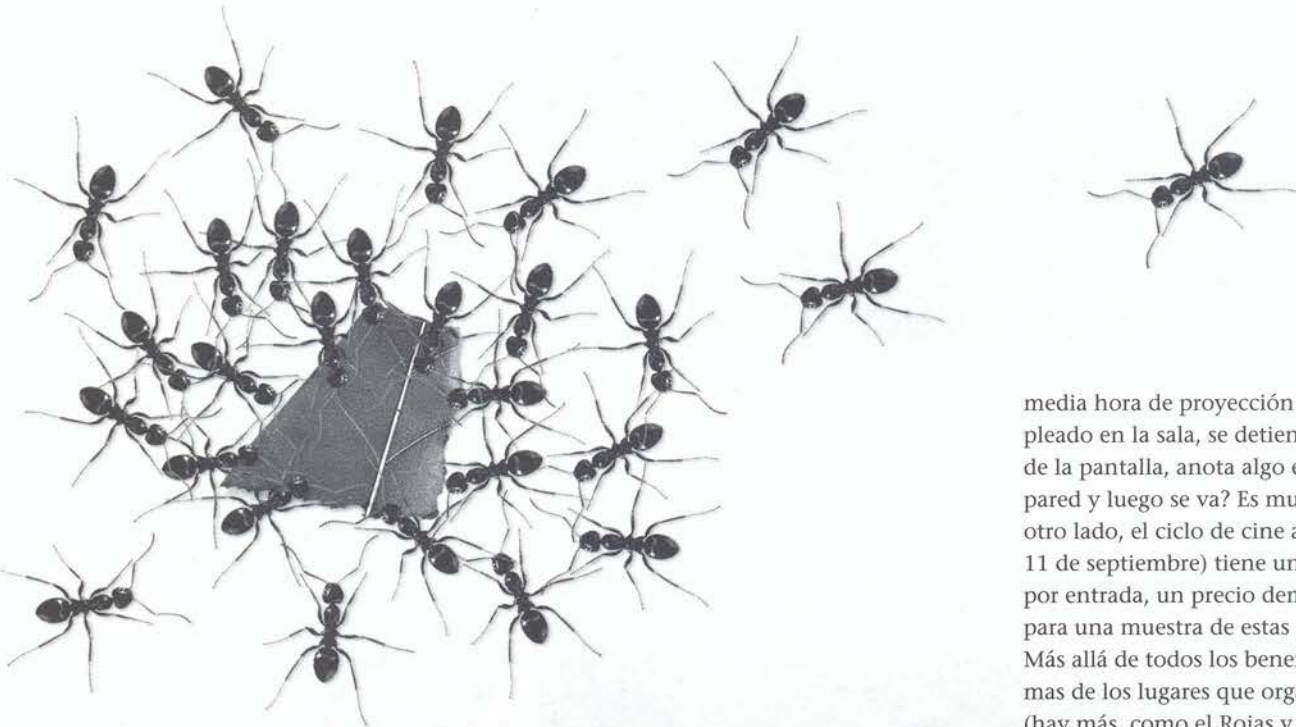
Sí, una tapa de protesta por el nulo interés que nos provoca la mayoría de los estrenos. Porque queremos volver a discutir (de hecho, este número no tiene ni una polémica con excepción de los "Llego tarde"). Nos pareció que este era el momento indicado para decir algo, tal vez encender una señal de alerta, acerca del estado de la cartelera. Sobre todo teniendo en cuenta la supuesta polémica que hay actualmente en la crítica (en la cual, como es costumbre, nosotros decimos el nombre y el apellido de nuestros interlocutores mientras ellos no): uno puede leer en *La Nación* (jueves 28 de agosto) una reseña (un resumen argumental más opiniones sin justificación, sin análisis y sin interpretación) firmada por Adolfo C. Martínez sobre *Lara Croft Tomb Raider: La cuna de la vida*, a la que se califica de buena. La última oración del texto dice: "El resto del elenco se pliega sin dificultades a esta aventura que, mucho más allá de cualquier crítica adversa o aviesa, es un plato fuerte para quienes concurren a las salas a distraerse entre gaseosas y palomitas de maíz". Más allá de los problemas argumentativos y de las opiniones escritas con fórmulas repetidas, aquí se advierte claramente esta noción de que parece no importar lo que piense el crítico (ni el que escribe ni ningún otro) de la película –de hecho, si uno lee el texto es difícil enterarse de por qué al crítico le parece buena–, sino sólo tener en cuenta cuál será la reacción del público frente a ella. "Distraerse entre gaseosas y palomitas de maíz", ajá. Y Martínez es apenas un ejem-

plo, no está solo en su prédica defensora –por acción u omisión– del statu quo. Celebremos entonces el estado actual de las cosas, en el cual cada vez más público se concentra en menos películas. ¿Quieren hacer eso? Háganlo. Nosotros seguiremos apostando por la diversidad, la posibilidad de que las películas nos den ganas de ir al cine, de que el cine nos sorprenda, y de que ese cine pueda estrenarse, y de que le llegue al público interesado, y de que nuevos espectadores se enteren de su existencia. Queremos seguir yendo al cine, pelearnos por escribir sobre películas (sobre los estrenos minoritarios y masivos que nos interesen, sean argentinos, americanos, noruegos o yemenitas). Mientras tanto, para protestar y proponer, seguimos con la sección "No estrenos", porque últimamente las películas que más nos interesan están en los festivales o se consiguen de maneras oblicuas. Queremos ver las películas que nos apasionan, y nos gusta pensar que la tapa que le dedicamos a *Femme Fatale* de Brian De Palma cuando no estábamos seguros de que se iba a estrenar ayudó de algún modo a que se confirmara su lanzamiento en octubre (acá se va a llamar *Mujer fatal*; ¡*Toy Story* se estrenó con título en inglés y traducen esto!). Sabemos que alguien se interesó en conseguir *Mortadelo y Filemón* porque en el número anterior indicamos dónde podía obtenerse. Y ahora, con nuestra tapa en blanco (y las hormiguitas), queremos llamar la atención sobre los estrenos de este último mes y reflexionar acerca de lo que se nos ofrece para empezar a pedir, de todas las maneras que se nos ocurran, otra cosa. Estamos frente a un típico proceso de hiperconcentración del consumo. Según la muy útil nota de Diego Batlle en *La Nación* del 17 de agosto, hasta ese momento del año el 84,8 por ciento del público había elegido ver cine americano. Una concentración altísima, muy superior a la habitual en la última década, y que, comparada con las cifras de mediados de los ochenta, parece corresponder a otro país. Pero para evaluar la salud del público cinematográfico no sólo es importante esa cifra de espectadores según la procedencia de las películas, también hay que tener en cuenta otros elementos de la dieta. En otra nota de Batlle, "Más público en las salas", se informa que en las

primeras 24 semanas del año, las seis películas más vistas concentraron el 40 por ciento del público. Esa concentración fue aproximadamente cuatro veces menor en 1984, 1985 y 1986. En cada uno de esos años se estrenaron más del doble de películas que en lo que va del nuevo milenio. En este mediocre 2003 llegaremos con suerte a 200 estrenos, mientras que en 1999 alcanzamos los 256 y con una variedad prometedora; ver en *EA* N° 94 el balance donde se preguntaba si la explosión del cine independiente era un espejismo o una realidad. Menos de cuatro años después la respuesta ya quedó bastante clara.

Hoy estamos en otro mundo, en donde no solamente el mercado argentino tiene estas características. La mayoría de los principales mercados europeos está en una situación similar, con estrenos enormes de Hollywood cada vez más enormes, contruidos como acontecimientos insoslayables y con no poca ayuda del periodismo, que funciona en demasía como promotor de los tanques (¿es porque el público está interesado o el público está interesado a partir del aluvión de marketing que recibe, incluida la cobertura de los medios?). Ver sobre las campañas de marketing otra buena nota de Diego Batlle en *La Nación*, "Taquilla teledirigida", y los planteos al respecto de Jonathan Rosenbaum en su libro *Las guerras del cine – Cómo Hollywood y los medios conspiran para limitar las películas que podemos ver*. La cantidad de copias con las que salen los tanques y el poder de presión de las compañías multinacionales hacen que sea muy difícil sostener una película minoritaria en buenas salas (aunque funcione muy bien de público). En el diario *El País* de España del 28 de enero de este año, el presidente de la Federación de Asociaciones de Productores Audiovisuales de España





(FAPAE) comentaba los lanzamientos de los tanques americanos en ese país: "En 2001, sólo nueve películas de las estrenadas lo hicieron con más de 300 copias; en 2002 han sido 23, en 2003 la previsión es de 30, y en 2004 de 44". Además, y lo estamos viviendo este año en Argentina con una evidencia alarmante, esos tanques no compiten entre sí sino que se estrenan de manera espaciada para ser siempre los primeros en taquilla y para aprovechar el aluvión publicitario que realizan, y que solamente las grandes compañías están en condiciones de pagar. Aunque sean de diferentes empresas distribuidoras, los tanques no salen a competir entre sí. No se lanzan al mismo tiempo, por ejemplo, *Todopoderoso* y *Terminator 3*. Entre bueyes no suele haber cornadas, y se conceden al menos una semana de exclusividad para la explotación comercial del tanque del momento. Y estos tanques, obviamente, copan la parada; es decir, no dejan resquicio para otros estrenos (ver el caso de *Nadar solo* en EA N° 134, o *El juego de la silla*, y siguen los ejemplos).

La variedad de estrenos de 2003 es cada vez menor, incluso si uno no es tan exigente y la compara sólo con la oferta del año pasado. Y queremos ir al cine y nos encontramos con que no nos interesan los estrenos de una semana, cruzamos referencias de aquellos críticos en cuyo gusto confiamos y no logramos ir a ver nada, o vemos una y lamentamos no haber hecho cualquier otra cosa. Y, llovido sobre mojado, este último mes las películas no hollywoodenses estrenadas no les han interesado en general a los que las vieron, y el resto, polillas cinéfilas, huele a naftalina a cuatro cuadras de *Iris* o de *Tres hermanas y dos novios* o de *Balzac y la joven costurera china*, y sale corriendo a buscar un video o un DVD para refugiarse. Es verdad que hay ciclos, pero no alcanza.

La Sala Leopoldo Lugones está bien equipada técnicamente y muy bien programada, pero sufre por la rigidez de su funcionamiento, con pocos horarios, el último –con suerte– a las diez de la noche (en Montevideo la Cinemateca ofrece opciones a los más noctámbulos, cosa que también hace el Cineclub Municipal Hugo del Carril en Córdoba). Además, no se pueden comprar entradas por adelantado para todo un ciclo; casi todas las películas se dan un solo día, y no se exhibe más de una por día salvo excepciones. La iniciativa INCAA KM 0 en el Gaumont está aún en desarrollo, pero es interesante porque ofrece entradas baratas (4 pesos y 2,50 para estudiantes y jubilados) y comenzó a programar ciclos. Sin embargo, cierra aun más temprano que la Lugones, el lugar no es del todo atractivo y la información sobre los ciclos es insuficiente (para el de cine español, hace unos días, le gente se enteraba de que había un abono casi siempre después de haber sacado la entrada individual). Y en algunos casos, la proyección de las películas era oscura (aunque ver la obra maestra de Bajo Ulloa *La madre muerta* en fílmico y en Scope en la sala 1 compensa). El Malba brinda una programación en general exquisita, estrenos exclusivos, buenos precios y horarios amplios, pero su ubicación le juega en contra para captar a otros espectadores más allá de los devotos cinéfilos o los vecinos del barrio (hay gente que no volvió a ir luego de haberse viajado hasta el Malba para ver *Balnearios* y no conseguir entradas). Pero para un día de cine variado, es una opción de lujo. Las cadenas a veces dan cabida a ciclos, sobre todo el Village. Allí, sacar las entradas suele ser una pesada odisea, y uno puede perderse una función por las enormes colas de gente para todas las funciones. ¡Diferencien las colas! Y, de paso, un interrogante: ¿por qué cada

media hora de proyección irrumpe un empleado en la sala, se detiene a un costado de la pantalla, anota algo en un papel en la pared y luego se va? Es muy molesto. Por otro lado, el ciclo de cine alemán (del 4 al 11 de septiembre) tiene un valor de 7 pesos por entrada, un precio demasiado elevado para una muestra de estas características. Más allá de todos los beneficios y problemas de los lugares que organizan ciclos (hay más, como el Rojas y sus interesantes muestras), de los que nos ocuparemos próximamente, el problema está –y no soy el único que lo dice– en que Buenos Aires no tiene un circuito alternativo de salas de cine. Lugares en los que uno sabe de antemano que va a poder ver un cine minoritario, y que este va a ser bien comercializado y no barrido por los vientos del próximo tanque. Y no pedimos que proyecten exclusivamente películas no provenientes de Estados Unidos; de hecho, no pudimos ver *Las vírgenes suicidas* en cine y no tenemos más que un acceso restringido a *Ghost World* (ver página 7), por poner sólo dos ejemplos de cine americano no mainstream que no llega a las salas y que valoramos.

Los estrenos del jueves 4 de septiembre fueron *Identidad*, *Tres hermanas y dos novios* (la película que vio Trerotola y le arruinó su apetito cinéfilo), *El séptimo arcángel*, *Iris*, *Balzac y la joven costurera china* y *Assassination Tango*. Según Marcelo Panozzo, este listado es tan atractivo como el remanente de un outlet a una semana de su cierre. Así estamos, mirando estanterías vacías. Mientras tanto, en este número mandamos al frente del sumario los no estrenos, protestamos con nuestra tapa blanca y nos proponemos ser un espacio por el que circule mejor toda información que ayude, en primer lugar, a mantener lo poco que queda de diverso en nuestras pantallas y, después, a recuperar espacios, y luego a ganar otros nuevos. Tal vez suene demasiado ambicioso para una revista especializada, pero allá vamos. Antes que seguir debatiendo si hay que decirle o no la verdad sobre qué nos parecen las películas –nosotros no tenemos dudas– al público que llena las salas para ver *Todopoderoso* y otros bodrios, preferimos construir un espacio sólido para ayudar y ayudarnos a encontrar las películas que nos estamos perdiendo. ■



## I AM TRYING TO BREAK YOUR HEART

ESTADOS UNIDOS, 2002, DIRIGIDA POR Sam Jones

En [www.deepdiscountdvd.com](http://www.deepdiscountdvd.com) se puede comprar el DVD (con subtítulos en inglés, únicamente) por 17,90 dólares. Son dos discos, uno con la película y otro con toneladas de bonus.

# A hard year's night



Habían quedado cuatro y todas las noticias eran malas. Estamos en el minuto ochenta de *I Am Trying to Break Your Heart*, muy, muy lejos ya de esas primeras, deslumbrantes escenas en las que creíamos que el sueño de libertad de nuestros héroes era posible, y todavía a unos cuantos minutos de distancia del final, sin saber a ciencia cierta si en esta película los buenos ganan o no. Es decir: en el momento en que vi por primera vez *I Am Trying to Break Your Heart*, el documental de Sam Jones sobre la grabación del cuarto disco del grupo norteamericano Wilco, ya había escuchado decenas y decenas de veces "I Am Trying to Break Your Heart", la canción que abre dicho álbum, el titulado *Yankee Hotel Foxtrot*, editado en abril de 2002 por el sello Nonesuch, una compañía del conglomerado AOL Time Warner. Sabía que los buenos habían ganado tras una batalla un año; lo que no sabía era el precio que habían tenido que pagar por esa victoria. De vuelta al citado minuto ochenta, ahí lo tenemos a Jeff Tweedy, cantante y líder de

Wilco, sentado con el que parece ser su hijo en el ómnibus de gira del grupo. El nene toca una canción con las manos, golpeándose las piernitas, y le pide al padre que adivine cuál es. ¿"I Am Trying to Break Your Heart"? pregunta Tweedy. No, responde el chico. ¿"Kamera"? ¿"Poor Places"? ¿"Monday"? No, no, no. El nene disfruta. "Es algo que tiene una batería", dice. ¡¡¡"Heavy Metal Drummer"!!!, grita Tweedy, y comienza a cantar la canción, acompañado por la percusión infantil, mientras en la banda sonora se cuele una versión en vivo del tema, que inmediatamente pondrá en pantalla a los cuatro Wilco que quedaron después de la tormenta. Esto es: después de que Reprise Records, otra compañía del conglomerado AOL Time Warner, expulsara caprichosamente al grupo de su nómina de artistas, acusándolos de haber hecho un disco invendible (o algo todavía peor, de ser esto posible), y después de que Jeff Tweedy expulsara arbitrariamente al otro motor creativo de la banda, su socio compositivo Jay Bennett.

En inmaculado blanco y negro (como *A Hard Day's Night*, como *Don't Look Back*), la película comienza retratando la grabación del disco, mostrando el método de trabajo de Tweedy, que consiste en partir de la canción perfecta (no en llegar a ella), para después desarmarla y volver a armarla. Si son muchas canciones perfectas las que se desarmen y se reensamblan, mejor; si las piezas se mezclan, mejor todavía. Alguien habla de *deconstrucción de canciones* en la película, un concepto de alto riesgo para la persona (Tweedy) a la que se señala como fundadora del *alt.country*, género que por más *alt* que sea nunca dejó de ser *country*. El grupo trabajó durante mucho tiempo en el que, pensaba, podía ser el mejor álbum de su carrera. Y la respuesta que recibió de parte de Reprise Records fue: este disco no nos sirve, no sólo no se va a vender sino que les va a arruinar la carrera (a *career-ender*, eso dijeron los ejecutivos). En varios momentos de la película aparece gente mencionando a *Yankee Hotel Foxtrot* como el disco llamado a proyectar la carrera de Wilco a "otro nivel". En general, ese otro nivel alude a las pretensiones ecuménicas de las corporaciones: más repercusión, más ventas, más ingresos. Lo que no está mal, claro, sólo que es curioso que desde esos sillones ejecutivos no se pueda pensar que también existen otros niveles de la frase "otro nivel", y que también se pueden vender muchísimos discos y tener una enorme repercusión con trabajos que de verdad sean otro tipo de búsqueda. *Yankee Hotel Foxtrot* fue comprado por Nonesuch (repítamoslo, por las dudas: otra compañía del grupo AOL Time Warner) por tres veces el dinero que había pagado Reprise, vendió cientos de miles de copias y terminó el 2002 metido en todas-todas-todas las listas del tipo "lo mejor del año". Decíamos al comienzo: habían quedado cuatro y todas las noticias eran malas. Pero la alegría, la vitalidad y la orgullosa ferocidad que destila en pantalla la interpretación en vivo de "Heavy Metal Drummer" (una canción melancólica sobre el fin de la inocencia, sobre el comienzo del amor, sobre estar ultrafumado tocando temas de Kiss y sentirse hermoso; una canción muy compleja pero de apariencia muy sencilla, cuyos ecos pueden resultar cautivantes incluso para un chico de cinco años) dejan bien en claro por qué se está peleando, por qué vale la pena seguir adelante y, sobre todas las cosas, por qué los buenos son los buenos y no pueden ser otros que los ganadores de la batalla. **Marcelo Panozzo**



## GHOST WORLD

ESTADOS UNIDOS, 2000, DIRIGIDA POR Terry Zwigoff, CON Thora Birch, Scarlett Johansson, Steve Buscemi, Illeana Douglas, Bob Balaban, Brad Renfro, Stacey Travis, Charles C. Stevenson Jr., Dave Sheridan.

Esta copia se consigue con subtítulos en castellano en VHS en el videoclub Mondo Macabro y en algunos DVD clubes.

# Fulgor fantasma



La relación entre el cineasta Terry Zwigoff y Argentina puede definirse por la total indiferencia; actitud inaceptable si se tiene en cuenta que Zwigoff dirigió dos películas que no es exagerado calificar de obras maestras. Sin duda, su debut con el documental *Crumb* (1994), sobre vida y obra del historietista Robert Crumb, fue una de las películas más importantes del cine estadounidense de los noventa. Sin ser *Crumb* una figura demasiado popular en Argentina, frente a las virtudes de la película se podría haber considerado un estreno comercial. Ni siquiera una destacada nota de esta revista (EA N° 61) sirvió para que alguien la editara oficialmente en video. La desidia frente a *Ghost World* es aun más asombrosa porque tiene más posibilidades comerciales: es una película de ficción, participan actores relativamente conocidos y tuvo bastante promoción al ser nominada al Oscar a mejor guión adaptado. Aunque, a diferencia de *Crumb*, seguro que *Ghost World* va a tener más suerte y será

programada con mayor frecuencia en canales de cable.

Enid Coleslaw (Thora Birch) es una adolescente extremadamente apática que terminó la escuela secundaria pero debe realizar un curso veraniego de arte para aprobar la totalidad de las materias. Sin perspectivas de un futuro universitario ni laboral, Enid pasa la mayoría del tiempo junto a su amiga Rebeca (Scarlett Johansson), con quien planea compartir el primer departamento de soltera. En realidad, *Ghost World* no narra casi nada, no hay demasiados sucesos, tan sólo sigue el vagar de Enid y el desarrollo pausado de su relación con el ermitaño Seymour (Steve Buscemi).

En consonancia con la apasionada alianza creativa con un creador de historietas no convencionales que entabló en *Crumb*, para pergeñar su primera película de ficción Zwigoff se unió con Daniel Clowes, quien se convirtió en coguionista de su propio cómic *Ghost World*. Lejos de intentar un

camino nuevo, Zwigoff concibió la película a partir de una fuerte filiación con su documental anterior. La prueba más cabal la aporta el hecho de que todos los dibujos realizados por Enid son creaciones de Sophie, hija de Robert Crumb. Pero si bien la ficción reemplaza al documental, no se pierde esa confusión entre historieta y realidad que plantea Crumb en sus célebres cómics en primera persona. De hecho, el nombre de la protagonista de *Ghost World*, Enid Coleslaw, es un anagrama de Daniel Clowes, y el personaje de Seymour está inspirado en el propio Zwigoff. Pero como también sucede con las historietas de Crumb, los personajes no son alter egos optimistas de sus creadores, sino más bien todo lo contrario. Y si definitivamente hay algo que hermana a las dos películas de Zwigoff es la forma en que despliega la mirada sobre sus criaturas. Huidizos como fantasmas y absolutamente contradictorios, los personajes de *Crumb* y *Ghost World* convierten su inestabilidad emocional en viajes fascinantes tanto hacia adentro de ellos mismos, sumiéndose en la más extrema soledad, como hacia afuera, empujándose hacia un exilio incierto y melancólico. Sin embargo, estos seres errantes adquieren una complejidad que no conoce linealidad, porque no pueden dejar de vivir en zigzag entre la estupidez y la sabiduría, lo pedestre y lo fantástico, lo cruel y lo piadoso. Pero estas características no sólo se aplican a los protagonistas; cualquier personaje fugaz está trazado de una manera virtuosa. Si bien Birch y Buscemi están colosales en sus caracterizaciones, la actriz Illeana Douglas encarna uno de los personajes más increíbles en mucho tiempo: Roberta, una profesora de arte hipersensible y cerebral que trata con tesón de estimular la creatividad del alumnado. Roberta plantea como título de una exposición "El arte como diálogo". Aunque la propuesta parezca básica o anticuada intelectualmente, ese diálogo se da en *Ghost World* como una lucha de fuerzas que, desde la más terrible pasividad, genera entre los personajes distintas formas de violencia que se despliegan con el fulgor de fuegos artificiales. Ese es el talento que Zwigoff confirma en *Ghost World*: la capacidad de ver y pintar con nitidez y belleza un conflicto de aristas múltiples hasta en los gestos más ínfimos, como esas muecas imperceptibles en el rostro rígido de Enid.

**Diego Trerotola**



YI YI

TAIWÁN / JAPÓN, 2000, 173', DIRIGIDA POR Edward Yang, CON Wu Nien-jen, Elaine Jin, Issey Ogata, Kelly Lee, Jonathan Chang, Chen Hsi-sheng, Ko Su-yun, Michael Tao, Hsiao Shu-shen, Adrian Lin, Pang Chang-yu.

## Algunas nubes



¿Cómo se dice el dolor?

Julián Troksberg

En otras circunstancias, yo estaría escribiendo sobre uno de los grandes estrenos del año, y acaso de la década. Pero *Yi yi* corrió en Argentina el pálido destino de sólo ser proyectada hace dos años en el Bafici y todavía no hay noticias de un posible estreno. Peor para nosotros, que deberemos perseguir sus esplendores por las tierras del video trucho o internet.

¿Cómo combatir el dolor cuando no tiene origen ni fin? La lenta agonía de una anciana desestructura a toda la familia y deja en evidencia una línea ininterrumpida: desde la abuela, que se apaga poco a poco y se va de la vida sin hacer ruido, pasando por su hijo (NJ), hasta los dos nietos (Ting-Ting y Yang-Yang), todos siguen el mismo camino de silencio, resignación y aislamiento. Aunque los cuatro enfrentan los mismos dramas, cada uno se mantiene a distancia

de los demás. No se comunican, creen que alertar a los otros es inútil, que la vida es postergación y no tiene sentido rebelarse. Todos estamos perdidos y no hay muchos consejos que dar, podrían decir. No es que hayan olvidado el camino, es que no creen que ese camino exista. Hay algo más fuerte que ellos, una inercia que los obliga a seguir sin preguntarse por el sentido de sus rutinas. Un destino impuesto que parece inmutable. Ellos se dejan caer con la sabiduría de quienes aceptan que cuanto más resistencia opongan más dura será la caída, como decía una vieja película (¿o era una novela?). Por debajo del silencio de los personajes hay un río subterráneo de angustia que los atraviesa. Ellos sólo pueden expresar su dolor de manera elíptica. Tras esos rostros quietos fluye la vida, la vida que se les escapa en cada gesto.

Como si tuviera todo el tiempo del mundo, la mirada de Edward Yang se aquieta, observa a sus personajes, espera, y sin imponer

un sentido preestablecido. Los ex amantes caminan lento y, con la tranquilidad de quien habla de algo ya irreparable, desgajan la forma en que sus vidas se destruyeron treinta años antes. La cámara estática asiste a esas confesiones tardías y se esconde lejos de sus criaturas para no perturbarlas en la intimidad. El director permite que el ambiente se adentre en sus personajes, y que ellos se tomen su tiempo para mostrarse. La angustia, largos años escondida, se resiste a exteriorizarse, y Edward Yang tiene la paciencia de perseverar hasta poder captarla. Así, la parquedad en los gestos aumenta la intensidad de cada mínima expresión.

*Yi yi* muestra los trabajos y los días de estos seres como si asistiéramos a los cambios de la marea y nada del orden de lo humano estuviera involucrado. Edward Yang filma con una simulada indiferencia, que es en verdad pudor. No afirma, sugiere para no perturbar lo que se retrata. Y construye una imagen poco a poco, entre susurros y frases dichas a medias. La película acompaña a los personajes en sus trayectos vitales para que sus historias no mueran con ellos, una forma de rescatarlos del anonimato en el que están confinados.

Entre los detalles que capta la mirada de Edward Yang, está el inicio del deseo sexual del nieto, Yang-Yang, puerta de acceso a un mundo nuevo, donde la crueldad y el amor son inseparables: el chico se enamora en silencio de una compañera de escuela a la que al mismo tiempo detesta. En ese orden nuevo que se abre frente a sus ojos, la descripción del nacimiento del deseo es de una belleza que estremece. En un aula a oscuras, Yang-Yang mira una película científica. Entra la nena de la que está enamorándose y pasa delante de él sin verlo. El vestido de ella se engancha con algo y se levanta, descubriendo la bombacha ante los ojos de Yang-Yang. Es sólo un segundo pero de fondo, sugiriendo las convulsiones internas que siente el chico y la intensidad de emociones que descubre, la pantalla muestra un relámpago en la noche.

*Yi yi* nos enfrenta a esa y otras magias parciales, y nos expone ante nuestra propia fragilidad. Como la abuela, el hijo y sus nietos, somos chicos desamparados disfrazados de adultos temblando frente al amor, la muerte, el descubrimiento de lo desconocido. Y siempre lo seremos. **Manuel Trancón**



PRINCESA MONONOKE

JAPON, 1997, DIRIGIDA POR Hayao Miyazaki.

# Humanismo animado



Cómo conseguirla: en ciertas casas de la avenida Corrientes que venden memorabilia de animé y bizarrismos, en copia en VHS de perfecta calidad. Copias en la web, a patadas (con y sin subtítulos, dobladas al castellano, al inglés o en original japonés). La película que hizo conocido más allá de los especialistas a Hayao Miyazaki en Estados Unidos fue *Princesa Mononoke*, comprada por Disney para distribución mundial. Bueno, "mundial": en Argentina algunos afortunados la vieron en un ciclo Primavera Animada con subtítulos en portugués. Sí, llegó a Brasil nomás. Pero las copias en video –si las consigueson excelentes para ver este gran cuento épico que no tiene demasiado de film infantil. La acción transcurre en el siglo XV en Japón, cuando comienzan a hacerse armas de fuego y los hombres avanzan paulatinamente contra los bosques, que tienen guardianes fantásticos que se transforman en demonios cuando el ser humano los destruye. Es bastante compli-

cado resumir toda la trama, que incluye un hilo político, uno social, uno religioso, uno feminista, uno mítico, uno poético. Pero todo en un tapiz armonioso con la densidad de una novela que poco recuerda al cuento de hadas. El relato progresa por medio de acciones donde no falta la violencia. Pero esa violencia, como siempre en Miyazaki, no inunda el film sino que aparece sólo como una herramienta necesaria. Y si bien la película pone en escena la lucha entre la naturaleza y el hombre, es la ambición de este último (no siempre injustificada, pero sí inmoderada) la que lo desata. A pesar de eso, el director es mucho más un humanista que un pan-teísta, dado que sus dioses tienen la misma lógica que los humanos.

Si *Chihiro* es una versión a la japonesa de *Alicia en el País de las Maravillas*, *Mononoke* es una versión propia y "niponizada" de otro de los autores más admirados por Miyazaki: Rudyard Kipling. Los ecos de *El li-*

*bro de la selva* se multiplican en la historia de esa chica casi salvaje adoptada por los lobos. Los monos salvajes, los hombres que no comprenden, la guerra entre los jabalíes y los seres humanos son todos elementos que aparecen en el libro del inglés. Es interesante la inversión que realiza Miyazaki colocando en el lugar del chico de la India a una chica. Pero esta mujer es vista por el protagonista –no necesariamente el héroe– primero como una anomalía en un paisaje dominado por la violencia, después como la contraparte de otra mujer que personifica a la industria, y finalmente como la depositaria del equilibrio. A medida que va comprendiendo el lugar de esta princesa de los lobos en la economía de ese mundo que se le aparece como extraño, también logra entenderla como mujer. A medida que la comprende, también entiende el mundo y la naturaleza de esa maldición cuya cura motiva su viaje.

El film está completamente dibujado a mano y tiene una riqueza de matices y colores que asombra. Miyazaki nunca busca la solución fácil a la hora de crear una imagen –la luz del sol distorsionada al atravesar un techo de hojas, un cuerpo que se descompone ante nuestros ojos, un ser hecho de hebras en movimiento constante van más allá del simple alarde de un señor que conoce los secretos de un arte–, sino (y en esto tiene que ver el realismo de los fondos, de los movimientos y las proporciones, casi matemáticas) la forma de volver convincente la fantasía desbordada de Miyazaki. Tanto en las escenas de batalla como en aquellas donde prima la sutileza, la animación tiende a lo exquisito, a darle vida a cada detalle y hacer que cada pincelada sea indispensable. Este film tiene una de las secuencias más poéticas de toda la filmografía del autor: aquella en la que tres hombres atraviesan un bosque rodeados por kodamas, los espíritus de los árboles. Es un momento inspirado que justifica la existencia del arte de la animación porque, al trazar tan realmente a un ser humano como a uno fantástico, potencia la poesía de su encuentro. Miyazaki regala en cada secuencia de este film un poco complejo para chicos demasiado chicos más de un momento donde lo terreno y lo trascendente luchan por conquistar la mirada del espectador. En Miyazaki, animismo y animación son dos formas de traducir el mismo término misterioso. **Leonardo M. D'Espósito**



## EL ADVERSARIO

*L'adversaire*

FRANCIA / SUIZA / ESPAÑA

2002, 129'

DIRECCION Nicole Garcia

PRODUCCION Alain Sarde

GUION Jacques Fieschi, Frédéric Bélier-Garcia, Nicole Garcia  
(basado en la novela de Emmanuel Carrère)

FOTOGRAFIA Jean-Marc Fabre

MONTAJE Emmanuelle Castro

MUSICA Angelo Badalamenti

DISEÑO DE PRODUCCION Véronique Barnéoud

SONIDO Jean-Pierre Duret, Stéphanie Granel, Jean-Pierre Laforce,  
Nicolas MoreauINTERPRETES Daniel Auteuil, Géraldine Pailhas, François Cluzet,  
Emmanuelle Devos, Bernard Fresson, François Berléand,  
Alice Fauvet, Martin Jobert, Michel Cassagne,  
Joséphine Derenne

# El rostro impenetrable

por JAVIER PORTA FOUZ



Los ojos, la nariz y los años delatan cada vez más la asimetría facial del enorme Daniel Auteuil, quien se mueve de manera sigilosa en *El adversario*. En la impenetrable piel de Jean-Marc Faure, Auteuil expulsa cualquier tipo de acercamiento a la interioridad de su personaje basado en Jean-Claude Romand, quien en 1993 asesinó a sus hijos, a sus padres y a su esposa ante el inevitable derrumbe del sistema de mentiras que había sustentado los últimos dieciocho años de su vida: no sólo no era un importante médico en la Organización Mundial de la Salud en Ginebra sino que tampoco trabajaba de nada, y además estafaba con falsas inversiones a su familia política y a otros allegados. Faure es la creación de Auteuil y la directora Nicole Garcia —también actriz con tres décadas y media de prolífica carrera— a partir del caso Romand, que no sólo conmocionó a Francia sino que además sirvió a Laurent Cantet como inspiración y punto de partida para *El empleo del tiempo*. Esa película trataba sobre un hombre que mentía acerca de su trabajo: lo habían despedido, no se había animado a decirlo y a partir de ahí desarrollaba una vida mentirosa por una temporada (y también decía que su nuevo empleo estaba en Suiza). En *El adversario*, Garcia se basa en la novela de Emmanuel Carrère sobre la vida de Romand para desarrollar su relato; es decir, esta es la película sobre el caso. Y si en *El empleo del tiempo* Cantet, como en *Recursos humanos* pero en menor medida, describía algunos aspectos del mundo del

trabajo y del significado y la importancia del empleo en la vida de la sociedad del capitalismo occidental, en *El adversario* Garcia no amplía tanto la mirada y el mundo del trabajo queda relegado, y ni siquiera a un segundo plano, porque en realidad quien ocupa ese segundo plano es, en muchas ocasiones, Jean-Marc. Este relegamiento del personaje a los bajos fondos de la acción, a un espacio sombrío y brumoso lo logra la directora a partir de una puesta en escena cuidadosa y obsesiva (tal vez por eso Garcia dirigió únicamente cuatro películas en doce años) y también gracias a tener al ex marido de Emmanuelle Béart en el rol protagónico. Auteuil, otro gran actor todoterreno francés (*El placard*, *Los ladrones*, *Sostiene Pereira*, algunas con Patrice Leconte, *La reina Margot*, *Un corazón en invierno*, *Jean de Florette*, *Ma non del manantial* y decenas más), aporta su desasosegada mirada y su perfil de pingüino, un pingüino mucho más oscuro que el de Danny De Vito en *Batman vuelve* (otra película sobre seres que no pueden ser). Como un elemento más en el cuadro, a veces es como un mueble en una casa y a veces se pierde en su propio auto. Y en las reuniones sociales con médicos (de esos con diploma), la presencia de Auteuil vestido con el cuero de Jean-Marc Faure no puede imponerse a aquello que sí está en primer plano, en especial en la primera parte de la película: el tejido de las sordas relaciones familiares y de amistad en los ambientes burgueses de la rica y fría región de Francia entre Lyon y la





frontera suiza, muy cerca de Ginebra. En ese sentido, en la exhibición de un ambiente acuoso del cual se dice poco –y lo poco que se dice proviene de fórmulas vacías de significado o con el sentido distorsionado– *El adversario* se emparenta con buena parte del cine de Claude Chabrol. Casi como un reverso de la extraordinaria *La flor del mal*, en la cual el personaje mentiroso y taimado es eliminado (sorpresa, la última película de Chabrol es en realidad de final feliz), aquí el mentiroso es el asesino y quien elimina al resto de la familia.

El ambiente acuoso en el que Jean-Marc suele moverse –con el cuidado de un ave de rapina– en un segundo plano se refuerza por la música de Angelo Badalamenti, que parece expandirse por cada resquicio de la rítmicamente imperturbable construcción espacio-temporal de la película. La música, además,

cumple la función de descomprimir la densidad de la tristeza y el dolor de Jean-Marc, un ser y un rostro impenetrables. Imposible acceder a él, adentrarse en sus motivos. García decide no aproximarse al personaje: demasiada cercanía puede darle miedo a cualquiera y habría aumentado el negro horror que exudan la película y Jean-Marc. La directora se preocupa por mostrar, mediante una red de motivos que atraviesa el relato, su viscosa, brillante transpiración, y esta red queda establecida en un llamativo primer plano cuando Jean-Marc se queda dormido en un congreso médico al que ingresa de colado (tal vez García se haya permitido ese primer plano debido a que el personaje estaba dormido). Por otro lado, demasiada cercanía habría arruinado la frágil verosimilitud de la historia, una serie de sucesos que si no se basaran en algo real serían imposibles de acep-

tar inventados de la nada por un grupo de guionistas. La directora sabía que jugaba con sucesos increíbles –y a la vez conocidos por buena parte del público– y quizá por eso eliminó las incógnitas con una estructura temporal no lineal que adelanta información y quiebra el suspenso, y hace que los interrogantes por saber qué pasó se diluyan y se intensifiquen las preguntas por cómo pasaron estos hechos. La distancia de García es funcional al tipo de relato y a la imposibilidad –su intento habría derivado en una jugada ingenua– de dilucidar las razones de la masacre final. De hecho, la película sube en su macabra potencia al final gracias a la desdramatización de los peores actos de Jean-Marc, tomados con distancia emotiva, con chabroliana mirada de entomólogo.

Con *El adversario*, Nicole García ha llegado a su cuarta película. Si en la anterior, *Place Vendôme*, el clima, el juego con la temporalidad y la enigmática, fascinante presencia de Catherine Deneuve estaban por encima de las no demasiado importantes intrigas, en *El adversario* la actriz y cada vez más importante realizadora se enfrenta con un tema apasionante, brutal en su fuerza, y no sólo está a la altura del desafío sino que además se juega con una complicada estructura temporal que en ningún momento confunde, y que además arremolina el vacío existencial en el que se pierde cada vez más Jean-Marc, alguien que experimenta el lacerante dolor de ya no ser, con el agravante de no haber sido nunca. ■



## FLORES DE SEPTIEMBRE

ARGENTINA

2003, 109'

**DIRECCION** Pablo Osores, Roberto Testa y Nicolás Wainszelbaum  
**PRODUCCION** De Este Mundo Producciones y la Escuela Superior de Comercio Carlos Pellegrini (Universidad de Buenos Aires), con la colaboración de Memoria Abierta (Acción Coordinada de Organizaciones de Derechos Humanos) y la cooperación de Zafra Difusión SA.

**PRODUCCION GENERAL** Nicolás Wainszelbaum**GUION** Roberto Testa**CAMARA** Sebastián Sperling**MONTAJE** Lucas Blanco

**MUSICA** Rafael Arcaute. Tema Crisantemo, compuesto e interpretado por Luis Alberto Spinetta y Rafael Arcaute.



# Flores robadas

por GUSTAVO NORIEGA

A diferencia de lo que sucedió con otros procesos políticos que derivaron en masacres de civiles, la historia de las desapariciones en Argentina se construyó oralmente. Las imágenes que ilustraron ese relato —las vendas sobre los ojos, las paredes oscuras y húmedas, la mesa de torturas— provinieron de una reconstrucción posterior por parte de films como *La noche de los lápices* y *Garafe Olimpo*. En cambio, los alambres de púa, las pilas de cadáveres y las figuras macilentas que testimonian las masacres étnicas ejecutadas por nazis y serbios y los osarios fotografiados por el propio Ejército Rojo camboyano son los puntos iniciales de cada una de esas historias. Pero en estos casos se trataba de ejércitos que se retiraron atropelladamente, dejando a su paso huellas de sus atrocidades. La dictadura argentina tuvo años para preparar su repliegue (y dejó imágenes, eso sí, de Malvinas). A eso hay que sumarle una notable autoconciencia: quizá sea uno de los pocos regímenes tiránicos modernos que no cedieron a la tentación de registrar visualmente sus crímenes con fotos o videos. Lo cierto es que fueron relatos orales recogidos en forma de libros —con el *Nunca más* como piedra fundacional— y películas documentales los que sirvieron como pilares para reconstruir la historia más siniestra que tuvo nuestro país. Esta forma oral de los relatos marcó a los documentales que recogieron esa historia. El trabajo de los directores de estas películas (desde *Montoneros* y *Cazadores de utopías*

hasta *Los malditos caminos*) pone más el acento en lo que se está contando y en cómo y de qué manera se recortan y compaginan los relatos individuales para armar la historia que en una presentación visual sofisticada. Lo mismo sucede con la voz en off (salvo el desgraciado ejemplo de *Sol de noche*) que trata de no interferir con el testimonio. En todos los casos, lo central es el hecho de prestar testimonio.

*Flores de setiembre* cumple a rajatabla con esa idea narrativa. Se fija un objetivo y avanza en esa dirección con energía, sin distraerse. El recorte histórico que elige la película es impactante: se trata de la represión en el colegio Carlos Pellegrini durante la dictadura, y se centra particularmente en las desapariciones de varios de sus alumnos. Cuenta, además, con testigos inteligentes que han vivido una experiencia atroz pero que han reflexionado sobre ella durante todo este tiempo. Sus testimonios son a la vez frescos y analíticos.

Si ser adolescente es para cualquier persona sufrir un proceso casi insoportable de cambios corporales e intelectuales, atravesar ese período en Argentina entre 1973 y 1978 debe haber sido —lo fue para mí— como la inestabilidad al cuadrado. Si 1973 fue el año en que los cambios revolucionarios estaban al alcance de la mano, 1974 fue el año del desconcierto, 1975 el del terror y 1976 la caída en un abismo negro y silencioso. *Flores de setiembre* recoge no sólo la relación histórica de los hechos que allí se cuentan,

sino que recupera en el relato la terrible intensidad que es ser adolescente. La figura de Perón, la táctica de los Montoneros, el valor de la democracia son temas que aparecen con igual o menor intensidad que Spinetta, River, los helados de frutilla o el fervoroso culto a la amistad que se desarrollaba a esa edad.

Los padres de Mauricio Weinstein, desaparecido en 1978, cuentan que cuando el cerco se cerraba y lo querían convencer de que se fuera del país, su hijo les contestaba: "Para ustedes es fácil. A mi mejor amigo lo mataron, mi novia está presa, ¿y yo me voy a ir?". Las razones que habrían convencido a cualquier persona de que lo más sensato era huir eran las mismas que a Mauricio lo obligaban a quedarse. Poco antes, su amiga Alejandra Naftal había explicado el cansancio infinito que les provocaba a esos chicos militar en condiciones increíblemente adversas, para redondear más adelante su sentimiento actual: "Me faltan mis tres amigos de la adolescencia". La intensidad de la amistad, la devoción a las personas más que a una causa, es lo que resalta en *Flores de setiembre*. Las imágenes que el Proceso se negó a dejar fueron reemplazadas por las de la ausencia: esos recurrentes carteles en los que apenas hay una foto, un nombre y una fecha, acompañados por la palabra "Desaparecido". La inconcebible juventud de los rostros de los chicos del Pellegrini son un testimonio que desarma cualquier argumento. ■



# “Los silencios dicen más que cualquier explicación”

Roberto Testa, codirector de *Flores de septiembre*, explica en esta entrevista qué camino eligieron para contar el horror y por qué es necesario participar en la disputa por la memoria colectiva. **por GABRIEL ZAYAT y GUIDO HERZOVICH**

Pasó más tiempo de su vida dentro del colegio que fuera de él: primero como alumno de 1979 a 1983, después como preceptor y actualmente como regente del turno vespertino. Y también como investigador, mucho antes de que *Flores de septiembre* fuera siquiera un proyecto, el Carlos Pellegrini ocupó su cabeza de estudiante de historia. Los muchos comienzos que atribuye a esta película se anudan con un compromiso que nace en los últimos años de la dictadura militar, cuando en los pasillos de la escuela comenzaron a circular, de mano en mano, todavía clandestinos, los primeros rumores sobre compañeros desaparecidos. Veinte años después, Roberto Testa, junto con Pablo Osores y Nicolás Wainszbaum, probó sus primeras armas en el arte del documental reconstruyendo la vida cotidiana de esos chicos, que fueron protagonistas activos de aquel momento histórico de Argentina y que en plena adolescencia tuvieron que hacerse adultos a la fuerza.

## ¿Por qué pensás que tuvo repercusión la película?

La repercusión es anterior a la visualización de la película. No tiene que ver con la película en sí, sino con el tema, o con el lugar desde donde se trata. Planteamos algo que no se había hecho hasta ahora: qué pasó en los 70 visto desde los ojos de los chicos de esa época. Pibes que estaban inmersos en una oleada de participación y militancia, pero que no eran únicamente objetos arrastrados por esa oleada, sino sujetos conscientes que toman decisiones en un contexto en el cual la vida o la muerte se jugaban en cada esquina. El objetivo que se planteó desde el comienzo fue retratar la vida cotidiana de los años de la dictadura pensando que, a pesar de tratarse de un microcosmos tan chiquito, eso podía dar cuenta de una universalidad. Cuando se habla de los 70, se suele tratar el poder desde arriba, y pienso que por eso esta película debe haber generado alguna expectativa.



Los tres directores de *Flores de septiembre*

## ¿Cómo surgió el proyecto?

La película tuvo muchos principios. El último de ellos ocurrió cuando Pablo y Nicolás decidieron juntarse para armar un documental que rastreara la cotidianidad del colegio Carlos Pellegrini durante la dictadura. Me vinieron a ver a mí para que fuera uno de los entrevistados, pero a mí no me gusta aparecer en cámara. Por otro lado, yo había hecho antes una investigación sobre los casos que finalmente fueron los centrales de la película, que es la historia de la división que ingresa en el 73 y egresa en el 78: ese es otro principio. Y en realidad, el primero de todos los principios fueron los contactos que hice cuando participaba en la revista del centro de estudiantes en 1982.

## ¿Qué aporta en relación con otros documentos sobre la dictadura?

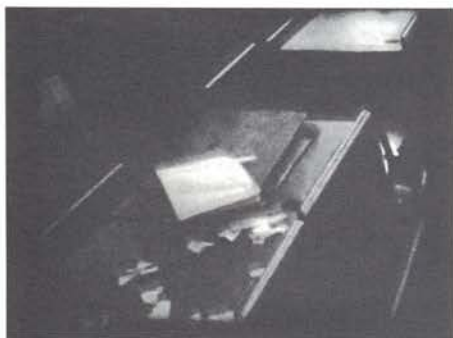
Nuestra intención era retratar la vida cotidiana en un rango más amplio: ver qué pasaba con los pibes que no militaban, a quienes esto les pasaba por el costado, ver

qué pasaba con los profesores que eran laborantes, que si bien sabían más o menos lo que estaba pasando, no eran héroes ni tenían por qué serlo. Y tratar, además, de rescatar cosas que no estuvieran contaminadas por la reelaboración que las personas fueron haciendo con los años. Tratar de captar cierta espontaneidad, cierta frescura, dejar un poco de lado el discurso político.

## ¿Cómo se accede a esa espontaneidad?

Lo primero era encarar la militancia no exclusivamente desde un plano político. Tener en cuenta que estabas hablando con gente que en aquellos años, además de ser militante, vivía su propia vida, su propia cotidianidad: estudiaba, tenía una relación con sus padres, con sus parejas. Todo esto atravesado por la realidad de la militancia. Era necesario que los entrevistados entraran en clima. El solo hecho de sentarlos en el mismo banco 25 años después los corría del discurso estructurado que pudieran tener. Eso era muy notorio: parecía que buscaban sus viejas escrituras en los ban- ▶





cos. Decían: "Yo había escrito tal cosa", pero ese banco fue pulido veinte veces y obviamente esas escrituras ya no están. Aparecían recuerdos que quizás habían estado tapados durante años.

#### ¿Cómo encaraban las entrevistas?

La premisa era dejar correr la cinta: empezábamos con preguntas muy vagas, y sabíamos que cuando la persona se rascaba la oreja o alguna otra cosa de esas que uno prefiere no hacer en cámara, implicaba que ciertas resistencias estaban cayendo, si bien la cámara no dejaba de estar presente. Las preguntas que hacíamos no apuntaban a cómo comprendían el mundo político, sino a cómo vivían pequeños episodios de esa época. Cuando vino la devaluación (empezamos a grabar en octubre de 2001), el precio de los casetes se disparó por cuatro y entonces dejar correr la cinta era imposible: las últimas entrevistas se grabaron en espacios en blanco de casetes ya usados.

#### ¿Cómo fue compaginar todo ese material?

Una vez que tuvimos las treinta y pico de horas grabadas, hubo que desgrabarlas palabra por palabra y con eso armar un guión. Yo escribí un pre-guion que duraba

unas seis horas, y sobre eso nos pusimos a discutir, párrafo por párrafo, hasta que llegamos a un guion para montaje. En esta instancia hubo que revisarlo otra vez, porque había cosas que funcionaban sobre el papel pero no en la pantalla. El trabajo de guion terminó el último día de montaje.

#### ¿Qué dificultades encontraron?

Esta película tiene la particularidad de manejar una cantidad enorme de personajes. Por un lado, los entrevistados se refieren a los que no están, pero al mismo tiempo son personajes en sí mismos. Hay personajes con distinto nivel de importancia: primarios, secundarios y hasta terciarios. En un libro es posible desarrollar una cantidad de personajes virtualmente infinita, porque el lector siempre puede volver cinco páginas atrás y retomar el hilo. En una película, en cambio, tenés que mantener al espectador dos horas sentado, y si se pierde o no sabe de quién están hablando, entonces no funciona.

#### ¿Qué cuestiones formales se plantearon?

Desde el primer día decidimos que no hubiera voz en off. El trabajo de guion fue muy complejo, porque no es como en una ficción, donde vos le indicás al actor lo que tiene que decir: los entrevistados salían con cosas que no esperábamos. Pasó incluso que durante una entrevista yo pensaba que ese material no iba a servir para nada, y recién al ver las grabaciones nos dimos cuenta de cosas que estaban buenísimas. Lo que se puede hacer en un documental y no en una ficción, por ejemplo, es trabajar con las dificultades que tiene alguien para hablar de algo, para acceder a su propio recuerdo: el temor ante lo que está diciendo, o la forma en que se va apartando de la reelaboración que hizo a lo largo de los años. Eso lo deja en un lugar incómodo. Los silencios de los entrevistados delante de la cámara dicen mucho más que cualquier explicación.

#### ¿Cómo trabajaron esos silencios en relación con el ritmo de la película?

Es cuestión de dosificarlos: hay momentos en que se acelera y otros en los que esa velocidad disminuye. Incluso hacia el final los planos empiezan a ser cada vez más cortos: esa fue una decisión exclusiva del

camarógrafo, que aproximaba más la cámara cuando aumentaba el voltaje emotivo.

#### ¿Eso no atentaba contra la objetividad?

Desde el principio sabíamos que el material tenía una intensidad tremenda: conflictos de chicos de 17 años que por circunstancias políticas tuvieron que hacerse adultos a la fuerza y tomar decisiones inmensas. Nosotros no tendemos hacia ninguna objetividad, no creemos que exista. El hecho de que no haya un locutor en off implica, en todo caso, que no queremos que nuestra subjetividad sea tan manifiesta, pero no es de ninguna manera una mirada imparcial. Es, sin embargo, una mirada muy leal a lo que los protagonistas dicen: aspirábamos a una veracidad, y los sentimientos eran materia fundamental para eso. Estoy muy contento con la recepción de la película porque a todos los que la ven les genera algo, y a cada uno le llama la atención una cosa diferente.

#### ¿Tiene alguna intencionalidad política?

La construcción de la memoria histórica es un trabajo colectivo, y es por lo tanto un territorio de disputa frente al que se arman interpretaciones diversas. Nos pareció que teníamos que intervenir en esa disputa, no en un sentido político de decir de qué manera hay que actuar de ahora en adelante, sino marcar que la dictadura no nació de un repollo ni se desvaneció en el aire el día que asumió Alfonsín: hay algunas prácticas que continúan, y nos interesaba dar cuenta de eso. Estás disputando una interpretación según dónde apuntes la mirada. La historia es una construcción que da sentido al presente y que justifica el accionar proyectado al futuro. Está en reelaboración constante y las piezas no terminan de acomodarse nunca. Nuestra intención no fue simplificar la realidad para transformarla en consigna, sino mostrarla en toda su complejidad.

#### ¿Cómo imaginás su vigencia?

En la película hay ciertas cosas universales, que tienen que ver con decisiones con respecto al amor, los amigos, la fe en una causa. Y esas cosas no pierden vigencia: son válidas para cualquiera, siempre, y creo que eso se va a percibir tanto en el futuro como en Noruega. ■

Guilt Movies  
Cine de Autor  
Indierendiente  
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](mailto:piccadillycinerama@hotmail.com)



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



## SUDESTE

ARGENTINA  
2003, 84'  
DIRECCION Sergio Bellotti  
PRODUCCION Marcelo Shapces, Judith Said  
GUION Daniel Guebel y Sergio Bellotti, basado en la novela de Haroldo Conti  
FOTOGRAFIA Hernán Baigorria  
MUSICA Carmen Baliero  
INTERPRETES Javier Locatelli, Luis Ziemkowski, Claudio Escobar, Bernardo Perco



ESTRENOS

# Río arriba

por AGUSTIN MASAEDO

Entre los muchos oficios terrestres que ejerció Haroldo Conti (novelista, maestro rural, seminarista, bancario, empresario de transportes, piloto civil), cuentan dos que delatan su amor por el cine. Fue, de joven, asistente de dirección en la versión local de *La bestia debe morir* y, años después, escribió el argumento que Nicolás Sarquís rodó bajo el nombre de *La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro*. Jugarreta del destino: cuando el film estuvo terminado, en 1977, hacía justo un año que habían arrancado a Conti de su casa en el Delta, y quién sabe hace cuánto tiempo lo habían matado, sin entierro, ni pobre ni nada, como a tantos. Haroldo amaba al cine casi como al río barroso, esa chata y vasta soledad que lo inspiró o lo obligó a escribir *Sudeste*, primero en su cabeza como un guión y luego como una novela que no guardó casi nada de su primitiva escritura cinematográfica. Quizás el mayor riesgo para Bellotti haya sido revertir esa decisión, volver atrás para encontrar lo filmable de *Sudeste* y partir, como Conti había intentado, de las percepciones en vez de las acciones, de la piel y los ojos y los oídos de sus personajes en vez de sus conductas. Como Conti, Bellotti pudo entender a esos hombres del río sólo a través de la convivencia. No hay una larga filiación, en el cine nacional, de películas que los retraten. Se puede pensar en *Las aguas bajan turbias* o *Los isleros*; excepciones notables, pero demasiado poco para un país con más de cuatro mil kilómetros de costa fluvial. Además,

habría que dejar de lado el primer y notable problema que presenta hoy el paisaje de las islas: los colores. Los incontables tonos de verde y marrón que mezclan agua, cielo y vegetación complican hasta la demencia la tarea de filmar allí. Por eso la fotografía casi impresionista de *Sudeste* constituye un acercamiento ejemplar, casi –si la palabreja tuviera algún sentido hablando de arte– definitivo a un lugar donde la luz confunde todo, hasta el tiempo, en una sola mancha. *Sudeste* arranca –no “comienza”; arranca, literalmente, con el motor de una lancha– como un modelo de economía narrativa y clasicismo formal. Las huellas tanto de Hemingway como de Faulkner que podían rastrearse en la novela de Conti se transforman aquí en guiños a Ford y a Herzog. Algo de esa tradición aparecía ya en la ópera prima de Bellotti, *Tesorero mío*, pero es en los primeros veinte minutos de *Sudeste*, entrando de lleno en el universo desolado y fatal de los hombres del Delta, cuando logra contar mucho sin casi levantar la voz. Hombres recogiendo juncos o cazando pájaros, los ronquidos cercanos de los botes, una partida de cartas junto a un ataúd abierto y la ciudad al fondo, lejana y extraña: en esos gestos mínimos, apenas perceptibles, como los cambios de color del río, Bellotti establece la comunión profana entre el Boga, su protagonista, y el paisaje con el que se irá fundiendo. Ese proceso es lo mejor de la película: el flujo lento de un destino y la incapacidad del Boga para rebelarse, para forzar la vida. Así como Nicolás Mateo era

irreemplazable para comunicar la melancolía urbana de *Nadar solo* (y la primera parte de *Sudeste* bien podría leerse como una variación agreste del film de Acuña), únicamente Javier Locatelli –un hallazgo del director, que confió todos los roles, salvo el del Pampa (Luis Ziemkowski) a actores no profesionales reclutados en las islas– puede cargar con la pasividad y la soledad del Boga. El tono de contemplación estética y gozosa de esa primera mitad se quiebra con la aparición de nuevos personajes, el Pampa y el Cabecita (en la novela de Conti eran sólo el Hombre y el Hombrecito), que dan forma a una suerte de sociedad de descastados. *Sudeste* gira entonces hacia un ejercicio de género –mezcla de aventura y policial– que, a pesar del oficio y el placer con que filma Bellotti, por momentos escora peligrosamente hacia vicios históricos del cine nacional: el dialoguismo, la necesidad injustificada de adosar palabras a las imágenes, una cierta intensidad confundida con compromiso actoral, sobre todo en la actuación de Ziemkowski. Pero las zozobras se olvidan rápidamente, porque no hay aquí rastros del miserabilismo ni del patetismo compasivo que se impone en nuestra “industria del cine” cuando de pintar marginados se trata. ¿Por qué filmar una historia, cuando ya está escrita?, se preguntaba Rohmer. Haroldo, donde quiera que se lo hayan llevado, tenía una respuesta: porque no amamos al cine exactamente, sino que no podemos vivir sin él. ■



# “Nos merecíamos una película sobre el Delta”

Decidido a saldar esa deuda del cine nacional, Bellotti realizó una de las producciones más complicadas de los últimos años al filmar en el Tigre una novela de Haroldo Conti.

por GABRIEL ZAYAT y GUIDO HERZOVICH

Filmar en el Delta resulta de por sí complicado. Si a las condiciones naturales se les agrega el trasfondo social y económico de diciembre de 2001, tal vez pueda intuirse cómo fue para Sergio Bellotti el rodaje de *Sudeste*, su versión de la novela homónima de Haroldo Conti. Siguiendo de cerca la relación conflictiva entre Domingo Cavallo y el FMI, durante todo ese año la producción fue cancelada y recomenzada varias veces. “Finalmente bajó el riesgo país y subió la confianza”, recuerda Bellotti, y a finales de noviembre el equipo completo estaba instalado y dispuesto a empezar.

**La película terminó de rodarse el 21 de diciembre de 2001...**

Sí, justo el día que el pueblo derrocó a De la Rúa, con los 28 muertos y todo eso.

Aunque no parezca, en ese paraíso, a tres horas del puerto, se infiltraba a través de la televisión todo el malestar. Un chico de la producción tenía una TV portátil y estaba muy preocupado porque había comprado Lecops o algo por el estilo. Era insostenible: no nos hacían bien esas noticias todo el tiempo. No por escaparles, pero estábamos en una burbuja y quedaba poco tiempo para terminar. Fue un momento muy jorobado del país. Cuando los integrantes del equipo iban a cobrar los viernes —se les daba una tarjeta Banelco— no se podía sacar más de trescientos pesos y todo el sistema se había banelquizado. Para un equipo técnico eso es fatal. En los días de pago uno sale a divertirse, pero en este caso eso no sucedía.

**¿De qué manera influyó ese contexto en el rodaje?**

Parecía que yo estaba loco. Para mí lo importante era filmar, eso es lo que la gente del equipo no entendía. Estábamos ahí para eso y el rodaje duraba un mes. Después no vas a más al Delta, o te vas a vivir allá porque te gustó demasiado. Esa es la idea que no entendían los chicos. Yo decía que eso estaba sucediendo en Buenos Aires,



que nosotros estábamos filmando otra cosa. Mi locura era trabajar los planos. Aunque tenía muchas horas diurnas, alcanzaban sin embargo para un plan muy acotado. Una vez, yendo a una locación en los Bajos del Temor donde quería filmar la salida del sol sobre la ciudad de Buenos Aires, yo pensaba: ¿se estará quemando? Qué bueno estaría verla quemándose... seríamos los únicos que la veríamos desde este lado. Los únicos que se salvan para seguir filmando todo el tiempo. Yo no tomaba verdadera dimensión de lo que estaba pasando en Buenos Aires, y acá las cosas estaban jodidas.

**¿Cómo eligió a los actores?**

Los actores no son actores. El protagonista, el Boga, es del Delta, y al Cabecita me lo traje de Uruguay. Trabajar con actores no profesionales no es fácil. Al protagonista lo encontré quince días antes de empezar a filmar. El equipo ya se estaba poniendo muy nervioso. Habíamos hecho castings en Buenos Aires, pero ningún actor tenía la destreza que yo buscaba. Esa duc-

tilidad la tienen sólo los que nacieron en las islas. Así que pusimos carteles por todo el Delta y en las lanchas colectivas, y apareció gente a hacer el casting. Entre ellos este chico, Javier Locatelli, el Boga. Daba perfectamente para el papel: es un buenmozo de isla. En un momento me tuve que meter mucho en su vida. El padre había muerto hace un año y era una situación parecida a la de su personaje. Yo creo mucho en esa frescura que no te da el actor profesional. Son las grandes charlas que tenemos con Raúl Perrone. Pero fue muy difícil. Tenés que tener mucho talento para trabajar con no profesionales y que te salga realmente bien.

**¿Cómo fue filmar en el Delta?**

Fue muy divertido todo, pero también muy duro. Una jugada muy grande que no habíamos dimensionado bien. Con dinero podés armar una logística acorde a lo que vas a filmar. Cuando te falta el dinero, las cosas tambalean. Para mí fue muy difícil filmar en esas condiciones. Se gastó mucha más plata que si se hubiera hecho en Bue-





nos Aires. Filmar sobre el agua todo el tiempo es muy duro. Yo siempre digo que los baches narrativos de la película tienen que ver directamente con el momento en que se acababa la nafta. Quedábamos varados en un lugar y no podíamos seguir trabajando. No podés parar un taxi e irte a tu casa cuando se te ocurra, a pesar de que estábamos a treinta kilómetros en línea recta de la Capital.

#### ¿Había previsto esas complicaciones?

Sinceramente no sabía con lo que me iba a encontrar. Yo trabajé con un guión establecido, escrito y hablado durante más de seis años. Pero cuando te enfrentás a ese lugar, realmente te cambian todas las cosas. ¿Viste cuando llegás a tierra y te agarra el "mar de tierra" y todavía seguís flotando? Cuando llegué al Delta, tres meses antes de filmar, me dije: Sergio, esto no es joda. Y era tanto lo que me corría delante de los ojos: el cielo no se equivocaba, estaba siempre limpio de día, había un poco de nubes al atardecer cuando bajaba el sol. El agua formando efectos, los ríos, la tormenta. Pasé dos tormentas solo en un casa y soñaba que era el capitán de un barco naufragando. Todo esto te lleva a una locura: esos ruidos... estás en la selva. A quince minutos del puerto no se podía retratar verdaderamente lo que Conti había contado en la novela: había que hacerlo del otro lado... del otro lado del Paraná.

#### ¿Fue difícil adaptarse a las condiciones naturales?

Tenés que bancarte los mosquitos y todo eso, pero la naturaleza te saluda todos los días. Es un jardín encantado. Es maravillosa, te predispone bien. Yo salía muy contento a filmar y siempre estaba con ganas de seguir contando, no sufría tanto los avatares. Fue la primera vez que cuando me decían que algo no se podía hacer o que alguna cosa fallaba, yo no me enojaba porque ya sabía mentalmente cómo resolverlo. A veces se caían locaciones, o se largaba una tormenta y no estábamos prepa-

rados para filmar bajo la lluvia, o no contábamos con un actor en determinado momento y había que ir a buscarlo a Buenos Aires. Pero quería que el sometimiento que produce la naturaleza estuviera presente en la película, y creo que está. Cada plano es una anécdota diferente. Como dice Godard: "El resultado de una película es el documental de lo filmado". Cuando encontré un colectivo abandonado en medio de la selva, decidí que quería terminar la película ahí. Levantar todos los cables y las luces significó medio día. Hubo mucho malhumor, pero yo estaba pidiendo algo lógico. No podía terminar la película en otro lado por comodidad.

#### ¿Por qué eligió a Conti?

Sus personajes me atraen muchísimo, son los perdedores, tienen un mundo interior muy grande. A partir de la observación, Conti le mete ideología a todo. La descripción de un motor, de una lancha, de un barco, de la naturaleza, de las armas, eso es meter ideología. Son objetos, fierros oxidados, en desuso, porquerías. Pero esos cachivaches tienen una historia. Y después toda la ideología que tiene que ver con los sueños, con querer volar, querer ser un gran marino. Querer, querer, querer. Y de repente todo se diluye en el tiempo, y luego en la tragedia.

#### ¿Trató de ser fiel a la novela?

Esta es la interpretación de Sergio Bellotti. Sí, traté de ser fiel a la precisión de Conti en las observaciones, los detalles. A la seguridad de que lo más importante de la novela es el río, no los protagonistas, no el hombre. Y como dice el escritor uruguayo Juan José Morosoli, a quien Conti citaba mucho: "La naturaleza anda y el hombre va detrás". Por eso yo agregué esa frase al comienzo de la película: "El río hace lo que puede". El Boga encuentra lo que todo joven en su mundo iniciático. En el Santo Grial hay que sortear una serie de obstáculos para curar la herida que llevamos todos, y es a partir de esa herida que busca-

mos una identificación y un destino. Esto es como el Santo Grial: el Boga va sorteando obstáculos, su destino puede ser fatal o no. Es también una metaforización de lo que significa la violencia. Hay que salir de casa, pero ojo: podés dar un mal paso.

#### ¿Qué expectativa le genera el estreno?

Nos merecíamos en el cine nacional una película sobre el Delta. Hace como cincuenta años que no se filmaba ahí. No sé si la película está bien o mal, pero a mí me encanta. Lo digo sinceramente, sin ninguna falsa modestia. La vi en cine el otro día y me encantó. Me volví a encontrar con algo que había soñado y que está ahí. Es cierto que hay cuestiones narrativas que fallan, cosas que filmé pero no quedaron en la edición. Me hubiera gustado que fuera más larga. Pero yo creo que la gente va a ir a verla. Es *Sudeste*, una novela que fue muy importante para una generación. Creo también que es una película para los jóvenes. *Sudeste* es una novela de aventuras, y a mí la aventura me fascina.

#### Parece difícil encontrarle afinidad a *Sudeste* con otras películas argentinas de los últimos años...

¿Me estás hablando en serio? Es un verdadero halago. Me encanta que me digan eso porque me estimula. Siempre marqué mi estilo yo mismo, incluso desde la funcionalidad de hacer una producción. Cuando quieren enmarcarnos dentro del nuevo cine argentino, conmigo no saben qué decir. Ven que me pongo una camisa floreada, pero no tengo la edad de Diego Lerman ni la de Ezequiel Acuña, sino que estoy un poco pasadito. Soy bisagra, eso siempre lo digo. Por eso me interesan los perdedores, porque pertenezco a una generación bisagra.

#### Se suele decir que el nuevo cine argentino no tiene nada que ver con la tradición del cine nacional.

Tenemos mucho que ver... ¿Cómo no vamos a tener que ver? ¿Qué cine te creés que hacemos? ¿Cine finlandés? ▀



## LA TELEVISION Y YO

ARGENTINA  
2002, 75'

DIRECCION Andrés Di Tella  
PRODUCCION Marcelo Céspedes y Carmen Guarini  
GUION Andrés Di Tella  
FOTOGRAFIA Esteban Sapir  
MUSICA Axel Krygier  
MONTAJE Andrés Di Tella



# Privadas historias públicas

por MARCELA GAMBERINI

Es difícil definir con precisión el género documental. Sus fronteras son como arenas movedizas, se deslizan inevitablemente hacia otros terrenos que obturan la supuesta mirada objetiva. Rara mixtura, el documental suena a veces a intimidades contadas a los gritos, a destellos periodísticos, a libertades por vía del ensayo, a recuento de faltas, a fisgonear vidas ajenas. Su hibridez permite moverse en un abanico que va desde la pretensión realista extrema hasta la ficción más autobiográfica. A pesar de este deslizamiento —o tal vez por él— el género persiste, implacable, tenaz, intentando erigirse como un monumento que coquetea con la Verdad.

Hay otro género inasible y es el de las historias personales. Las autobiografías son complejas: la presencia de un pasado mediado por los recuerdos y los deseos, la tragicidad de los errores, las carencias, las alegrías, los efímeros rastros de felicidad y los olvidos se mezclan; las fronteras entre la realidad y la ficción se hacen indistinguibles. Las autobiografías no escapan en su descripción de la forma en la que el autor participa o ha participado en la totalidad social; es la historia de su devenir, de su crecimiento en sociedad. *La televisión y yo*, de Andrés Di Tella, se encuadra en estas tipologías y es consciente de ello. Documental, autobiografía, ensayo, el film comprime estas características y las hace estallar. Comienza con una secuencia que imprime a todo el relato un sello personal, subjetivo: dos personajes en una habitación vacía revisan una caja de fotos familiares. La

búsqueda inicial se constituye como un desvío, casi una excusa: revisar los comienzos de la televisión en Argentina para virar hacia la búsqueda de los orígenes, de la historia familiar, de la herencia (material y simbólica), lo cual va transformándolo naturalmente en un documental autobiográfico.

Hay algo interesante en este inicio y es la noción de lo generacional. Lo que une a una generación son los recuerdos compartidos más que el presente vivido. Andrés Di Tella cuenta que estuvo ausente del país siete años durante su niñez, y que esa ausencia lo aleja de su generación porque no vio la tele. Se perdió —y él mismo lo siente como una carencia— ver la realidad argentina a través de los ojos de la televisión. Pero justamente a partir de esta pérdida, Di Tella logra un relato en el que juega cómodamente con las tensiones del género y se deja llevar pacientemente por los vericuetos de las complicadas y jugosas historias familiares. El relato intentará, nunca en línea recta, saldar esa falta, esa carencia.

Di Tella comienza contando la historia del origen de la televisión en Argentina a través de su pionero, Jaime Yankelevich, y de esa forma el interés se va desplazando de la televisión misma a la historia de esta familia, de sus secretos, de su enigmática herencia perdida; es decir, se produce un pasaje de lo público a lo privado. En este recuento centrado en la época de Perón y Evita, se suceden entrevistas, fotos de archivo, secuencias de programas de TV. Así, *La televisión y yo* se vuelve

cada vez más íntima y privada porque la historia de los Yankelevich le sirve a Di Tella para contar otra no menos interesante: la de su propia familia. El ascenso y descenso del enigmático Yankelevich se cruza en un juego de espejos con la historia de la familia Di Tella, el ascenso y enigmático descenso del fundador de un imperio: Torcuato Di Tella. Estas dos familias parecen encarnar las aspiraciones que alguna vez tuvo Argentina y que drásticamente concluyeron en el sueño perdido de una nación. Ambas familias, ambos imperios y el mismísimo el país se perdieron en recovecos inefables, repletos de sueños, proyectos, anhelos que han quedado extraviados en algún mundo ya irrecuperable, en un modelo de país centrado en el progreso industrial.

La historia colectiva pública social se mezcla con la historia íntima privada individual. Los descendientes, tanto del país como de las familias, quedan huérfanos de una historia que los sostenga, que les devuelva su identidad social.

Relato de pérdidas familiares, nacionales, políticas, sociales, íntimas. Dice el director hacia el final: "Lo que se perdió se perdió"; sin embargo, la película desmiente esa idea. En este caso, como en tantos otros, el cine sirve para saldar deudas, para reponer las faltas, para intentar una búsqueda, para cubrir ausencias. El cine le devuelve a Andrés Di Tella una esperanza, su propia recuperación a través de la mirada de su hijo y a través de la melancólica e interesante charla con su padre. ■



ESTADOS UNIDOS, 2002, DIRIGIDA POR Joe Carnahan, CON Jason Patric, Ray Liotta.



*Narc* cuenta la investigación del asesinato de un policía encubierto que trabajaba en narcóticos. Los encargados de la investigación son dos policías de dudosa credibilidad: el detective sargento Ellis (Patric), quien fue despedido por balear a una mujer embarazada en una persecución, y el violento detective teniente Oak (Liotta), amigo del oficial asesinado. Ellis es reclutado para vigilar de cerca a Oak, que a cada momento parece más implicado en el asesinato de su amigo. *Narc* elige contar una historia realista con una estética poco austera, lejos de la crudeza de *Día de entrenamiento* o de los policiales de los setenta a los que el film remite todo el tiempo. Esto genera una contradicción de la cual la película no sale bien parada. Tampoco llega al esteticismo de *Pecados capitales*, otro film que parece haber servido de inspiración a Carnahan. Si la elección estética no termina de funcionar, sí lo hacen los actores, que despliegan mucha más energía y potencia que las imágenes. Ellos soportan estoicamente las numerosas vueltas de guión y resultan siempre convincentes. Detrás del ingenio de Carnahan (y de su guión) parece asomar algo inteligente y sofisticado, y por eso, tal vez, puede hacernos recordar a *Sed de mal* (*Touch of Evil*) de Orson Welles. Oak, su mundo, sus contradicciones y sus aciertos remiten a ese personaje inmenso llamado Hank Quinlan e interpretado magistralmente por el propio Welles. Es exactamente al final donde *Narc* revela que Oak era un mal policía pero un buen detective, y donde la ambigüedad de los personajes cobra su verdadera dimensión. Más cerca de un drama que de un policial, *Narc* puede dejar afuera a los espectadores afectos a un cine clásico y perder, al mismo tiempo, a los que buscan un film de acción moderno. Al parecer, la ambigüedad de la película y sus personajes se extiende hasta ese punto.

Santiago García

O invasor

BRASIL, 2001, DIRIGIDA POR Beto Brant, CON Marco Ricca, Alexandre Borges, Paulo Miklos.



En el primer plano de *El invasor* no sólo se plantea hacia dónde irá la historia del film, sino también cuál será la forma de mostrar ese relato. En ese momento ya puede percibirse una elección estética cuidadosamente desprolija y vertiginosa, que buscará su ritmo a través de la veloz sucesión de planos y de la utilización constante de la cámara en mano. Pero en este comienzo existe una trampa: se muestra con el plano subjetivo de un asesino a sueldo, la llegada de dos ingenieros que lo vienen a contratar. Esto hace suponer que el film se centrará en la visión del asesino, pero la decepción comienza al alternarse el punto de vista entre los tres personajes. En el peor de los casos al centrarse en Ivan, el empresario que tiene reservas para contratar al asesino y que casi instantáneamente se arrepiente y decide enfrentar al chanta de su socio, quien lo ayuda incondicionalmente a brindarle chatura al film. En cambio, el *hit man* Anísio (debut actoral de Paulo Miklos, cantante de los paulistas Titãs) es uno de esos personajes que prefieren llevarse por delante a la gente en lugar de pedirle permiso. Cada aparición en pantalla de Anísio intimida y provoca una incomodidad espeluznante. Tiene tanta fuerza que puede mirar un instante a cámara y lograr que ese detalle intranquilece pero no moleste. También puede asesinar en fuera de campo, sin que eso disminuya su potencial perturbador en cualquier espectador. En un momento es Anísio quien parece decidir cambiar de género y por un rato el film se transforma en un romance entre opuestos en la escala social. Nadie parece tener el coraje para enfrentarlo y prohibirle algo. Pero él solo no puede darle vuelo a una película que se cae cuando no lo tiene en pantalla, cargar con el peso de sus contratantes es imposible. Demasiado difícil es salvar un thriller rancio, que se preocupa más por subrayar que la corrupción moral existe en cada uno de los componentes de la sociedad que por aprovechar a uno de los personajes del año. Nazareno Brega

Lara Croft Tomb Raider: The Cradle of Life

ESTADOS UNIDOS, 2003, DIRIGIDA POR Jan De Bont, CON Angelina Jolie, Gerard Butler, Ciaran Hinds.



En la segunda entrega de *Tomb Raider*, Lara Croft (Jolie) es nuevamente una "saqueadora de tumbas" y tratará de llegar al fondo del mundo para encontrarse cara a cara con su inicio: la cuna de la vida.

En la primera película, otro director, Simon West, se valía del mito griego del inicio del tiempo. En el afán de querer controlarlo, el hombre sufrió hace milenios consecuencias terribles y, lección mediante, decidió dar de baja sus humanas pretensiones. La segunda vuelve a ser, como la primera, más que un film, una guía de turismo alternativo realizada con tecnología de punta. En este sentido, la última película del director de *Twister* se ahoga en la ingenua pretensión de creer que echar mano a un libro de Aristóteles, lugares atractivos y un cuerpo voluptuoso puede dar a luz un buen film.

El halo de decepción que dejará en los fanáticos del videogame y en cualquier espectador avezado —la puesta en escena es débil y no respeta el formato del género de aventuras— será inevitable. Esta vez, el mito griego a abordar es el de la Caja de Pandora, objeto que otra civilización antigua pasó a retiro luego de otra lección de Madre Natura. El Dr. Jonathan Reiss (Hinds), el enemigo malísimo y multimillonario, posee un laboratorio clandestino desde el que —actuando como el Dr. Mengele del siglo XXI— pretende expandir, haciendo caso omiso de las futuras y negativas consecuencias, la plaga escondida en la caja. Es así que intenta vender al mejor postor —jefes de Estado sobre todo— el objeto a encontrar y pretende mostrar, tibiamente, el control que ejerce el gran dinero sobre el poder político. Lara Croft debe evitarlo y es por ello, nuevamente, una arqueóloga resignada. Algunas cosas no pueden ver la luz —y Lara Croft no es Indiana Jones—, sea esto el inicio del tiempo o de la vida. Sobre ellos, mejor consultar a los griegos, el intento de Jan De Bont por plasmarlos en la pantalla puede traer consecuencias drásticas, *Tomb Raider II* es una de ellas. Eduardo Flores Lescano



## ASSASSINATION TANGO

ESTADOS UNIDOS, 2002, DIRIGIDA POR Robert Duvall, CON Robert Duvall, Rubén Blades, Kathy Baker, Luciana Pedraza.



Alguien nos está mirando. Ya no se trata de Ortega y Gasset, Malraux o Naipaul. Quien ahora avala con su mirada extranjera nuestra vieja necesidad de un control de calidad paternalista, es Robert Duvall. A diferencia de los observadores plácidos del pasado, no juzga: se mete y husmea, aun corriendo el riesgo de errar hasta el caracú. Ese es su mérito y su castigo. Duvall es un ególatra apasionado. En realidad le importa más exhibirse relacionado al objeto de su pasión del momento, ya se trate de los pastores evangélicos de *El apóstol* o de los bailarines de tango. Por eso su película sobrevive cuando describe ambientes, ya sean los bajos del Bronx o los suburbios tangueros de Buenos Aires; o cuando toma el papel de un simpático *killer* que viaja a Argentina a hacer su trabajo. Elige bien las locaciones y algunos personajes. Pero ahora su pasión es el tango, y quiere mostrar su descubrimiento y exhibirse bailando. Por eso se despreocupa de la historia, una disparatada trama policial en la que un *killer* es contratado por una humilde familia porteña para matar al general que asesinó a su hijo durante la dictadura. Tamaño disparate excede todo probable verosímil y nos obliga por una vez a juzgar el juicio de los otros con nuestra propia mirada, con nuestra piel sensible a una herida abierta y purulenta. Y así el querible Duvall termina manipulando el dolor de tanta gente, usándolo como pretexto para mostrar su chiche nuevo, su vitalidad de anciano infatigable, su egolatría de artista metejoneado con la vida. Y resulta más irritante que el gurka Naipaul, más distante que Clemenceau, más arbitrario y menos verdadero que el Wenders que en *Buena Vista Social Club* encontró finalmente la culminación de su destino artístico en los sonos cómplices de unos viejitos cubanos. **Eduardo Rojas**

## IDENTIDAD

*Identity*

ESTADOS UNIDOS, 2003, DIRIGIDA POR James Mangold, CON John Cusack, Amanda Peet, Ray Liotta.



Como candidato en época de elecciones, *Identidad* promete más de lo que puede dar. Abre el juego al máximo y con absoluta irresponsabilidad, y al hacerlo se condena a sí misma a ser odiada por los espectadores decepcionados al final de la película. Pero antes de condenarse es apasionante. Sus falsas promesas son creíbles y en muchos momentos sorprende, impresiona, divierte e intriga. Está claro que un film es un todo, y que desde el comienzo sabemos que veremos un producto terminado, que en este caso da varias pistas sobre su feo final. No es un partido de fútbol perdido en el último minuto por un error o por mala suerte. El film cuenta la historia de un grupo de desconocidos que sufren una serie de desgracias que los va dejando a todos recluidos en un hotel aislado del resto del mundo. Escenas de alto impacto y de dudoso gusto nos hacen sentir que estamos frente a un noble producto clase B, pero un importante elenco nos dice lo contrario. Y como John Cusack casi nunca trabaja en películas malas, confiamos. Bueno, la confianza mató al gato. No, en realidad fue la curiosidad, pero como regla general no creo que le haga nada bien a un gato ser confiado. Tampoco a nosotros en este caso. Yo propongo al espectador que se entregue y que, cuando la película alcance su punto más alto de locura y confusión y no haya respuesta posible a nada, salga de la sala. Si la luz se corta en ese momento, le puedo asegurar que se irá a su casa pensando que ha visto una buena película y esa noche no podrá dormir del miedo. Pero no es una gran idea de marketing cortar la luz en todas las salas donde se exhibe la película, y además es probable que ello afecte la taquilla del film. Como jugador de ruleta, le aconsejo que huya con lo que ha ganado en la primera parte del film, pues, se lo aseguro, si se queda perderá plata. Porque la historia cierra, y cierra tan, pero taaaaan feo, que uno termina sintiendo vergüenza ajena. **Santiago García**

## SOL DE NOCHE

ARGENTINA, 2002, DIRIGIDA POR Norberto Ludín y Pablo Milstein.



Hay una imagen que sirve de metáfora precisa para ilustrar la relación entre los militares y el poder de los empresarios en Argentina: una camioneta del Ingenio Ledesma de Jujuy –propiedad de la familia Blaquier– se detiene en una casa y sus ocupantes llevan por la fuerza a Luis Aredez, la noche del 24 de marzo de 1976. La desaparición forzada de Luis, un año y medio después, cierra el círculo.

*Sol de noche*, a pesar de carecer de continuidad en algunos testimonios, de caer en cierto costumbrismo y de saturar a veces al espectador con la voz en off, cumple con las prerrogativas de ser un buen documental, pues pone al tanto, con algunos testimonios precisos –el de un cura colaboracionista, un gerente inescrupuloso y el de víctimas y familiares–, sin golpes bajos, de un tema esquivado por el cine post dictadura: la articulación perfecta entre poder económico y poder militar.

Como médico de los trabajadores y luego como intendente de la localidad de Libertador San Martín –puesto en el que creó un decreto que obligaba a la empresa Ledesma a pagar impuestos al municipio–, Luis Aredez, marido de Olga, se convirtió en un obstáculo en los engranajes del Ingenio y en un desaparecido más.

Esta historia particular desembarca sin escalas en la de otros desaparecidos, secuestrados durante el siniestro apagón del 27 de julio de 1977, noche en la que varios camiones de la empresa de los Blaquier se llevaron a casi trescientas personas, treinta de las cuales continúan hoy desaparecidas.

*Sol de noche* es también la presentación de una cultura –la de los trabajadores en la zafra es una imagen poderosa del modo de producción–, pero sobre todo a partir de la historia particular de Olga, quien cada jueves, con su pañuelo blanco, camina sola en una plaza, se proyecta la historia colectiva de un país, donde todavía la fuerza represiva sigue a las órdenes del poder económico. **Eduardo Flores Lescano**



## THE MAGDALENE SISTERS: EN EL NOMBRE DE DIOS

*The Magdalene Sisters*

INGLATERRA / IRLANDA, 2002, DIRIGIDA POR Peter Mullan, CON Geraldine McEwan, Anne-Marie Dux.



Concebida como telefilm pretencioso, *The Magdalene Sisters* cumple con todos los defectos de las malas experiencias del subgénero: personajes esquemáticos, situaciones "de la vida real", resoluciones trilladas y convencionales, aleccionamiento y bajada de línea a borbotones y, sobre todo, ausencia de sutileza a la hora de ejercer una "crítica social", siempre presente. Peter Mullan es un lugar común en la reciente filmografía británica. Su presencia se debe a su inicial labor de actor. En este, su segundo largometraje, se nota la falta de tacto y de originalidad para abordar la historia de tres reclusas ingresadas en los claustros de las hermanas Magdalenas, una organización originada en la Iglesia católica irlandesa más ortodoxa, pero con una independencia de criterio en lo económico (regenteaban una cadena de lavanderías) y en los métodos de control de las reclusas. En estos claustros ingresan mujeres acusadas de pecado o potenciales pecadoras abandonadas por sus familias y libradas al duro trabajo de lavanderas esclavizadas. El recurso elegido por Mullan para retratar el suplicio del régimen no es incorrecto desde lo estrictamente formal: elige ampliar el soporte original de super 16mm que, iluminado con baja intensidad, logra un registro documental en sus mejores pasajes, siempre ayudado por contados momentos de esmerada y coherente dirección fotográfica. Pero esa es la excepción del impresentable desarrollo del film: visiblemente mal narrado, reiterativo y largo. Mullan narra una película carcelaria impregnada de una sugerente parábola crística que, en lugar de reflejar una crítica a las bases religiosas del discurso represivo, se concentra más en recalcar el gusto por los placeres terrenales (el dinero, el sexo, la comida), que en la pantalla se exhiben con culpa. La frase "Basado en hechos reales" funciona como coartada para mostrar torturas físicas y mentales que poco aportan al film como simple reproducción de lo sucedido y que se convierten en desbocados golpes de efecto. **Federico Karstulovich**

## AMAR TE DUELE

MEXICO, 2002, DIRIGIDA POR Fernando Sariñana, CON Luis Fernando Peña, Martha Higareda, Ximena Sariñana, Alfonso Herrera.



Los viejos suelen resumir los dilemas del mundo actual en una frase que le cae de perlas a este nuevo producto de la factoría de *Amores perros*: "Ya no hay respeto". No hay en *Amar te duele* el más mínimo respeto por nada: ni por las formas, ni por la dignísima tradición del melodrama mexicano, ni, menos que menos, respeto por el público. Todas las obviedades que pueden surgir de transplantar *Romeo y Julieta* al DF mexicano aparecen en *Amar te duele* sin asomo de cuestionamiento o replanteo. Está el chico pobre pero honrado, la niña bien que lee a Cortázar, las familias que se oponen porque ricos y pobres "son diferentes", una fiesta sin disfraces pero con patovicas malísimos... hasta hay un balcón para que Ulises/Romeo escale antes de la escena de sexo más pacata que se haya visto en mucho tiempo. A esto debe sumarse otra serie de clisés que parten de una visión falseada y superficial del mundo de los jóvenes: el skate, los tatuajes, las historietas, los pantalones anchos; o sea: el imaginario completo de la rebeldía versión MTV pero de hace diez años. Si hay alguna idea interesante desde lo visual (el uso de viñetas de cómic; igual y antes que en *Hulk*), está empleada de un modo tan estafalario (con globitos que substitulan mal—los mismos diálogos que oímos, por caso) y contaminada tanto por la omnítrona banda sonora (¡Santaolalla que nos hiciste mal pero nos enseñaste a vender discos!) que pasa inadvertida. Sospecho que si nuestra desvergonzada Cris Morena decidiera hacer su propia lectura de Shakespeare, conseguiría algo bastante parecido a *Amar te duele* con sólo cambiar güeros y nacos por caretas y villeros, y manteniendo todo lo demás; incluida la escena de reconciliación entre la protagonista y su hermana, donde con lágrimas falsas le espetta algo así como "Sorry, lo hice porque te quiero; soy alcohólica, ayudame", que da el tono general del film: una mirada increíblemente burda sobre la adolescencia, con mensaje políticamente correcto. Rebelde Güey, bah. **Agustín Masaedo**

## VALENTIN

ARGENTINA, 2003, DIRIGIDA POR Alejandro Agresti, CON Rodrigo Noya, Carmen Maura, Mex Urtizberea, Julieta Cardinali.



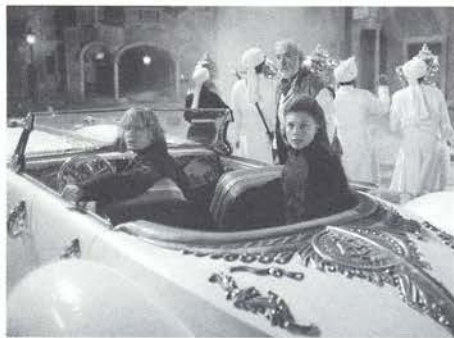
Es demasiado fácil condenar las películas recientes de Agresti por no haber cumplido las expectativas que despertó su obra hasta *El acto en cuestión* (particularmente *El acto en cuestión*, sin cuestiones una obra mayor). Pero el problema radica justamente en la facilidad. Agresti tiene talento para las imágenes y para encontrar historias que vale la pena llevar al cine. Pero esa facilidad lo lleva a transformarse en un dilemante a la hora de concretar una película. Es casi como si hacer una película lo aburriera más que hacer cine, sin darse cuenta de que ambas son la misma cosa. *Valentín* no es un film despreciable por ninguna razón. Es una historia simple que trabaja sobre la única herramienta de un personaje simpático —el nene que da título al film— y su voz (en off). Agresti interpreta al desagradable padre del nene y no desentona. El paisaje de la Buenos Aires de mediados o fines de los 60 es exacto y tiene la virtud de ser auténtico. Pero la concreción de este mundo se come el metraje diluyendo a muchos de los personajes, que terminan en entelequias, algunas inexplicables (el cura progre que interpreta Fabián Vena, por ejemplo: una pincelada que no se liga al resto del film). Se nota que es una película realizada con cariño por ese lugar y su gente, especialmente por el personaje de Julieta Cardinali, que es bello sin ser edulcorado. Pero el amor por la aldea y sus habitantes no alcanza. La película parece pedir a gritos asumir como real la fantasía de Valentín y desgraciadamente no lo hace, mientras que rinde demasiado culto a la simpatía inmediata que el chico despierta. Como si el realizador quisiera cuidar a sus criaturas del riesgo de la irrealdad, sobreprotegiéndolas hasta al ahogo, un poco como la abuela interpretada por Carmen Maura. Dulce pero tímida, *Valentín* es una auténtica película de barrio: Agresti aparece demasiado refugiado en él como para tomarse el trabajo de transformarlo en un mundo. **Leonardo M. D'Espósito**



## LA LIGA EXTRAORDINARIA

*The League of Extraordinary Gentlemen*

ESTADOS UNIDOS, 2003, DIRIGIDA POR Stephen Norrington, CON Sean Connery, Peta Wilson, Naseeruddin Shah.



Una vez una mujer denunció que Steven Spielberg le había colocado un chip en la cabeza para tener acceso a sus pensamientos. Yo podría decir que Spielberg y George Lucas pusieron algún sistema parecido en la mía, que luego le hicieron una copia a Stephen Sommers y que es probable que Brian Helgeland y Kevin Reynolds también hayan tenido acceso a esa información. *La liga extraordinaria* parece usar el mismo miserable pero ultraefectivo recurso. En mi opinión, y en lo que a iconografía se refiere, *La liga extraordinaria* debería ser la mejor película del año. Pero una cosa es tener acceso a cierta información y otra muy distinta es hacer una buena película. La literatura de aventuras y su esplendor decimonónico aparecen en este film que, emblemáticamente, transcurre en 1899. Basada en el cómic del mismo nombre, la película entra alegremente en el terreno del pastiche: los más famosos personajes de la literatura tienen andanzas apócrifas que confunden a millones de lectores en todo el mundo. Haggard, Stevenson, Verne, Stoker, Wilde, Melville, Leroux, Poe, Wells y Conan Doyle –entre otros– se dan cita en este gigantesco, inteligente, ambicioso y barroco film de aventuras. Sus personajes son los miembros (o enemigos) de la Liga y las múltiples referencias literarias conforman un collage cinematográfico que es imperdible para quienes amamos a todos y a cada uno de los autores mencionados. Pero más allá de lo hermoso que resulta ver cómo Tom Sawyer (agregado para el film y muy joven para 1899) comparte aventuras con el Capitán Nemo bajo las órdenes de Allan Quatermain, el director no ha logrado trabajar las imágenes con el rigor y la energía que sí poseen todos esos personajes en la literatura. Incluso el humor, que funciona al comienzo, luego se dispersa por la abrumadora estructura de citas y referencias que hay en el film. “Llámenme Ismael”, dice un marino al presentarse, y no hay duda de que la Liga es extraordinaria, pero la película tal vez deba esperar una secuela para encontrar verdadera grandeza. **Santiago García**

## EL SEPTIMO ARCANGEL

ARGENTINA, 2003, DIRIGIDA POR Juan Bautista Stagnaro, CON Pablo Echarri, Paola Krum, Alejandro Awada, Gabriel Goity, Andrea Pietra.



Según comenta gente leída que frecuentó las páginas de *Los siete locos* de Arlt, *El séptimo arcángel* es una experiencia inolvidable... por lo pésima. El cronista tuvo la dudosa fortuna de no leer el texto de Arlt y sí ver la película de Stagnaro, que de esa manera sólo le resultó un despropósito menor. Quizás en el libro haya justificación para las acciones de los personajes que, Stagnaro mediante, no se sabe si están locos o son estúpidos... o una mezcla de ambas cosas. El espacio termina superpoblado por un tendal de gente que va y viene a la espera de que alguien le aclare qué hace ahí. Si leyó a Roberto Arlt, usted quizá pueda entender la escena en la que Luciano (Pablo Echarri) y La Maga (Andrea Pietra) se encaman eludiendo con todo éxito cualquier vestigio de sensualidad; o tal vez pueda explicar el destino del dinero que Luciano se roba, o el plan entre revolucionario y apocalíptico de los pentecostales del séptimo día. Lo que necesita *El séptimo arcángel* es un manual de instrucciones. Si usted tampoco leyó el libro, le deseo suerte y una imaginación prolífica. En la historia de la Argentina grande debería quedar asentada la grabación de un poema de Neruda recitado por Pablo Echarri, que una revista de esas que se hacen llamar femeninas regaló hace unos años a sus lectoras. En esa ocasión, nuestro héroe parecía emular al inolvidable Formento en *Feliz Domingo*. Peor todavía que la voz de impostada intensidad de Echarri declamando a Neruda es la voz y, como si fuera poco, su imagen en *El séptimo arcángel*: el tembloroso labio inferior, las miradas desde la nada y hacia la nada y un jadeo respiratorio que sería el terror de cualquier neumonólogo. Todo culpa de Stagnaro padre, fiel a la tónica del papelón filmico como obra de arte. Echarri, lo sabemos desde *El desvío*, sigue a la espera del director que exalte su presencia en pantalla y lo rescate de esta suma de bodrios y semibodrios con los que debe estar pagando alguna culpa inconfesable. **Manuel Trancón**

## ERASE UNA VEZ EN MEXICO

*Once Upon a Time in Mexico*

ESTADOS UNIDOS, 2002, DIRIGIDA POR Robert Rodríguez, CON Antonio Banderas, Salma Hayek, Willem Dafoe.



Hay mucho Leone en el título del último Rodríguez, aunque vale la pena aclarar de entrada que esta última dosis de mariachis asesinos poco y nada le debe al maestro italiano. La saga que le valió al mexicano el pase libre en la frontera parece llegar a su fin, y lo hace con los habituales desenfreno y desenfado narrativos del realizador, los mismos elementos que hicieron de *Aulas peligrosas*, *Del crepúsculo al amanecer* o las primeras *Mini espías* (se viene la tercera, en 3D) esos films populares tan hiperquinéticos como gráciles. Pero esta vez la fórmula no funciona. El propio RR admite que una de las ideas centrales del film era probar al límite las cámaras digitales de su amigo George Lucas, y en ese sentido es difícil no sentir *Erase una vez en México* como un ejercicio de escuela de cine hipertecnificado, *El mariachi* con plata y estrellas (vuelven Banderas y Sayek en sus roles originales, se suman Dafoe, Depp y Rourke). El acercamiento a esta historia de traiciones, engaños y vueltas de tuerca constantes es la de un maniático que todo lo quiere abarcar al mismo tiempo, la de un adolescente gritón ensoberbecido en sus explosiones hormonales. Las consecuencias son terribles, porque la película nunca abandona el estadio explicativo y se queda estancada en lo que realmente es: el sueño de un dibujante de *storyboard* hecho realidad. El reparto, sin excepciones, está desaprovechado en un maremágnum de escenas pegoteadas, abandonado a su propia suerte en las diferentes escenografías. Incluso las escenas de acción, uno de los supuestos atractivos de un film de estas características, no entregan sino aburrimiento, como en un mal sueño de John Woo. Todo esto resulta extraño en un proyecto que se supone más personal, un juego entre amigos para sacarse las ganas. Quizá Rodríguez siga siendo ese chico talentoso e inquieto a quien hay que dejar jugar en el patio bajo la supervisión de algún mayor, o correr el riesgo de que rompa alguna que otra cosa. Algo es seguro: no hay vida ni diversión posible en este *México*. **Diego Brodersen**



## AGENTE CODY BANKS, SUPER ESPÍA

Agent Cody Banks

ESTADOS UNIDOS, 2003, DIRIGIDA POR Harald Zwart, CON Frank Muniz, Hillary Duff, Angie Harmon, Keith David.



El género de los agentes secretos en tono paródico o cómico se agotó antes de empezar, y para refundarlo se necesita mucho talento, una virtud que no aparece en este film ni le pasa cerca.

Un adolescente es agente (secreto incluso para su familia) de la CIA y su misión consiste en relacionarse con la hija de un científico para acceder a un plan malévolo. El chico es un buen espía pero tiene un problema: es muy tímido, razón por la cual la misión se va complicando cada vez más. Hay sólo dos chistes divertidos y un par de personajes secundarios aceptables. Pero el objetivo principal del film es el de explotar el naciente (e imparable) estrellato de los simpáticos jóvenes Frank Muniz (el de *Malcolm*) y Hillary Duff (la de *Lizzie McGuire*). También hay una agente secreta llamada Ronica Miles (Angie Harmon) que recuerda a Raquel Welch, la chica Bond que nunca fue pero que hubiera sido la mejor de todas. **Santiago García**

## EL HADA IGNORANTE

*Le fate ignoranti*

ITALIA, 2001, DIRIGIDA POR Ferzan Ozpetek, CON Margherita Buy y Stefano Accorsi.

El despertar sexual tiene dos vertientes en el cine: la de los adolescentes y la de los adultos. En el primer caso, lo que pudo ser tierno e interesante se ha transformado —de *Porky's* para acá— en motivo para comedietas de chiste fácil. En el segundo —de *Yo amo a Shirley Valentine* para acá—, en un peligroso caminar por el filo de la bobada. Lo más extraño es que las personas que despiertan —en general señoras de buen ver, mal vestidas hasta que se ponen el portaligas— después terminan justificando el haber quedado dormidas demasiado tiempo o diciendo que al final lo que importa es el amor. En

fin: en *El hada ignorante* (¡nuevo film del director de *El baño turco*!) estaban Margherita Buy (la cuasi novicia rebelde de ese film ecuménico llamado *Fuera del mundo*, que compartía con el maestro Silvio Orlando) como la señora-un-poco-reprimida-que-descubre-que-su-marido-recién-muerto-tenía-un-affaire-¡con un hombre!, y Stefano Accorsi, el de *El último beso* y *Santa Maradona*. Motivos para ver esta película, quizás un poquitín módicos. Bueno, nada: no alcanza ni con eso. Ambos desconfían, luego se hacen amigos, después se enamoran porque él se convierte —o parece convertirse— a la heterosexualidad (algo que hace sospechar de que el director sea realmente homosexual, como rezan algunas gacetillas internacionales). Hay también un embarazo y un heterogéneo grupo de personas marginadas que se reúnen a comer una vez por semana: gente que vive con VIH, transexuales, inmigrantes ilegales. Es decir, el típico film voluntarista que declama su intención didáctica a los gritos desde el título. Pero cuidado, que no se trata de un didactismo inocente, sino de uno vestido de una suntuosidad que no logra esconder sus múltiples simplificaciones, que en este caso equivalen a falsificaciones. Antes esta clase de films aparecía en “La película de la semana”; hoy Ozpetek filma para festivales y buenas conciencias: *El hada ignorante* suena a falso en cada nota que toca. **Leonardo M. D'Espósito**

## CLEOPATRA

ARGENTINA, 2003, DIRIGIDA POR Eduardo Mignogna, CON Norma Aleandro, Natalia Oreiro, Leonardo Sbaraglia.



A los diez minutos ya entendemos lo que pasa con la película en sí y con el cine de Mignogna todo. Sandra, la famosa-y-triste-y-hermosa-actriz, le dice a Cleopatra, la ignota-y-mayor-y-vital-maestra: “Tiene buenas intenciones, pero, pobre, no sabe cómo tratar a las mujeres”. Sandra habla de su papá, pero bien podría estar hablando del director de *Cleopatra*, señor que tiene buenas

intenciones pero, pobre, no sabe cómo tratar a las películas. *Cleopatra* es una road-movie de iniciación y descubrimiento cuyas partes se autoanulan: el tránsito no es funcional al resultado y viceversa, los problemas planteados se abandonan sin mayores inconvenientes y la falta de rigor redundante en una liviandad jamás buscada, emparchada con morisquetas, sensiblería y pintoresquismo. La película confirma a Mignogna y Aleandro como la dupla más sobredimensionada del cine argentino y, en el otro extremo, a Natalia Oreiro como una presencia cinematográfica única, que también puede llegar a convencer por la vía del esfuerzo y la economía de gestos. **Marcelo Panozzo**

## BASICO Y LETAL

*Basic*

ESTADOS UNIDOS, 2003, DIRIGIDA POR John McTiernan, CON John Travolta, Samuel L. Jackson, Connie Nielsen.

Aquí hay una historia de muchas muchas muchas cajas chinas; la primera es gigante, la última es menos que mínima, y en esa misma proporción decrece el interés del espectador de una punta a la otra de la película. Para más inri, este aburridísimo campeonato mundial de vueltas de tuerca está puesto al servicio de una historia de corrupción militar a la que se podría tildar de insípida si no fuera porque hablamos del aberrante ejército de Estados Unidos y de una película que glorifica la acción de un grupo de paramilitares. De uno a diez, cero. Por donde se la mire. **MP**

## UN HOMBRE DIFERENTE

*A Man Apart*

ESTADOS UNIDOS, 2003, DIRIGIDA POR F. Gary Gray, CON Vin Diesel, Timothy Olyphant.

*Un hombre diferente* sigue al pie de la letra la fórmula de película para ver doblada por Telefé (mataron-a-su-esposa-y-él-busca-venganza) pero es tan insoportablemente aburrida y poco interesante que a los cuarenta minutos uno se pregunta qué hace viendo este despropósito, por qué diablos se estrenan cosas como esta y *Fantasmas de Marte* y *Mr. Deeds* son relegadas al video. La película está pésimamente filmada, las escenas de acción no se entienden, los momentos “humorísticos” causan vergüenza ajena y la vuelta de tuerca final es tan innecesaria e incoherente que parece haber sido rodada porque en los *sneak-previews* el público estuvo disconforme con el final. Encima es reaccionaria, xenófoba y homofóbica, pero esto hasta pasa inad-



vertido por lo horrible que es todo lo demás. Vin Diesel podía caer simpático en *Triple X*, pero aquí está mal. F. Gary Gray, que hace unos años hizo la interesante *El mediador*, podría haberse gastado un poco y hacer algo por lo menos visible. **Juan Martínez**

### TRES HERMANAS Y DOS NOVIOS

*Zus & Zo*

HOLANDA, 2001, DIRIGIDA POR Paula van der Oest, CON Moin Hendrickx, Halina Reijn, Jacob Derwig, Anneke Blok.



*Tres hermanas y dos novios* resume todos los lugares comunes de cualquier culebrón. Van der Oest acierta al utilizarlos sin resabios de ironía y, en contadas ocasiones, al exponer la artificialidad de su recurso. Poco más para dar le queda a esta historia sobre una familia que se ubica en las antípodas de los Tenenbaum en materia de carisma. Sorprende el contraste en la construcción de personajes entre cada miembro de esta familia holandesa y Bo, la única que no es parte de ella. Bo es la responsable de armar el conflicto, pero a pesar de eso y del grado de complejidad de su personaje, no consigue suficientes minutos en pantalla como para opacar la mediocridad casi omnipresente de esa familia a la que pretende ingresar. Ella y la versión de *Train in Vain* que interpreta Annie Lennox merecían una película mejor. **Nazareno Brega**

### IRIS – RECUERDOS IMBORRABLES

*Iris*

GRAN BRETAÑA, 2001, DIRIGIDA POR Richard Eyre, CON Judi Dench, Jim Broadbent, Kate Winslet.

Judi Dench no la pega desde hace bastante tiempo, Kate Winslet desde hace un poco menos y Jim Broadbent desde *Moulin Rouge*. La pregunta es cómo se embarcaron en este proyecto fallido sobre la interesante vida de la escritora Iris Murdoch, que si bien evita los lugares comunes del biopic telefilmico, cae en permanentes baches de ritmo, disimulados por su estructura de flashbacks arbitrarios. Cabe destacar, sin embargo, el ojo obser-

vador puesto en la relación de la escritora y su esposo –ambos ya avejentados–, que cuando evita el patetismo de la descripción miserabilista, destila una amable ternura y calidez; con cuentagotas, claro. A quienes la vean, una sugerencia: qué habría sido de este film si lo hubiese dirigido Cronenberg. Vean la película, comparen los interiores de la casa de la pareja con los de *Pacto de amor* y *La mosca* y comprobarán que no habría sido tan improbable. La adorable regordeta (Winslet, no Dench) sigue sin encontrar el rumbo.

**Federico Karstulovich**

### BALZAC Y LA JOVEN COSTURERA CHINA

*Balzac et la petite tailleuse chinoise*

FRANCIA, 2002, DIRIGIDA POR Dai Sijie, CON Zhou Xun, Chen Kun, Liu Ye, Wang Shuanbao.

Dai Sijie cuenta una historia semiautobiográfica. Característica del género, lo hace amnistiado por los años. Pero además se protege en la distancia. Filma desde la seguridad de Francia, de sus productores, de su protección política y de su cultura, que exhibe como una contraseña. Porque *Balzac...* parece narrada por un extranjero apático. Luo y Ma son dos jóvenes víctimas de la Revolución Cultural que van a reeducarse a un pueblo remoto. Su cultura occidentalizada se enfrenta con la rusticidad campesina y desata los problemas, entre ellos el conflicto sentimental con la costurera que da el mal paso con Luo ante la pasividad de Ma. Pero Dai evita todo compromiso, no político sino, lo que es peor, personal. Así, apenas sugiere la posible homosexualidad de Ma y propone a Occidente y al capitalismo como única salida: los tres se van a Hong Kong, París y Shanghai. El otro Ma(o) se revolverá en su tumba. Ahora es el culpable de todos los malos pasos de China, desde la Revolución Cultural hasta su simplificación en películas como esta. **FK**

### SENDERO DE SANGRE

*The Dancer Upstairs*

ESPAÑA / EE.UU., 2001, DIRIGIDA POR John Malkovich, CON Javier Bardem, Laura Morante y Juan Diego Botto.

Bardem tiene que atrapar al revolucionario Ezequiel, pero el método represivo del gobierno al que representa le genera conflictos que niega intentando engancharse con la profesora de baile de su hija. El debut de Malkovich como director no es tan malo como hace suponer su síntesis argumental. Este thriller político no panfletario, que se desarrolla en una anónima ciudad sudame-

ricana con niños-bomba y perros muertos que cuelgan de los postes de luz, se vuelve lento con una velocidad sorprendente, al disminuir progresivamente su caudal de imágenes perturbadoras. Las vueltas de tuerca del guión se ven venir a la distancia, tal vez por cierta tendencia de Malkovich a insistir con los planos lejanos. El momento más divertido del film sucede cuando el jefe de Bardem se carga *Estado de sitio* en una sola línea. **NB**

### SINBAD, LA LEYENDA DE LOS SIETE MARES

*Sinbad: Legend of the Seven Seas*

EE.UU., 2001, DIRIGIDA POR Patrick Gilmore y Steve Johnson, dibujos animados.



Se trata de una especie de comedia de aventuras hecha en dibujos de dos y tres dimensiones (con voces famosas que en Argentina no oiremos, por lo que es irrelevante señalarlo) y que convierte lo mágico del relato original en una comedia de enredos. Con agregar que es insatisfactoria en grado sumo, terminamos esta reseña, pero quiero señalar algo que me molesta de muchos productos de la animación reciente. El dibujo animado, como pocas cosas en el cine, es hogar de lo maravilloso y la creación absoluta. Utilizarlo para dar cuerpo a los relatos maravillosos es una noble tarea. Cuando la maravilla y lo fantástico se reducen al mero gag absurdo y las relaciones de los personajes con ese mundo nunca visto se transforma en una excusa para que repitan en la pantalla los comportamientos más rudimentarios de cualquiera de nosotros, no hay excusa para realizar un film de este tipo. Claramente: *Sinbad* es como si "ese Odiseo de Oriente", como lo definió Borges, fuera al McDonald's y su lucha se redujera a conseguir un sobre más de mayonesa. Para el registro, la grafía estadounidense del nombre del personaje nos ha dejado una nueva falta de ortografía. Desgraciadamente, el único aporte de este film fotocopiado. **LMD'E**



|                                 | JORGE BELUNZARAN<br>TNT | JORGE CARNEVALE<br>NOTICIAS | GUSTAVO J. CASTAGNA<br>EL AMANTE | LEONARDO D'ESPOSITO<br>EL AMANTE | DIEGO LERER<br>CLARIN | MARIA NUÑEZ<br>SIN CORTES | MARCELO PANOZZO<br>EL AMANTE | MARTIN PEREZ<br>PAGINA 12 | PABLO SCHOLZ<br>CLARIN | PABLO SUAREZ<br>BUENOS AIRES HERALD |      |
|---------------------------------|-------------------------|-----------------------------|----------------------------------|----------------------------------|-----------------------|---------------------------|------------------------------|---------------------------|------------------------|-------------------------------------|------|
| EL FONDO DEL MAR                | 6                       | 7                           | 8                                | 9                                | 8                     | 7                         | 9                            | 8                         | 8                      | 8                                   | 7,80 |
| SUDESTE                         | 7                       | 6                           |                                  |                                  |                       |                           |                              |                           |                        |                                     | 6,50 |
| SOL DE NOCHE                    | 6                       | 7                           | 5                                | 5                                |                       | 8                         | 5                            |                           | 7                      | 7                                   | 6,25 |
| ROCHA QUE VOA                   |                         | 7                           |                                  |                                  | 6                     |                           |                              |                           | 5                      |                                     | 6,00 |
| EL HADA IGNORANTE               | 5                       | 7                           | 4                                | 3                                | 7                     | 9                         |                              |                           | 6                      |                                     | 5,86 |
| MAGDALENE SISTERS               | 7                       |                             | 5                                | 4                                | 5                     | 8                         |                              |                           | 4                      | 7                                   | 5,71 |
| IDENTIDAD                       |                         | 4                           |                                  |                                  | 5                     | 7                         | 5                            | 5                         | 6                      |                                     | 5,33 |
| ASSASSINATION TANGO             |                         | 4                           |                                  | 4                                | 4                     | 3                         |                              | 5                         | 4                      | 4                                   | 4,00 |
| BASICO Y LETAL                  | 4                       | 5                           |                                  | 4                                | 5                     | 5                         | 1                            |                           | 4                      |                                     | 4,00 |
| TOMB RAIDER: LA CUNA DE LA VIDA | 4                       | 4                           |                                  | 4                                |                       | 6                         | 3                            | 2                         | 4                      |                                     | 3,86 |
| SENDERO DE SANGRE               | 3                       | 3                           |                                  | 4                                | 4                     | 5                         |                              |                           | 4                      |                                     | 3,83 |
| UN HOMBRE DIFERENTE             | 3                       |                             |                                  | 4                                |                       |                           |                              | 4                         | 4                      |                                     | 3,75 |
| AMAR TE DUELE                   | 4                       | 3                           | 1                                | 3                                | 4                     | 6                         |                              | 4                         |                        |                                     | 3,57 |
| CLEOPATRA                       | 2                       | 4                           |                                  | 3                                | 4                     | 5                         |                              |                           | 5                      | 2                                   | 3,57 |

# ¡SI!

**AHORA PUEDE SUSCRIBIRSE A EL AMANTE Y RECIBIR TODOS LOS MESES LA REVISTA DE MANOS DE SU CANILLITA. COMPLETE EL CUPON Y ENVIÉLO POR CORREO. SU KIOSQUERO 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](mailto:amantecine@interlink.com.ar)

\_\_\_\_\_  
APELLIDO Y NOMBRE

\_\_\_\_\_  
CALLE

\_\_\_\_\_  
NUMERO

\_\_\_\_\_  
PISO

\_\_\_\_\_  
DPTO.

\_\_\_\_\_  
COD. POSTAL

\_\_\_\_\_  
TELEFONO

\_\_\_\_\_  
CALLE LATERAL 1

\_\_\_\_\_  
CALLE LATERAL 2

\_\_\_\_\_  
LOCALIDAD

\_\_\_\_\_  
PROVINCIA

\_\_\_\_\_  
PAIS



# Que el cielo lo juzgue

Algunas declaraciones en torno a la última película dirigida por Mel Gibson provocaron, aun antes de su distribución, generosas sospechas. Esta nota se propone recorrer la prehistoria de *La Pasión*. por **LEONARDO M. D'ESPOSITO**



Había una vez un señor llamado Mel Gibson que no dejaba de incluir escenas de tortura o sangre en cada una de las películas donde trabajaba, ya fuera como actor o como director. Pero no se trataba de películas de terror o *gore*, sino de parábolas con intenciones morales o de referencias históricas. En el primer caso, las escenas de dolor podían ser herramientas de suspenso, o bien demostrar hasta qué punto el personaje soportaba el dolor en función de un cierto ideal. En el segundo, una manera de que cierto público se asombrara por el realismo. Hasta aquí, parece, la cosa no pasaba de un juego un poco perverso pero en última instancia inocente.

Por razones que sólo Mel sabe, decidió llevar a la pantalla las últimas horas de vida de un personaje bastante atractivo para el cine, Jesús de Nazareth o Cristo o Jesucristo o el Mesías, de acuerdo con las creencias de quien lea ese conjunto de textos que para gran parte del mundo es una verdad revelada y que para la mayor parte de la humanidad (comprendiendo hinduistas, chinos ateos y/o budistas, japoneses sintoístas y un largo número de otros seres humanos) no es más que otra recopilación de mitos: los Evangelios. La película existe y se llama *La Pasión*, así nomás, con mayúsculas, como *La Historia Oficial*. Está hablada en latín y arameo, dura más de tres horas y no iba a tener subtítulos. Cualquier amante del cine se entusiasmaría por ver esta película, dado que como proyecto al menos es extraño y extremo, y los cinéfilos somos la mar de curiosos (nuestra primera virtud y nuestro pri-

mer vicio). Pero es probable que no la veamos nunca... o que sea un enorme éxito.

Desde hace meses, los medios dedicados al espectáculo de Estados Unidos vienen generando —casi, diríamos, artificialmente— una polémica acerca de que el film es antisemita porque acusa a los judíos de la muerte del Salvador. La campaña sigue con una estigmatización de Gibson como un verdadero reaccionario (uno se sorprende de que no se hayan dado cuenta después de *Corazón valiente*), pero protegido al mismo tiempo por Jack Valenti y una enorme cantidad de clérigos protestantes, al tiempo que agrupaciones como la Liga Judía Antidifamación y estudios católicos lo condenan. Mientras se cruzan estas declaraciones, la Fox —el estudio que tiene la primera opción de distribución de las películas producidas por Gibson— dice “bueno, no, no la vamos a distribuir... ¡pero vas a encontrar distribuidor fácil, querido!”. Ingenuamente, el lector tercermundista puede pensar que se trata de pura prensa, pero no: cuando una película genera tanta controversia no es buen negocio.

Recomiendo al lector con buena conexión a internet —o que se haga un ratito en un locutorio— que vea el trailer ([http://www.themoviebox.net/trailers/moviebox\\_trailers/passion\\_tr\\_page.htm](http://www.themoviebox.net/trailers/moviebox_trailers/passion_tr_page.htm)) y saque sus conclusiones. Se me antoja que esta película es la corrección ideológica de *La última tentación de Cristo*. También, que la religión vista desde Estados Unidos es una cuestión de efectos especiales: sólo Scorsese y Nicholas Ray repararon en el

problema moral de la Redención y la misión de Judas, por ejemplo; nadie, que yo sepa, en la moral de la fábula del resucitado (además de que nadie dice que la enseñanza del amor al prójimo es, históricamente, más importante que los milagros y todos los efectos especiales o de maquillaje del mundo; quizás el único que se dio cuenta de eso fue Spielberg). Ensayando lo que podría ser la primera crítica basada exclusivamente en un par de minutos de visión, diría que sólo el travelling sobre la huella sangrienta es suficiente para incluir *La Pasión* en la categoría de film abyecto. Pero ese mismo plano da cuenta de que se trata de un proyecto extremo que debería de ser protegido, al menos, como documento; cuya exposición y visión no debería ser ocultada, ni siquiera discutida. Es increíble que cualquier desvío de la estampita a la hora de ocuparse de temas monopolizados por iglesias varias genere tantos problemas en este balbuceante siglo XXI.

No deja por ello de ser una película sospechosa. A mí me despierta la sospecha de que Mel Gibson está efectivamente loco. De que tanto quienes lo apoyen como quienes lo defenestren lo harán por las razones equivocadas. De que finalmente tanto runrún redundará en un film decepcionante. De que no nos caerán simpáticos quienes lo defiendan en estos sures de tan buena conexión a internet. De que pocos verán en *La Pasión* una película. La peor de las sospechas es que se trata de un enorme operativo de prensa que está a punto de salir mal. Y que el costo de la producción, a pesar de todo, va a ser recuperado con creces. ■



# Pensar la crítica

El crítico de cine americano Kent Jones tuvo lleno completo en la escuela de crítica de cine de *El Amante*. Su exposición y sus respuestas podrían haber durado indefinidamente, así que intentaremos que se repita. **por JAVIER PORTA FOUZ**

**BREVE CV.** Desde las páginas de *Film Comment*, excelente y veterana revista neoyorquina publicada por el Lincoln Center, Kent Jones ha escrito, entre muchos otros, artículos explicando por qué *Moulin Rouge* (tapa) era un "objeto nuevo en el mundo", otro a favor de los hermanos Farrelly en ocasión del estreno de *Irene, yo y mi otro yo* (tapa también), un mágico artículo sobre *Los excéntricos Tenenbaum* (de hecho, en el DVD con los extras están sus palabras), un gran artículo sobre John Carpenter... También ha escrito, para la serie del British Film Institute, sobre la última de las obras maestras de Bresson, *El dinero*. Le interesa mucho el cine asiático contemporáneo y el cine francés de los 70 a esta parte (André Téchiné, Claire Denis, Olivier Assayas, Maurice Pialat...). Trabajó durante muchos años en el archivo de cine y video de Martin Scorsese y fue coguionista de *Viaje en Italia*, film centrado en la relación de Scorsese con el cine italiano. KJ ha escrito también para *Cahiers du cinéma*, *Trafic*, *Senses of Cinema*, *Cinemascope* y *The Village Voice*. Es director de programación del Walter Reade Theater de la Film Society del Lincoln Center e integra el comité de selección del Festival de Nueva York.

**PARTE DE LOS PLANTEOS.** Para KJ, que la crítica siga hablando de *Pulp Fiction* como de una novedad de reciente irrupción en el ambiente cinematográfico es una prueba más de cuánto le cuesta a esta disciplina (sí, la crítica) asomarse a las nuevas tendencias que andan por el mundo del cine. Lejos de sumarse al coro de lamentos que ven que todo terminó hace un variable (según quién se lamenta) número de años, KJ piensa el cine en lugar de dilapidarlo y/o santificarlo (dos operaciones del fanatismo antes que de la crítica). En medio de la búsqueda de un lugar en el cual pasar algunos meses al año en Buenos Aires con su pareja Bruni Burres (directora del Festival Internacional de Derechos Humanos), KJ vino el 20 de agosto a dar una charla en la escuela de crítica de cine de *El Amante*. Varios de los alumnos que abarrotaron el aula más grande ya conocían la escritura de KJ y ya habían ido a escucharlo en su Master Class



Una foto de la visita anterior de Kent Jones, en el meeting point del Abasto durante el Bafici 2003

durante el último Festival de Buenos Aires, así que habrían podido extender el encuentro durante varias horas más de las casi tres que duró. KJ decidió comenzar hablando de dos tendencias actuales del cine. La primera fue la de los cruces entre documental y ficción, y explicó, entre otros aspectos, que esta tendencia podía otorgarle una mayor libertad al cine por cuanto la representación podía evadir los efectos narrativos melodramáticos que han acompañado a las películas de llegada masiva desde casi sus inicios. Esta tendencia puede servir para barrer convencionalismos, como lo había demostrado, según KJ, la excepcional *Blissfully Yours* de Apichatpong Weerasethakul, ganadora del premio a la mejor dirección en el último Bafici y, al parecer, con nulas posibilidades de ser estrenada por aquí. La otra tendencia trabajada por KJ, y que motivó la mayor parte de las preguntas del auditorio, fue la de la proliferación de películas con muchas líneas narrativas, aquellas con una organización que no se decanta de las acciones de los personajes sino más bien de la presencia evidente de la mano y los designios del realizador, como (la obra maestra)

*La delgada línea roja* de Terrence Malick y *Magnolia* de Paul Thomas Anderson. Sobre esta última se formularon muchas preguntas y KJ contestó con una riqueza observacional producto del estudio de la película en varias oportunidades. KJ considera a *Magnolia*, más allá de sus fallas, un film de riesgo que muestra a un director osado.

Luego de la exposición de estos temas y de las preguntas, el intercambio de ideas derivó hacia terrenos como el "nuevo cine argentino", algo que a KJ le interesa sobremedida (su favorita, *La Ciénaga* de Lucrecia Martel). KJ preguntó si para el resto de la gente existía tal cosa como un movimiento con ciertas características identificables y, entre las variadas respuestas, se le dijo que tal vez ese nuevo cine tuviera como rasgo aglutinante su oposición a otro. KJ había visto hacia poco *Kamchatka* y no le había gustado. Se le explicó que eso no era justamente lo peor del "otro cine", y él y Bruni pidieron ver una de esas peores. Les indicamos una de las últimas del así llamado "cine industrial". Como esa retribución no nos pareció acorde con la brillante y generosa charla, los invitamos a cenar. ■





SOBRE **LAS PELEAS**

# Sangre suelen vestir

Para iniciar el dossier donde los redactores de *El Amante* eligen sus peleas amadas u odiadas, el autor de esta nota evoca el reciente combate entre La Hiena Barrios y Freitas como punto de partida para cruzar en su reflexión y su memoria el box, el sexo y el cine. **por EDUARDO ROJAS**





I. La Hiena es pequeño, pelado y áspero. Su cabeza redonda como un fósforo rompe su armonía en una cara extraña, naturalmente chatos sus pómulos y su nariz han terminado de aplanarse a golpes; sus labios enormes parecen un mascarón de proa dispuesto a voltearse hacia atrás, envolver la cabeza y devorarse a sí mismos cuando se abren en una carcajada. Pero cuando está arriba del ring, el cuerpo enjuto y fibroso como un solo nervio en movimiento, los labios se contraen y forman, desde su desmesura, una raja endurecida que parece protegerle toda la cara. Será por eso que aguanta todo lo que le tiran; porque Popó –que también es pequeño, fibroso y cabezón– tira y pega y cuando pega, ese terrible cross de derecha con el que le he visto arrasar tantos parietales, tira para siempre. El físico del campeón Acelino –Popó desde su infancia bahiana– Freitas no dice gran cosa; pero su propia desmesura está en las manos, enormes como palas, desproporcionadas para ese físico de boxeador chico, un liviano que pega cuando menos como un welter. Fuera de eso parece un boxeador más: muy erguido, los brazos lejos del cuerpo que está levemente tirado hacia atrás, tiene la planta de un boxeador de los de antes, de cuando Joe Louis no había enseñado a agazaparse ►



con la cabeza acechando entre los brazos. Pero pega, y es campeón.

Sabemos que Popó destruye en los primeros rounds, cuando la potencia de sus manos aún está fresca, que después suele quedarse sin resto y entonces un bailarín veterano como Joel Casamayor puede complicarlo. Creemos que a La Hiena le conviene esperar dos o tres rounds, enfriar la pelea y después salir a tirar sus manos que también voltean. Ahí están finalmente, uno frente al otro, cara versus mano, corazón versus golpes largos. La pelea más esperada en el empobrecido boxeo argentino.

Ahí está La Hiena Barrios, bocón en todos los sentidos, agrandado sobre su cuerpo pequeño, fanfarrón, callejero, escandaloso. Ahí está Popó, atildado, correcto, educado, siempre pidiendo permisos. La estirpe de boxeadores acomodados al manual de estilo Wasp. Algunos de ellos se la bancan arriba del ring, como Sugar Ray Leonard, otros como De la Hoya despiertan dudas. ¿Más marketing que corazón?

Pero ahí está la pelea. Y La Hiena, olvidando las conveniencias, se le va encima a Popó y empieza a tirar, a cambio recibe un par de contras tremendas. Pero se las banca, y tira, y tira. Desprecia la técnica y avanza a los golpes en lugar de caminar el ring y después sacar las manos. Usa una especie de cross de izquierda muy voleado que lo expone a las réplicas; una de ellas, un cruzado terrible de arriba abajo, le parte la ceja izquierda en el tercero; ahora deberá pelear además contra su propia sangre. Pero aun con su desorden La Hiena llega, y comienza a meter uppercuts y algún recto filoso. El campeón retrocede, traba, se queja. Está desconcertado, su orgullo de invicto tambalea con cada embestida de Barrios. Esta es su verdadera prueba de campeón. Ha pasado la mitad de la pelea y su temible derecha no encontró el blanco, muchos pensamos que esta noche ya no lo hará; mientras tanto La Hiena sigue regando el ring de sangre y golpes. En el octavo un directo toca la mandíbula de Popó y lo manda por primera vez al piso, se levanta y traba, retrocede y saca alguna mano. Ahora no tenemos dudas: hay alguien que se sabe ganador sobre el ring y es Barrios, la victoria está al caer; para colmo llega el penúltimo round y otro recto de derecha, esta vez neto y demoledor, tira de nuevo a Freitas. Con la ayuda del árbitro se levanta, hace tiempo y se recompone un poco, tanto como para

aguantar de pie una paliza de La Hiena que lo tiene ahí, le falta una mano, una sola; esa que paradójicamente y al final del round –estoy seguro de que la sacó después de la campana– sale inesperada, automáticamente, del arsenal de Popó, como una puñalada tramera y aguafiestas, como empujada por los embrujos oscuros de todos los *pais* de Salvador; la que buscó sin suerte toda la noche, un pistón que sacude la cabeza de La Hiena que cae al piso sin reflejos, con los brazos en cruz. No es sólo nocaut, ese golpe es para dejarlo comatoso. Pero se levanta como un resorte, recibe la cuenta, va al rincón y sale al último round, ya un autómatas que tira y recibe y se cae y otra vez se levanta en el acto. Su instinto de peleador le impide trabar, lo manda al frente a cambiar golpes hasta el fin. Es inútil, ya nada es igual, Popó es ahora el dueño del ring, el campeón con todos sus atributos, ni le hace falta el último golpe, apenas lo empuja, La Hiena cae, se levanta tambaleante y, por primera vez en la noche, retrocede a los tropezones para quedar colgado de las cuerdas, otra vez los brazos en cruz, como pagando la culpa de su coraje suicida. Ya fue, La Hiena ha dejado todo pero no es el campeón, allí está Popó levantando sus brazos, preguntándole –garoto bonzinho– si está bien. Los buenos siempre ganan. Esta ha sido la pelea, una de las grandes del boxeo argentino de los últimos treinta años, como Galíndez con Kates, como los dos de Monzón con Bouttier o con Valdés, pero sobre todo como Bonavena-Alí. Parecida desproporción de fuerzas, igual disparpajo, el mismo coraje loco, la misma derrota sobre el filo.

Esto es el box, la pelea, un drama desnudo, hombre contra hombre mostrándose tal cual son; el valor y la fuerza quedan a la vista, el temor y las trampas también. Un moderno brote dionisiaco acotado y mercantil, pero siempre acechado por alguna Hiena que se desmadra y desata el instinto básico. No somos ángeles, peleamos, aunque sea en un rectángulo de lona y cuerdas y con reglas que pretenden moderar nuestra barbarie demasiado humana.

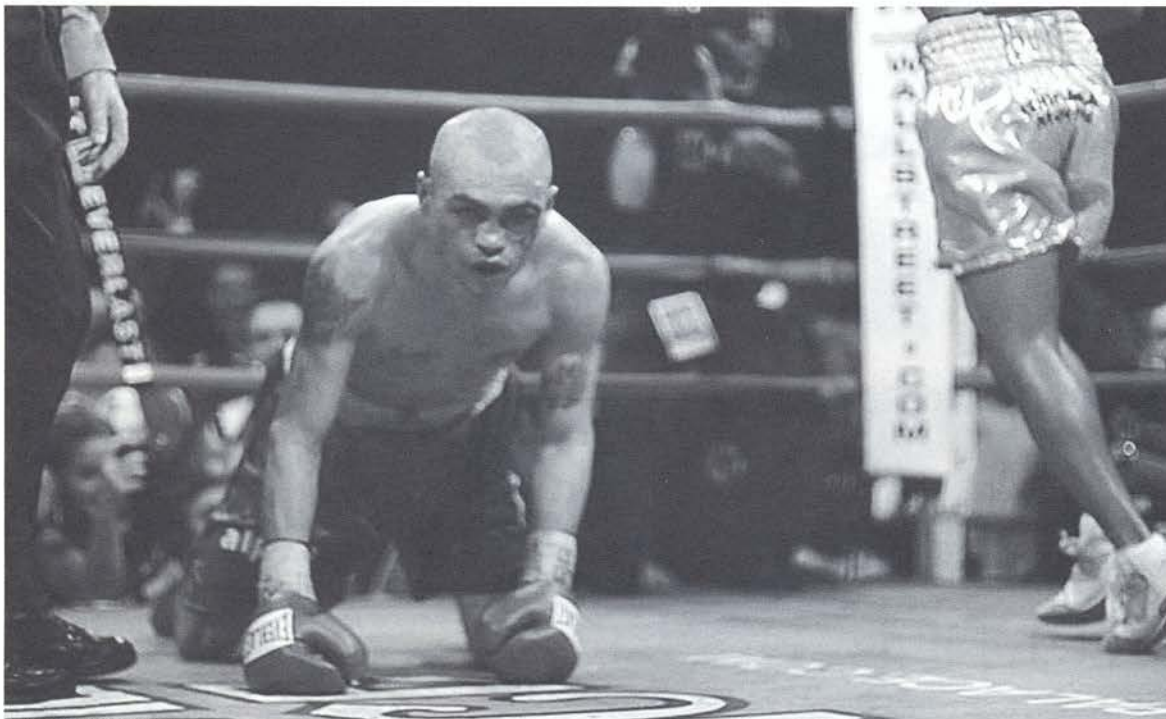
II. Sangre y sudor, vidas jugadas en instantes, ascensos y caídas fulminantes. El box, la forma moderna de la pelea de siempre, no es más grande que la vida, es como ella en pocos minutos. Por eso el box y el cine hacen buena pareja, aunque el cine cuenta

con una ventaja: puede relacionarse más fácilmente con el sexo. El cine es promiscuo, el box es reprimido. En el cine el amor puede mostrarse en todas sus formas, hasta las violentas, en el box los hombres (todavía) no pueden pelear con las mujeres.

El box recela del sexo pero lo desea. Como extremos de dos polos, la prohibición de uno exacerba al otro, lo transforma en su objetivo secreto. El peleador sometido a la abstinencia de las largas concentraciones, a la tortura del deseo insatisfecho que apaga como puede (recordemos a Monzón durmiendo las noches previas a las peleas con dos barritas de alcanfor sobre los testículos para, gualicho del campo, embotar sus ganas), explota en violencia en el momento oportuno; la descarga del nocaut es el orgasmo permitido en este mundo masculino regido por la presencia paternal del manager (Brusa, Angelo Dundee, Lou Duva, Lecomte), un espartano que controla cada desborde del pupilo. La mujer es casi siempre la *femme fatale* que ronda al boxeador como el canto de sirena, aviso prematuro del naufragio que guarda el placer de su entrepierna. Ojos que vigilan e instintos que se escapan. Reglamentar la violencia de la pelea es como establecer un estatuto para el sexo: fue el marqués de Queensberry quien fijó las reglas del boxeo moderno casi al mismo tiempo que denunciaba a Oscar Wilde por enredar su cuerpo con el de su hijo, lord Alfred Douglas. Reglas que existen para ser violadas. El sexo y la violencia vienen de la misma matriz humana y luchan y se amigan en un baile permanente que termina sólo con la muerte.

III. Yo tendría 13 años, tal vez 14 a mediados de los 60. Mis padres velaban la agonía de mi abuelo materno en un pueblo cercano a 25 de Mayo, el nuestro. Mi hermana y yo estábamos al cuidado de mis tías. En mi casa vacía de controles paternos se había instalado una sensación de libertad y de samparo de cuya mano fui un sábado a la noche, por primera vez en mi vida, a ver boxeo al Club Alumni. El ring estaba al aire libre, en el mismo lugar que a veces era pista de baile o cancha de papi fútbol. Yo me senté en las primeras filas del ring side, junto a un corredor entre las sillas por donde pasaban los boxeadores, todos sin toga, los hombros cubiertos por una toalla, la misma para los locales que se la intercambiaban al cruzarse en el corredor. La pelea de fondo a





GENTILEZA COMBATE SPACE

cuatro rounds parecía la de menos interés porque era entre dos forasteros desconocidos. Los créditos locales peleaban a tres y fueron desfilar uno tras otro. El Torito Ruiz, un gallo que prometía. Pastichoti, un hombre de Cromagnon que merecería una nota aparte. Entre pelea y pelea me daba vuelta para espiar las salidas de los camarines. Detrás de mí había una pareja, la mujer era muy joven, morocha y bonita, tenía un bebé, un varón, entre los brazos y un vestido corto y entallado con un escote cuadrado que dejaba ver el hueco de sus pechos. Fue un instante, tan fugaz como la derecha de Popó, el que me hizo girar la cabeza en el momento justo en que sacó uno de ellos, el izquierdo, para amamantar a su hijo. Me quedé clavado en esa posición como una estatua de sal. Nunca había visto una teta, por lo menos nunca había mirado una con esos ojos, los únicos que se detenían en ella entre la multitud distraída por el humo de los chorizos y los cigarrillos. Delicada esfera compartida por un bebé y un adolescente bobalicon, elástica y turgente por la leche maternal, y coronada por un pezón oscuro, endurecido por la caricia de los labios ávidos del hijo. Me olvidé de las peleas, debo haber fingido una tortícolis congénita para dar la espalda al ring y mantener la vista clavada allí, cerca del eje de una vida nueva que mi cuerpo confusamente quería conocer. El bebé era mi aliado, mamaba con chupadas largas, hasta quedar sin aliento. Cuando la chica apartó a su hijo y ocultó otra vez su pecho en el escote obligándome a volver la mirada hacia el ring, yo era otro, asentado en el deseo, inseguro de cómo y cuándo lo satisfaría, indiferente a la pelea de fondo que recién empezaba. Eran dos veteranos, troncos gruesos de estibadores, sin

el pulido del atleta. Los dos eran muy malos; hoscós y desgastados como al final de un día de trabajo, comenzaron a pegarse. Uno se llamaba Pedro Rojas, como uno de mis tíos, y esa casualidad me llevó a alentarlos. En el primer round el tío cobró para el campeonato, los mazazos desordenados del rival lo tiraron una vez y le abrieron las dos cejas, que por algún misterioso canal comenzaron a bañarle la espalda. La gente alentaba al otro y yo, intuyendo la presencia tierna de la mujer a mi espalda, quería que la noche terminara. El segundo round empezó igual, el tío siguió cobrando; su espalda, toda su espalda, estaba ahora cubierta de sangre, el árbitro era un espectador más, ajeno a su sufrimiento. El otro siguió pegando en el vientre fofo, la cara; tiraba sin apuntar y pegaba todo. El tío cayó dos veces más, estaba para la toalla. Pero de pronto el otro se detuvo sin aliento, vacío de fuerzas, cansado de golpear, y el tío, sorprendido, obnubilado, tiró una izquierda tímida para probar, el otro cayó y se levantó enseguida con la nariz ensangrentada. El tío se le fue encima y empezó a pegarle con esos zapallazos abiertos de aficionado. La gente se dio vuelta y empezó a alentarlos, el otro se aguantó el round como pudo. Ahora era su cara, toda su cara, la que estaba cubierta de sangre. El tercero fue una carnicería, los dos se fajaron del principio al fin, cayeron una vez cada uno y dejaron la lona manchada de rojo. El público gritaba por uno y otro según se volcaba el dominio. Para el cuarto ya no daban más pero siguieron dándose. De algún lado de su cansancio, de su hastío de veteranos sin suerte ni futuro, había salido el peleador que atacaba por instinto. Se terminaba el round, la pelea, y los dos, las piernas débiles que no los soste-

nían, doblado el codo de la rivalidad, juntaron sus pechos, ahora recipientes como los de una madre, sosteniéndose uno al otro y comenzaron a pegarse por turno, con una lentitud grotesca, los brazos como aspas recorrieron el aire y caían ya sin fuerza sobre los hombros y la espalda del rival. El modesto cemento del Alumni veinticinqueño vibraba con el aplauso de pie, uno solo, sostenido, fraternal, esforzado como los golpes. No fue necesario que el árbitro los detuviera, los dos cayeron finalmente de rodillas, pecho contra pecho, sangre contra sangre, hermanos en una pelea sin final, la lucha trascendida por sí misma, los dos hombres habían encontrado por un momento su destino como yo había descubierto un rato antes el deseo, el futuro, la vida que venía por delante.

IV. La vida que seguía y terminaba: al día siguiente fui al cine San Martín. Daban una película cuyo título no me decía nada: *El Gatopardo*. Otra lumbre, otra euforia esta vez mansa. Esa tarde descubrí que el cine podía ser tan grande como todas las vidas, y llevarme a mí con ellas. La serena tristeza del Príncipe Salina asistiendo al fin de su mundo en medio de un baile ajeno y decadente. Claudia Cardinale, la luz meridional de su belleza que aún está conmigo. De alguna forma esas escenas teñidas de languidez aristocrática se unían con las de la noche anterior. Un reborde operístico, tragicómico en sus devaneos con el placer, el dolor, el deseo, la vida y la muerte, juntaban la alta mira de Visconti con nuestra inocente tosquedad pueblerina. A la salida del cine, recién llegado, me esperaba mi padre para decirme que mi abuelo había muerto. ■





Una mirada de displacer sobre las peleas, tanto reales como cinematográficas, que, al contrario de lo propuesto por otra nota de este dossier, las considera un fenómeno predominantemente masculino. **por GUSTAVO NORIEGA**

LA NOTA DE **LA DISCORDIA**

## Las peleas son una porquería



Tengo el recuerdo de haber visto en mi infancia una pelea callejera. En realidad no sé a ciencia cierta si fue en mi infancia, adolescencia, juventud o qué: es un recuerdo hecho de pura imagen, casi sin contexto. Yo estaba en un colectivo, mirando por la ventanilla, yendo por la avenida Cabildo, de Norte a Sur. En la vereda de enfrente alcancé a ver un pequeño remolino de dos hombres que se tironeaban. Ni bien entendí que se estaban peleando, los dos se soltaron y siguieron caminando velozmente en direcciones opuestas, acompañados por sus respectivas parejas, simulando que nada había sucedido. A los pocos segundos estaban alejados por varios metros. Si uno los miraba recién en ese momento, era imposible darse cuenta de que esos dos hombres acababan de pegarse. Era una escena incomprensible (¿por qué se agarran a las trompadas dos personas que no se conocen y que no andan en auto?), pero lo que más me impresionó fue la vergüenza que se desprendía de los gestos de los dos al separarse. Todas las veces que, antes o después, participé personalmente en un incidente similar me sentí abochornado, pero no tanto como cuando lo vi desde afuera.

No relacioné esa imagen con las peleas cinematográficas hasta que en la revista se decidió hacer este dossier. En un principio me disfracé de entusiasta y hurgué en mi memoria en busca de alguna riña inolvidable: descarté rápidamente la de *El hombre quieto* por demasiado automática. Viendo casualmente la escena de la calesita de *Extraños en un tren* de Hitchcock me probé el traje de cinéfilo, que tan mal me cae: afuera también con ella. Jugueteé un rato con una escena violentísima en un bar de *Cuando cae la oscuridad* y las piñas del Oso que de-



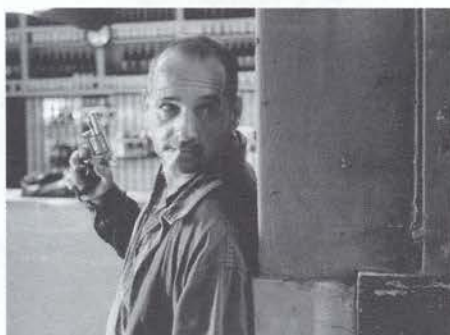


De izquierda a derecha:  
*Gremlins* y *Pequeños guerreros*, ambas del revolucionario Dante.  
Abajo: *Un oso rojo* o la violencia según Caetano

fiende a la pareja de su mujer en *Un oso rojo*, pero en ambos casos seguía sintiéndome un impostor. No tardé mucho en darme cuenta de que, salvo en las raras y mencionadas ocasiones, las peleas en el cine me provocaban un aburrimiento atroz. En cuanto dos personajes comienzan a golpearse, mi mente deriva en otra dirección mientras la cruza un cartel que dice "PELEA", esperando que el guión dé vuelta la página y la gente en la pantalla vuelva a hablar o a besarse o a hacer algo distinto que pegarse con la mano desnuda. Pero el recuerdo de aquella escena vista desde el colectivo me hizo pensar acerca de la callosidad que puede desarrollar el espectador de cine y de cómo puede aceptar lo inaceptable.

De la misma forma en que me aburren las peleas en las películas, me resulta insoporrible el box. Tras una época en la que estuve infatuado con Muhammad Alí y luego con Ray Sugar Leonard –dos boxeadores extraordinarios que eran maestros en el arte de disimular la violencia– abandoné totalmente la idea de ver una pelea televisada. La épica de una persona que deteriora irreversiblemente su cerebro aceptando que la golpeen una y otra vez en la cabeza se me hace intolerable. Comenzó siendo un prurito racional, casi forzado y basado en la falta de interés que me provocaba el boxeo, pero ahora se transformó en un sentimiento visceral. Dos personas golpeándose por dinero: he llegado a la conclusión de que es un deporte bárbaro e imperdonable. Celebro desde acá la sección deportiva del diario *El País* de España –dirigido por el gran Santiago Segura– que por decisión editorial no publica noticias sobre boxeo.

No voy a cometer el error de confundir vida y cine, argumentando que lo que está mal en una está mal en el otro. Sé perfectamente que el del cine es un universo propio en el cual los amores, la muerte, las trompadas y los besos tienen una relación débil con sus equivalentes en la realidad. En el caso particular de las peleas, tengo claro que cumplen un rol preestablecido dentro de la estructura del cine norteamericano contemporáneo: una formulación repetitiva que tiene un lejano parentesco con los géneros.



Pero, en general, no suele ser más que un mojón narrativo, un escalón en la película que no agrega mucho más que el placer o displacer físico de sus imágenes, como lo hacen, por ejemplo, los tiroteos o las persecuciones de autos. Es por eso que puedo poner mi mente en blanco mientras se llena ese casillero en el guión y es por eso también que la idea de hacer un dossier sobre las peleas me resulta tan ajena y poco atractiva como la de hacer uno sobre las persecuciones de autos (¡oh, no, les acabo de dar una idea!).

No meto dentro de este paquete pacifista a la violencia "rompan todo" de las películas de Joe Dante (*Gremlins*, *Pequeños guerreros*): verdaderos conatos revolucionarios donde nada queda en pie. En sus películas –y en aquellas emparentadas con esa forma de hacer cine (ver *EA* N° 113)– la violencia física no es una transición argumental sino la culminación de una idea. La felicidad que provocan es hija directa del deseo de toda persona bien nacida de entrar a un bazar o a una casa de lámparas y comenzar a tirar cosas al piso. Es una sensación absolutamente liberadora, pero que no implica romperle la cara a nadie sino destrozar objetos.

Ahora bien, todo lo que pasa en las películas es un eco atenuado o exacerbado de su referente en la vida. ¿Cómo podría ser de otro modo? Las angustias y exaltaciones del amor, el horror de la guerra, el temor a la muerte y las risas ante quien pisa una cáscara de banana y se cae, todo ello es un calco más o menos modificado de nuestra experiencia cotidiana, nunca su reverso. Pero el caso de las peleas es distinto ya que nos provocan esa repugnancia descrita en el pri-

mer párrafo cuando ocurren en la vida real y, para muchos, excitación y gozo cuando se las ve en una pantalla. Hasta pareciera que en la vida el deseo de ver a dos personas golpeándose se ha tenido que codificar al extremo, poniéndoles pantaloncitos y guantes gigantes y acolchados para amortiguar los golpes, en el medio de un cuadrilátero rodeado de cuerdas. Ese ritual inhumano y sanginario es lo que se permite la sociedad con respecto a la violencia corporal legal. El cine se las ha ingeniado para ser el otro espacio permitido donde se goza viendo a los cuerpos brutalmente apaleados.

No tengo una teoría sociológica ni biológica para explicar semejante desajuste entre la vida cotidiana y las fantasías del celuloide. Pero no puedo resistir la tentación de señalar que la fascinación por pegarse, al igual que el boxeo –y, ya que estamos, las guerras– son fenómenos eminentemente masculinos. Y que tampoco toma mucho tiempo darse cuenta de que el universo cinematográfico –desde las grandes empresas hollywoodenses hasta las páginas de una revista marginal como *El Amante*– tiene el mismo aroma a testosterona. Desde los irlandeses de John Ford, que definían su personalidad emborrachándose y trompeándose, hasta las figuras hiperviolentas de Scorsese, que buscan en la sangre algún tipo de redención, el cine norteamericano ha tratado de poner en pantalla una competencia básicamente viril, de la cual las mujeres apenas son espectadores: el tema termina siendo cuál de los dos personajes principales, el héroe o el villano, la tiene más larga.

En el mejor de los casos (¡oh, Jackie Chan!) las peleas son fuegos artificiales destinados a divertir a la muchachada, en el peor son eslabones necesarios de una narración perezosa, y en el recontrapeor de los casos simbolizan algo casi sagrado (¡oh, Scorsese!) que quiere emparentarse viciosamente con el calvario de Cristo. El cine –fundamentalmente el cine norteamericano– sería un lugar mucho más civilizado de lo que es hoy si abandonara esa perspectiva excluyentemente masculina y las imágenes recuperaran la capacidad de avergonzar. ▀





# Kick Ass, Yoda!



La crítica de *Episodio II: El Ataque de los Clones* publicada por la revista norteamericana indie *Film Threat* se presentaba como una especie de ejercicio contable, con algunos ítems en el debe y muchos más en el haber de la película de George Lucas. Hacia el final, en la columna del haber aparecía la siguiente anotación: "Momentos genuinamente *Star Wars*. Hay demasiados como para mencionarlos a todos, de Jango Fett pateando culos a Obi-Wan pateando culos a Anakin pateando culos a Samuel Jackson pateando culos a Yoda pateando culos a cientos de jedís pateando culos. Debo decir que esos momentos simplemente kick ass deben ser experimentados una y otra y otra vez".

Esto lo leí hace diez minutos, pero ayer, cuando volví a ver la película, me reencontré con el hecho de que su primera mitad es bastante expositiva (mucho menos, de todos modos, que *Episodio I*), mientras que la segunda se va volando, en una seguidilla de enfrentamientos en la que, en efecto, Lucas no sólo pone en juego todo su set de herramientas (las que la historia del cine ya había puesto a su disposición y las que tuvo que inventar para la ocasión), sino que además empieza a mostrar un nervio ausente en las casi tres horas anteriores del cuento (el *Episodio I* + el comienzo del *II*). Pensé, viendo nuevamente

esa serie de peleas que arranca fordiamente —con Anakin vengando con una matanza la muerte de su madre, y termina con el increíble enfrentamiento entre Yoda y su antiguo padawan, hoy vendido al lado oscuro de la Fuerza, el Conde Dooku—, que esta película... ¿cómo decirlo? ¡Esta película kick ass!

En efecto, el clímax, el momento más alto de *Episodio II* es una pelea entre un ser con cara de gremlin germinado, 40 centímetros de estatura y unos 900 años de edad, llamado Yoda (¡Yoda!) y un jedi desertor encarnado por un actor que en la saga *El Señor de los Anillos* de verdad aterraba, metido en los ropajes blancos de Saruman, pero que aquí se parece más bien a un Rolo Puente con síndrome de Sofovich, el señor Christopher Lee.

Fue tal el impacto que me produjo esa pelea que no sólo olvidé lo ridículo (en términos estrictamente fisonómicos) del enfrentamiento, sino que además me había hecho a la idea de que duraba mucho más de lo que dura en realidad, que es un poco menos de tres minutos. En ese momento decisivo de la película, en el que se decide la suerte de la democrática República a golpes de sable láser, son tres los caballeros jedís que intentan sin éxito retener a Gooku y cortar sus lazos con las fuerzas oscuras. Pelean, en fin, para desbaratar un complot y para detener

una avanzada fascista (parece). Primero lo intenta muy a su Rebelde Way el joven Anakin, y dura nada: el conde es más sabio y más experimentado, y vencer al impulsivo señor oscuro del mañana es no más que coser y cantar. Después viene Obi-Wan, pelea que también es ganada por Gooku en poco tiempo. Finalmente, llega Yoda.

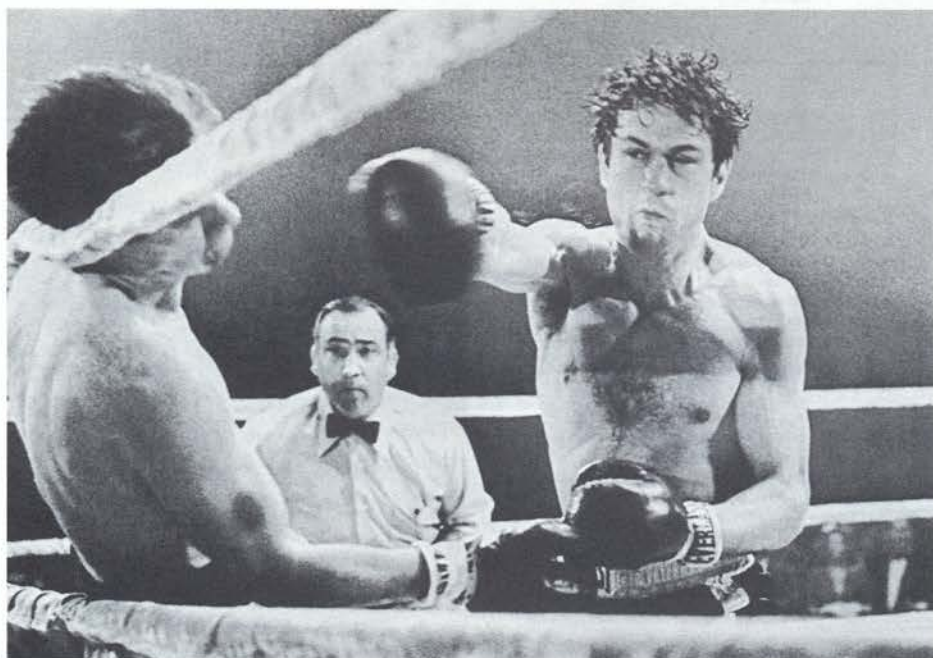
El jedi mayor del universo *Star Wars* no logra ganar la pelea sólo porque Gooku asume de entrada que tiene que jugar sucio: en el momento mismo en que Yoda ingresa a la escena (el chiquito llega al campo de batalla cojeando y termina dando cuádruples mortales y patadas voladores en plan *El tigre y el dragón*), Gooku ya sabe que sólo puede ganar haciendo trampa. Dice, no sin razón: "Esta pelea no se va a dirimir por el dominio de la Fuerza, sino por la habilidad para usar el sable láser". Y el sable láser en manos de Yoda es una experiencia religiosa. Al medir lo que mide, Yoda está permanentemente obligado a saltar y pegar a la vez, a defenderse dando vueltas en el aire.

Yoda es la reserva moral del universo *Star Wars* y además es uno de los personajes más caprichosamente simpáticos de la historia del cine. Lo sabe todo, lo entiende todo, tiene tamaño de mascota, construye las oraciones al revés y es un peleador endemoniado. Lo único que me faltaba para terminar de amar esta saga era la pelea de Yoda y ahora que ya está filmada y hasta editada en DVD, por mí que el *Episodio III* no lo hagan. O que tomen la propuesta de unos tales EricR y HormoneX, que a las 3.10 de la tarde del miércoles 12 de junio de 2002 subieron al ciberespacio un petitorio dirigido a George Lucas (petitorio que, por supuesto, ya firmé) que dice más o menos lo siguiente: "Nosotros, los abajo firmantes, reconociendo que la escena de la pelea de Yoda en la película *El ataque de los clones* no sólo representa los mejores 3 minutos de material de la saga, sino además los mejores 3 minutos de cine jamás filmados, les pedimos que hagan una película entera con Yoda peleando con su sable láser. De verdad, esa podría ser una película digna del nombre y el legado de *Star Wars*, y los abajo firmantes queremos además sugerir un título para la misma: *Episode III: Attack of the Kick Ass Yoda*". **Marcelo Panozzo**





# Castiga el moreno



Pesadilla en blanco y negro, *Toro salvaje* es una película de verdadero horror que mete el miedo en el cuerpo. Curiosamente, empieza con una secuencia de títulos donde todo es armonía. Jake La Motta (Robert De Niro), solo sobre el ring con la bata puesta, se prepara antes de una pelea. Por la música —*Cavalleria rusticana*— y la cámara lenta, parece como si Jake estuviese bailando con los pequeños pasos que da y los golpes que descarga en el vacío. El humo rodea al boxeador y los flashes de las cámaras de fotos explotan a su alrededor. Hay paz en la escena. El boxeador se prepara para golpear y ser golpeado, pero en ese momento es ajeno a lo que vendrá, enfocado en disfrutar de ese instante. Scorsese se detiene en un momento de tranquilidad antes de la tormenta, para luego dar paso a una película que tiene tantas peleas como para quitarse las ganas de violencia por el resto de nuestra vida. *Toro salvaje* es un gran campo de batalla donde no se diferencian los espacios, es la misma guerra tanto arriba como abajo del ring. En cualquiera de estos lugares Jake trata, en vano, de vaciarse de la furia que lleva encima. Si fue un peleador feroz cuando le destrozó la cara a otro boxeador (nariz incluida) sólo porque su mujer dijo que era lindo, da más miedo aun en la

interminable secuencia en la que le pega a su mujer y a su hermano luego de convenirse de que eran amantes. En toda la película hay un *in crescendo* de locura y salvajismo que se desata en la última pelea contra Sugar Ray Robinson.

En esa pelea, en uno de sus típicos actos de desprecio contra sí mismo y el mundo, Jake baja la guardia y se ata contra las cuerdas para dejarse machacar por un oponente que lo mira asombrado (acaso preguntándose si no estará en presencia de un orate). No es la primera vez que Jake baja la guardia para dejarse pegar, pero es la primera vez que lo hace frente a un adversario que puede matarlo de un golpe. La cámara enfoca a Robinson, y en perspectiva su cuerpo se agiganta y se transforma en una imagen mental, deformada, fruto del miedo del que espera la golpiza. Vemos desde los ojos de Jake, y Scorsese nos obliga a identificarnos con él. Los espectadores pasamos a estar atados contra las cuerdas y esperamos la derecha de Robinson que en unos pocos, eternos instantes nos aniquilará. Todo en cámara lenta, con el ruido exterior eliminado, para sentir sólo el miedo de Jake ante esa mano derecha que sube lenta e interminable para bajar sobre su (nuestra) cara indefensa. De repente se rompe el ralenti y una

lluvia de golpes sigue al temido brazo que baja sobre la cara de La Motta. "Castiga el moreno", diría algún viejo relator.

Esos cambios de ritmo son una marca de fábrica de Scorsese y siguen a unas esperas que se alargan hasta el límite de lo soportable. La clave está justo antes de la violencia física. Marty enrarece el clima y alarga la escena tanto que se vuelve inaguantable.

Cuando por fin se desata el salvajismo, es un alivio, una liberación después de la tensión acumulada. Con la espera, logra meter al espectador en el cuerpo de la víctima, en el terror de subirse arriba de un ring con la certeza de que en cualquier momento van a empezar a llover los golpes. Nos sumerge en la piel del protagonista, en su lucha imposible, sin necesidad de explicaciones. En ese instante eterno no importa si Jake merece o no la paliza que va a recibir. Lo importante, en cambio, es el miedo, el callejón sin salida, la locura de bajar la guardia frente a los puños de su peor oponente. Para Jake, subirse al ring es una forma de suicidio, de descargar su furia contra otros y de recibir el castigo que cree merecer. Las opciones que se le presentan en el boxeo son matar o morir, responde a un instinto animal, y no hay inteligencia en él. Sólo rencor contenido esperando estallar. Sin saberlo, se convirtió en una bestia que sólo entiende el idioma de la violencia (física o no).

Luego, en la penumbra de una celda, este toro salvaje scorsesiano destrozará su cabeza y puños contra una pared para comprender, en una de las escenas más terribles que se hayan filmado, que no es ese animal que todos creen. En el punto más alto de su desesperación, solo y olvidado por todos, cierra ese camino de paranoia autodestructiva al chocarse literalmente contra la pared. La película termina con una cita del evangelio de San Juan: "Una cosa sé, que yo era ciego y ahora veo", frase que puede entenderse en un sentido religioso, pero sobre todo de aprendizaje, de conocimiento de sí mismo. La Motta descubre su propia ceguera, salva su vida y logra dejar de salir al ring (del boxeo, de la vida) a dar y recibir golpes ciegos. Parece recuperar la paz que mostraba en la escena inicial sobre el ring, y que le fue negada durante toda la película. **Manuel Trancón**





# Interminable



*Sobreviven* es el film más explícito —políticamente hablando— de John Carpenter. Quienes la hayan visto con ojos atentos podrán concluir conmigo en que no hay mejor reconstrucción de lo que hizo la dictadura militar en Argentina con las villas miseria que esas topadoras de terror que arrasan un asentamiento en una noche (no importa mucho si Carpenter conocía esa clase de hechos; ver la secuencia y asociarlo con lo que uno escuchó o quizá vio es todo uno). La condena a la era Reagan es evidente, quizá demasiado, y le quita un poco de peso a la aventura (como si vencer la opresión y mostrar la realidad no fuera una aventura). Pero es lo de menos, porque además de muchas otras cosas nutritivas, *Sobreviven* es el hogar de una de las peleas a golpes más largas de la historia del cine.

En principio, hay que ser talentoso para que una secuencia que dura mucho más de cinco minutos y donde dos tipos se deshacen a golpes de puños, patadas, cabezazos, tomas, empujones, más patadas y más y más piñas, cause impresión (dolor, se diría, si no fuera que el cine no es tátil) en cada fotograma. La intensidad crece pero no se pierde. John Nada y Frank se conocen a las piñas. Ninguno ceja, ninguno ce-

de. No ha pasado un tercio de la película pero el film queda absolutamente suspendido. No se trata solamente de un homenaje de cinéfilo a *El hombre quieto*, es otra cosa. Estos hombres son hombres, se nos demuestra a puro pugilato. No es una tautología: *Sobreviven* instala la duda respecto de quién o qué es un hombre. En sentido genérico, se entiende.

La pelea es oscura y el tiempo pesa en cada movimiento. No cesa, nadie gana. Cuando uno de los dos desfallece un poco, le llega el aire y la voluntad del artista Carpenter para levantarlo. Es toda una pelea por el título de los pesados sin segundos y sin intervalos entre round y round. Lo importante aquí es que cuele la sangre, pero no para lavar pecados a la Scorsese, ni para que el peleador callejero parezca una estampita. No, se trata de que este rubio rubio y este negro negro lleven al límite la fuerza y resistencia de los respectivos cuerpos hasta reconocerse iguales. Curiosa manera de demostrar los ideales de la sociedad democrática, aquellos de la equivalencia de todo hombre con independencia del pigmento, por ejemplo. John y Frank son iguales, dos potencias que se saludan usando cada parte del cuerpo como un arma.

Más o menos a la mitad del combate, los es-

pectadores advertimos que ninguno puede vencer al otro, y que estos dos nacieron para ser amigos y pelear uno al lado del otro. Pero la pelea sigue. Uno se pregunta quizá ¿para qué?, pero el vértigo de estos titanes en el ring de la calle no cede y uno no puede perder el tiempo tratando de contestarse. Carpenter crea allí el suspenso: estos dos se están pegando, estos dos serán aliados...

¿Cuántas magulladuras pueden soportar antes de aceptarlo? Y siguen a los golpes.

Pero también crece una situación lúdica: ya no es pelear para vivir, sino pelear para ganar un torneo. No se trata de nada más que dos tipos que están conociéndose a fondo de la manera más veloz posible, y la saturación de golpes y poses se transforma, para el espectador, casi en una escena de comedia, de puro *slapstick* intolerable. Estos dos tipos, golpe a golpe, construyen una paradoja: en este momento son el puro músculo que puede acabar con los lavadores de cerebros. Otra vez, sutil Carpenter: no existe antinomia entre cerebro y músculo. Miren la pelea: no se vencen porque lanzan cada golpe como un ejercicio intelectual. Piensan antes de pegar, pero piensan muy rápido.

Nadie gana más que los dos, que terminan la pelea huyendo juntos, riendo, doloridos, amigados, pasando la noche donde pueden. Después estarán unidos tratando de acabar con ese mundo de máscaras reaganiano (cosa curiosa... a la periferia las cosas llegan tarde) con los anteojos que permiten ver la cara horrorosa de los dominadores. Y también las metáforas quizá demasiado fáciles pero no por ello menos efectivas. Y los resistentes, y el plan, y el combate final, y la aparente derrota o la aparente victoria en otro más de esos finales carpenterianos que muestran cada film como el paisaje de una guerra que se extiende mucho más allá de lo que puede captar la cámara. Pero todo eso es casi lo de menos. Lo importante es que una serie de piñas produjo la metamorfosis de dos muchachos con los que nadie querría cruzarse en una noche oscura en un par de héroes al servicio de una causa noble. Carpenter también es original en eso: una pelea memorable que (y porque) termina en empate. **Leonardo M. D'Espósito**





# Intolerancia



Expuesto como pocos autores en la historia del cine, el guionista-director-actor-personaje-productor e incluso distribuidor y exhibidor cinematográfico Nanni Moretti ha hecho de su intolerancia de campeonato uno de los núcleos temáticos de las obras que llevan su firma adosada, impregnada e indeleble.

Ya sea en los zapatos del personaje homónimo, o en los de Michele Apicella, a Nanni Moretti le molesta mucho –no hay tibiezas para este pertinaz intolerante– la gente mal calzada. En *Basta de sermones* interpreta al cura Giulio, tan preocupado por los avatares sentimentales de su hermana y de su padre como por el recibimiento incorrecto en términos de la jerarquía de la indumentaria para el pie que le propina la familia constituida por su antecesor, un ex cura relajado. También en ese encuentro se queja, sin ninguna preocupación por la etiqueta de la situación, por la comida que se le brinda.

La intolerancia de Moretti puede mutar de violencia verbal a violencia física. Esto no significa que su obra pueda definirse como un cine de pensamientos expuestos a porrazos y trompadas, pero sí cabe decir que la amenaza de explosión física –disparada debido al choque de ideas y no para obtener una ganancia– está siempre presente: la trifulca en un match de waterpolo y el cachetazo a una pe-

riodista al grito de “las palabras son importantes”, porque ella dijo “kitsch” y “cheap”, en *Palombella rossa*; los golpes de Michele a su madre en *Sogni d'oro*; la necesidad de hacer deporte todo el tiempo (en especial las largas sesiones de natación); el grito –luego de ofusarse por la falta de reacción de D'Alema frente a Berlusconi– “quiero pelearme con alguien” en *Aprile*, el cachetazo a un alumno que lo insulta en *Bianca*.

Este último es uno de los films de Moretti con menos exhibición de explosiones de violencia pero, en cambio, tiene el personaje más extremo en cuanto a las consecuencias de su intolerancia. Michele Apicella, en este caso profesor de matemática del colegio Marilyn Monroe, se enamora de Bianca (Laura Morante a los 27 años). Bianca, blanca, blanco, sin una mancha, así quiere Michele su mundo. Su peculiar definición de blanco quiere parejas estables, fieles, tradicionales, y que no usen pantuflas. Cuestiones en apariencia mínimas –una planta que no crece y se niega a decirle por qué– pueden desestabilizar al taciturno Michele. Pero en este film Moretti no lo muestra en estado de ebullición salvo en el momento apuntado. Sin embargo, las resultas son mucho más terribles: Michele es un asesino, alguien que aplica su pétrea vara moral hasta la última de las consecuencias.

En su cuarto largometraje, Moretti había llevado al extremo las características de Michele y en su trabajo siguiente, *Basta de sermones*, lo abandonó temporalmente. Tal vez porque Michele (un personaje interfilmico que venía, aunque sin apellido, desde su debut en el largometraje con *Io sono un autarchico* en 1976) había llegado al asesinato, renombró al personaje, lo llamó Giulio, lo hizo cura, lo afeitó... pero no cambió su especial y anacrónica aversión hacia el mal uso del calzado y hacia las rupturas de pareja. Con Giulio, Moretti volvió a subir el número de explosiones de violencia –verbal y física– de su personaje. Uno de los autores más sintomáticamente autobiográficos insistía con que no podía dejar de ser intolerante y de pelearse con el mundo, aunque de ahora en adelante con berrinches más o menos inofensivos.

En *Palombella rossa*, el personaje volvía a llamarse Michele y en los primeros minutos perdía la memoria y se reconstruía desde su etapa ¿adulto? hasta la infancia. Aturdido, con su historia perdida, seguía siendo un grunón, y enseguida recuperaba las ganas de pegarle a su hija en la cabeza con una pelota de tenis. Entre estos y otros pequeños zarpazos del “León de Monteverde” (así lo llama un amigo en *Aprile*) puede transcurrir la vida del Nanni Moretti que se exhibe en el cine, alguien que va a “seguir gritando consignas justísimas” (aunque ahora ya no sea más un “cuarentón espléndido” como decía en *Caro diario* sino un recién estrenado cincuentón) frente a las injusticias. Pero frente a las cuestiones pequeñas que lo irritan no va a perder más el tiempo, como nos enseñó en *Aprile* al arrojar desde su Vespa todos aquellos recortes que sólo guardaba “porque lo enfurecían”. Nanni Moretti y sus alter egos seguirán siendo unos cabrones intolerantes (un grado más que intransigentes), aunque puedan por momentos dejar entrar el dolor, como en *La habitación del hijo*, en vez de expulsarlo a los gritos o a las trompadas como en el resto de sus películas. Los apasionados no se caracterizan por su tolerancia: el apasionado Moretti es un intolerante que quiere pelear con alguien, un cruzado por la (su) justicia preparado para sulfurarse ante la menor provocación. No le van a faltar oportunidades mientras Berlusconi siga al frente de Italia. **Javier Porta Fouz**





# Arte poética: piñas y patadas



Las películas de Jackie Chan en su etapa preamericana o final de la hongkonesa comportan una paradoja que modifica los códigos del género de acción actual, y constituyen un saludable ejercicio de anacronismo.

En esos films, la representación de la realidad se basa en un imaginario naíf de las relaciones de poder, de las relaciones humanas en general y de los componentes del sujeto en particular. Jackie interpreta, a lo largo de varias películas, un sujeto bonachón –que no tonto–, de buenos modales y siempre dispuesto a hacer el bien (equiparable a Buster Keaton). Su carencia casi absoluta de pasado lo convierte en un molde perfecto para las arbitrariedades del guión, algo mal aprovechado en la etapa americana y basado aquí en el héroe clásico. Jackie es un anacronismo viviente, un personaje inverosímil respecto del contexto en el que se produce la acción, y jamás enuncia presuntuosos aforismos ni filosofías baratas como varios de los héroes actuales. Los films de JC no son una exploración del subconsciente ni una interpretación sociológica; antes bien, se apoyan en una fuerte base mítica (como buena parte del cine de acción de Hong Kong), son maniqueos y no presentan medias tintas.

Nuestro héroe es un representante del bien y su mirada (nuestra mirada más inocente) es la de la esperanza por un mundo mejor. Se dirá que esto es absolutamente pedestre y carente de interés; sin embargo, Jackie Chan es posiblemente el único dentro del cine de acción que puede sostener esa actitud sin cinismo y con la cabeza alta: la persistencia del héroe clásico ante todo, incluso más allá de su desesperada (y desesperante) corrección política.

En estos films, la puesta en escena y la narración distan de ser un calvario de lugares comunes, y se caracterizan por cierto clasicismo y por la confianza en la imagen limpia, sin efectos especiales. Jackie prefiere básicamente los planos generales o medios –en marcado contraste con la fragmentación/estetización del cine de John Woo, otro hongkonés– y recupera una tradición que se ha perdido en la comedia actual –caracterizada por su incapacidad para elaborar un gag continuo o por la afición a la escatología verbal o física– y que consiste precisamente en la continuidad o, para decirlo en términos bazinianos, en la representación realista del movimiento. En las comedias de acción de Jackie el montaje está prohibido o bien limitado a la respiración interna del plano. El placer del realis-

mo deviene de la totalidad de la imagen cómica; el placer de la continuidad dista de ser una estetización de la violencia (cuando sufren los golpes, los personajes se encargan de demostrarlo); por el contrario, esta representación totalizadora enfatiza la presencia de los cuerpos.

En síntesis, se trata de un cine de personajes abiertamente ficcionales casi sin ligazón con la realidad, que a su vez monta una necesaria narrativa realista donde la acción y las persecuciones son una excusa para la comedia. Esa es la paradoja que define los films de Jackie en su última etapa prehollywoodense.

*Masacre en Nueva York* es la quintaesencia de la poética de Jackie, en donde no sólo se respeta a rajatabla el procedimiento ya descrito, sino que se refuerza el anacronismo situando a la película en el marco del olvidado subgénero de film de pandillas con el previsible duelo que aquí se convierte en alianza contra los verdaderos villanos: la mafia de los diamantes.

Rebosante de peleas memorables (la primera en el supermercado, la del estacionamiento, la pelea contra los falsos agentes del FBI...) en una NY –específicamente el Bronx– sin policía, seguridad ni ley alguna, el film contiene un combate central que se desarrolla en el aguantadero de la pandilla local, entre pilas de electrodomésticos, y que es un verdadero prodigio de narración. Utilizando hornos de microondas, heladeras, carritos de supermercado, mesas de pool, pinballs, televisores, sillones, esquís y otros objetos varios, Jackie se erige como el hombre de goma, y hace de su elasticidad un elemento cómico tan necesario como los objetos inanimados y no una atracción aparte. Ese recurso sobrepasa el efecto cómico y se convierte en un manifiesto del mejor cine de acción, y a su vez en una suerte de ultimátum a la falta de imaginación en la actualidad. Observando atentamente la conflictiva relación de los cuerpos con lo inanimado, el espíritu de Keaton revive oportunamente. Dueño de un estilo particular que ya es pasado y quizás único heredero de Buster, Jackie Chan es la felicidad hecha a patadas.

**Federico Karstulovich**





# El retorno de los inmortales



Bram Stoker no imaginó que los personajes de su novela más famosa se transformarían con el tiempo en uno de los mitos más reconocibles y permanentes de la historia del cine. No es que la lucha entre el Bien y el Mal sea cosa novedosa, pero la encarnizada antinomia Drácula-Van Helsing, el poder de las tinieblas versus el poder de la ciencia, se resiste a abandonarnos. Porque cazar vampiros es una ciencia, además de un arte, y los vampiros podrán no existir, pero los hay, joven Harker, los hay. Claro que a veces las trifulcas se trasladan hacia el exterior —son así como extradiegéticas, diría un semiólogo—, como le ocurrió a Murnau, el primer adaptador, quien debió salir a rescatar copias antes de que las empalaran sin preguntar dos veces, en un episodio que bien podría llamarse “La viuda y el copyright” o “Nosferatu, no me engañas con tu falsa gracia”. Pero en general la conflictiva relación con los vampiros se da dentro de las pantallas, y el espectador puede sentirse a salvo en la butaca. Browning, al menos, pensaba eso, abandonando en su adaptación todo sesgo de entrega sexual para centrarse en las estacas, más varoniles y punzantes, pero con decoro y un uso del fuera de campo que se acerca a la pacatería. Atrás vinieron los británicos, que compraron de segunda mano a los viejos monstruos universa-

les y se encontraron con el susto de los huevos de oro. “Hammer, la compañía que inyecta sangre fresca a la industria cinematográfica”, rezaba algún titular de la época. Nuevamente, con otros rostros, los viejos archienemigos volvían a encontrarse. Peter Cushing y Christopher Lee interpretaron, respectivamente, al doctor Van Helsing y al conde Drácula en muchas oportunidades —Lee bastantes más de las que hubiera deseado— pero se enfrentaron estaca en mano y colmillo batiente sólo tres veces (a pesar del lugar común y las falsas memorias). Tres encuentros de antología que inevitablemente terminaban en pelea, en donde cualquier método podía ser utilizado para dejar al contendiente fuera de combate. El primero de ellos fue el original, allá por 1958, en *Drácula*, bajo la mirada atenta de un Terence Fisher en su mejor forma. Introduciendo esa hemoglobina de guardarropía única, inimitable e inconfundible para los habitués de la casa, el film cerraba con una secuencia donde la escenografía cumplía un rol primordial: en la primera relectura Hammer del famoso chupasangre, el conde no muere perforado sino literalmente desmenuzado por la luz diurna. En este primer round, Lee asesta un buen golpe a su contrincante, quien cae al suelo desmayado. Un camelo, claro. Cuando los col-

millos parecen a punto de penetrar la carne, Cushing asesta un potente contragolpe y logra ponerse en pie. Midiendo la distancia y calculando los resultados antes de ponerse en movimiento, los enemigos se miran a los ojos por última vez en este primer round. Cushing salta y aterriza encima de una mesa, continúa corriendo y alcanza un gran cortinado que cae bajo su propio peso. Drácula intenta refugiarse, pero los rayos del sol lo alcanzan a pleno, transformando una de sus piernas en galleta molida o algo que se le parece bastante. Crucifijo de por medio, la faena es completada: este vampiro no muerde a nadie más... hasta la próxima secuela. Listo, ya está: los personajes de Stoker han dejado los hábitos del romanticismo mórbido para entrar en el universo de los superhéroes. Catorce años reales más tarde, muchos más en la ficción, volverían a encontrarse en un desesperado intento por continuar expresando la franquicia. *Drácula A.D. 1972*, como su nombre lo indica, traslada la acción al post *swinging London* y reemplaza los trajes largos por *hot pants*. El conde vuelve a la vida y aterroriza las *boites* mientras el descendiente del Van Helsing original trata de darle caza, cosa que logra, obviamente, hacia el final de la historia. Esta vez, el buen doctor le refriega en la cara agua bendita, ceguera divina, para empujarlo finalmente hacia una tumba vacía que incluye una hilera de estacas afiladas como los dientes de su viejo y querido adversario. Fin del segundo round. Bastante agotados llegaron a la última entrega de la saga, *Los ritos satánicos de Drácula*, una mezcla imposible de policial y *horror movie* donde se mezclan cultos demoníacos, epidemias mortales y un conde que, terriblemente cansado de su propia existencia, planea destruir el mundo (¿?). En esta oportunidad el enfrentamiento no deja lugar a la improvisación. Van Helsing descubre que un arbusto espinoso (el *Crataegus spp.*) le resta potencia al temible vampiro, por lo que dispone una buena cantidad en el lugar preciso, logra atraparlo entre las espinas y lo estaquea amablemente por última vez, definitivamente. El año era 1973, la pelea cerraba con un nocaut técnico, y el dúo más famoso del cine de terror no volvería a recorrer esos caminos nunca más.

**Diego Brodersen**





# Cero en conducta



Tras la Segunda Guerra Mundial, dos temas se convirtieron en el centro de la agenda de los sociólogos de EE.UU.: la Guerra Fría y la delincuencia juvenil. Para muchos, la emergencia de la criminalidad en la juventud se relacionó con la ausencia de los padres durante la guerra, que provocó que los adolescentes se criaran en las calles y formaran bandas criminales. El cine no tardó en dar cuenta de esta realidad y la delincuencia juvenil inauguró un subgénero propio: los J.D. Films (Juvenile Delinquency Films). Estas películas eran afines al *film noir* por la exposición de la violencia y la marginalidad urbana, pero abandonaban la tendencia a la estilización y la pesadilla. Algún crítico bautizó al J.D. Film como *film gris* porque muchos planteaban una puesta en escena más documental y una aplastada fotografía en blanco y negro. Un primer modelo de rebeldía fue *El salvaje* (1953), con Marlon Brando y Lee Marvin. Si bien inaugura también otro subgénero, el de motociclistas, la película retrata con dureza la violencia destructiva de los jóvenes. Las peleas eran la base del relato y el film tiene momentos notables de furia física, especialmente los del *tough guy* Marvin. Al mismo tiempo, *El salvaje* establece la indumentaria arquetípica del delincuente juvenil: campera de cuero, remera y jeans ajus-

tados (a tal punto se convirtió en fetiche esta vestimenta que un líder de la banda de motociclistas Hell's Angels usaba la remera que Marvin arrojaba en *El salvaje*). Acusado de imitar a Brando, James Dean y su *Rebelde sin causa* (1955) continuaron el éxito del subgénero de delincuencia juvenil, con momentos memorables como la pelea en el planetario a navajazo limpio. Sin embargo, no hubo peleador como Elvis Presley en *Melodía siniestra* (1958), película que hace que el rock 'n' roll se mezcle definitivamente con el crimen. En una escena de antología, Elvis le pega un derechazo a otro estudiante y desencadena el drama de su personaje, que es expulsado de la escuela secundaria. La tenacidad para pelear es el rasgo central del personaje y le permite filtrarse en el mundo de la delincuencia callejera. Otro característico J.D. Film es *High School Confidential!* (1958), donde Russ Tamblyn se infiltra en una secundaria para descubrir a los traficantes de drogas. La contienda final entre narcos y jóvenes es una de las escenas mejor coreografiadas. *High School Confidential!* también coloca como marco de la cultura adolescente al rock, en una primera escena donde Jerry Lee Lewis aporrea el piano con su furor habitual. En estas películas, las peleas entre jóvenes,

adolescentes y bandas callejeras eran el elemento dramático central del subgénero. Y no faltaban oportunidades para que jóvenes espectadores de la época armaran revueltas en los autocines, donde usualmente se exhibían los J.D. Films. De *Rebelde sin causa* a *High School Confidential!*, el cuerpo del adolescente quería escapar a la uniformidad que imponía la secundaria. La ebullición hormonal ignorada por la educación emergía a través de peleas donde los adolescentes medían el nuevo potencial de su desarrollo físico. Los golpes eran la forma de sentir ese cuerpo ignorado por la escuela, que se modelaba en la violencia de las calles y los autocines al ritmo del rock. (De *Grease* a *Cry-Baby*, el cine recreará ese nacimiento de la cultura adolescente en la década del 50.)

La gran renovación del subgénero es *Rock 'n' Roll High School* (1979). La escuela secundaria del título era invadida por el punk rock de Ramones, cuyos integrantes (Joey, Johnny, Dee Dee y Marky) protagonizaban algunas de las mejores secuencias. Ramones construyó su look a partir de la imagen del delincuente juvenil y ellos se instalaron en la escena musical como rockers criminales con sus eternas camperas de cuero y sus jeans rotos en las rodillas. (En el grupo había algo nostálgico por la música del 50 y por el nacimiento de la cultura adolescente que se traducían en los *psychobillies*, versiones furiosas de melodías del rockabilly.) Muchas canciones de Ramones son rabiosos gritos de guerra, como los clásicos "Blitzkrieg Bop" y "Commando". A diferencia de la mayoría de los J.D. Films, *Rock 'n' Roll High School* no enfrentaba a chicos populares y tragas, la acción planteaba la resistencia del estudiantado frente a las autoridades del colegio. La película proponía que la pelea no fuera un enfrentamiento entre adolescentes, sino una suerte de festiva comunión, de alianza ritual. En la escena del recital de Ramones se instala la pelea como una forma de baile (el "pogo"), un frenesí en cámara rápida donde los cuerpos adolescentes se entregan a una lucha al ritmo de la crudeza de la guitarra eléctrica. En ese momento todo es emoción física, celebración del cuerpo, al ritmo de la voz de Joey y su verso inmortal "Hey ho, let's go". **Diego Trerotola**





# Peleas eran las de antes



Algunos dicen, casi nada, que es lo más grande filmado por Stan Laurel y Oliver Hardy. Otros agregarían que es la pelea más gloriosa que se haya desarrollado en pantalla. Y además, *Big Business* (1929, Hal Roach) es, toda ella en sus dos rollos, la evolución de una pelea de punta a punta. Stan y Ollie venden árboles navideños en un suburbio de Los Angeles, tocando las puertas de las casas, y estamos en julio. El fracaso es absoluto. Cuando los atiende James Finlayson, creen que es la oportunidad para demostrarse vendedores eficaces. Finlayson —como era su costumbre— anda de pocas pulgas, y las pequeñas fricciones dan paso a una escalada imparable. Primero la ropa y accesorios personales, luego objetos diversos son mutuamente destrozados con un ensañamiento entre ritual, simbólico, y simplemente ligado a la descarga motriz. Todo es un arma, todo es el blanco. Pero en líneas generales, Stan y Ollie se encargan de la casa de Finlayson, mientras este elige como objetivo el auto del dúo. Ojo por ojo, diente por diente. Cuando la casa se acaba, sigue el jardín. El inevitable vigilante (Tiny Sanford) hace su entrada y procede a calmar el ambiente. Aunque, como es sabido, la Ley del Tali3n no permite parar

tan fácilmente. Será bueno amigarse, pero ganar es mejor.

Allá por los setenta, una lectura política —de la cual entre nosotros Osvaldo Soriano fue acaso el principal promotor— hizo de *Big Business* un alegato por el desafío anárquico a toda autoridad, por la falta de respeto a la propiedad privada. Difícil refutar ese sentido ante la destrucción del nidito burgués de James Finlayson, incluso redoblado por la ironía de los arbolitos que Laurel & Hardy andan vendiendo, en una situación de por sí precursora del teatro del absurdo que vendría décadas más tarde. Pero en todo caso eso no sería tan original, ya que en las comedias de Mack Sennett, o incluso en las de Keystone Cops, ese medio callejero y contestatario que era el cine hizo con todo tipo de protagonistas un fenomenal pito catalán a los conservadores del orden y al mandato de quedarse en casa (la tele no ha dejado de hacer lo contrario desde sus comienzos). Aquí lo que se juega es más bien la demolición sistemática y festiva de los ideales básicos del sueño americano desde la matriz misma: la casita de suburbios, el automóvil, la venta de accesorios domésticos a domicilio. Todo sirve para exorcizar la violencia contenida, la pesadilla de aire acon-

dicionado, desde una risa cósmica y regeneradora. Laurel y Hardy son así los vagabundos eternos, los propulsores de la resistencia última a toda sociedad adaptativa, defensores implacables de la majestad de la infancia y su derecho al exceso.

Como para apoyar aquello que planteaban los críticos que luego serían la Nouvelle Vague de que toda película de ficción también comporta la posibilidad de verla como un documental sobre su rodaje, *Grandes negocios* también es el inadvertido documento de una confusión magnífica. A la par de los concretos placeres que derivan de la sospecha de que muchos de los momentos más intensos de violencia jocosa son realmente vividos por los protagonistas —que parecen sólo fingir que están actuando mientras están haciendo realmente eso que se ve en pantalla—, está ese otro testimonio mayor, el de esas imágenes de una destrucción que crece pedazo tras pedazo, hasta dejar todo hecho trizas. El director Hal Roach contó durante el resto de su vida la siguiente anécdota: la soleada casa suburbana que el dúo destroza con método y ahínco no fue precisamente la debida. El había arreglado con los propietarios que iban a romper todo, con la condición de que luego se repusiera hasta el último mueble y objeto. Al fin y al cabo tuvieron que hacerlo, pero con un pequeño detalle: la que habían destruido ¡era la casa de al lado! Esa maravilla que es *Big Business* es también la historia de una guerra total en la casa equivocada.

Durante muchos años, *Big Business* se llamó entre nosotros *Ojo por ojo*. Versión festiva de la moral del Viejo Testamento y sus consecuencias aniquiladoras. Deconstrucción última de la lógica de la *vendetta* y, a la vez, celebración de la revancha como placer de los dioses, se ofrece a una interpretación política y a otra cosmológica. Laurel y Hardy, felices Kali de la pantalla, renuevan el placer infantil de destruirlo todo junto a la satisfacción de ofrecer al adversario, como tributo caballeresco al hacer las paces —en lugar de la pipa de la paz—, un definitivo e inolvidable cigarro explosivo.

Eduardo A. Russo





# La guerra y la paz



Innisfree es un pueblo de Irlanda. La geografía y el cine lo atestiguan. Pero, según John Ford, Innisfree e Irlanda no existen, son decorados de transparencias y *projections* que condensan su memoria ancestral, la que lo nutrió cuando todavía se llamaba Sean Alloysius Feeney y escuchaba las historias de su padre. Y cuando uno es dueño de su memoria, puede inventar un pasado, crearse un paraíso a medida y dejar de lado todo aquello que no sea la leyenda. Por eso este edén llamado Innisfree no existe, es una fábula que John (Sean Trooper Thorton) Ford se cuenta a sí mismo, es su propio regreso a la Irlanda del mito. No la de la esclavitud impuesta por el enemigo sajón y protestante, ni la de las hambrunas que expulsaron a sus padres a América. En esta Irlanda sólo existe lo que a Ford le gusta: alcohol, amor y peleas. Y los escenarios ideales para desarrollar esos gustos: valles, colinas, pueblitos, tabernas, cementerios con cruces druidas, iglesias. *El hombre quieto* es la matriz tardía de todos los westerns de John Ford.

Pero antes que nada, en este paraíso la pelea es el motor del mundo. "Los Danaher somos gente de pelea", le dice Mary Kate a Trooper Thorton mientras pasean

por los campos de Innisfree, él tratando de conquistarla, y ella tratando de ser conquistada.

Trooper es John Wayne, Mary Kate es Maureen O'Hara; entre ambos está Will, el hermano de Mary Kate, un pedazo de roca irlandesa en la que alguien talló el cuerpo de Victor McLaglen. Pelea Mary Kate: con su hermano, con Trooper, con cuanto cristiano (y aquí todos lo son) ande por esos valles. Pelea Will: con la viuda Tillane a la que pretende, con su hermana, con toda la comunidad cuando le tienden una trampa nupcial. A la vez toda la comunidad está a la espera de la pelea más grande: la de Trooper con Will. Quienes no están obligados a pelear son, paradójicamente, los guerrilleros del IRA que aparecen de soslayo en la película, es decir, los que ya han peleado y conquistado la libertad de una parte de Irlanda; estos son los verdaderos hombres quietos que custodian el orden de la comunidad. Los religiosos: el cura y el pastor, son parte de la inocente belicosidad del pueblo. Trooper, en cambio, es más un hombre atado que quieto. Las amarras que le impiden participar de la pelea están en su pasado. Hay una historia de muerte que lo abruma y le impone su voto gandhia-

no: Trooper Thorton es un ex boxeador que —en Estados Unidos— mató a un rival en el ring y regresa a su pueblo para encontrar la paz de su conciencia. Trooper entonces se parece a un monje tibetano que rehúye todos los combates: lo busca McLaglen y él escapa; lo provoca Mary Kate que le niega el débito conyugal hasta que él no recupere sus propiedades, su honor, y él acepta la castidad como un cordero; lo indaga el pastor que conoce su pasado y Trooper le ruega un secreto casi confesional.

Mentiras, Trooper, y todos, saben que su autoimpuesta quietud es nada más que una pausa para la pelea con Will. Y esta llegará, inexorable, "homérica" (como repite siempre el casamentero Flynn), arrasando el pueblo y el valle, descargándose sobre los cuerpos de los dos gigantes brutos, que no se inmutan, hacen una pausa para el trago en la taberna, se sumergen en el agua bautismal de los arroyos y emergen íntegros para seguir con la pelea que los iguala, el rito iniciático que supone la definitiva aceptación de la comunidad a Trooper. Forma primitiva de la democracia, según John Ford el ingreso al ágora irlandesa supone unos puños de piedra estrellándose contra mandíbulas de granito. Aquí no hay odio ni ganas de destruir al otro, que nunca es un rival. Sólo se trata de poner alegremente la otra mejilla para demostrar que cualquier cara irlandesa es más dura que el más vil de los garrotes.

Después y sólo después llegará la paz verdadera sobre las verdes colinas de Irlanda, Belfast y el Ulster juntos, el cura y el pastor deseando a dúo a todos los novios:

"Que vivan en paz y libertad".

El músculo duerme, el IRA descansa. El anhelo utópico de un irlandés yanqui que hace de *El hombre quieto* una película inadvertidamente política, un manifiesto utópico desde el edén creado por él mismo, desde la tierra revisitada por José Luis Guerín para mostrarnos el mundo después de la caída, la nostalgia de un paraíso regido por aquel Dios tuerto y borrachín que grabó sus mandamientos en las tablas del cine. **Eduardo Rojas**





# Muñecas bravas



Las peleas en la vida real son espantosas. En el cine, en cambio, son maravillosas. Cuanto más alejadas de la realidad, mejores son. Una batalla en un estadio de fútbol es horrible; una pelea de cantina con Burt Reynolds y sus amigos es hermosa. Entonces se me ocurre que las peleas en el cine tienen sus propios códigos y que lo importante es hacerlas buenas y creíbles. El cine y la realidad son dos cosas distintas, pero supongo que eso ya lo sabemos todos.

Aunque la violencia física ha sido expresada mayoritariamente por hombres, las mujeres también pelean. Ellas ganaron todas las batallas de la *screwball comedy* sin derramar una gota de sangre, o casi. Algún tackle, algún palo de golf partido al medio... pequeños gestos de las poderosas mujeres de aquel período. Poco a poco el cine las fue incluyendo en sus peleas. Actualmente la cantidad de combates protagonizados por mujeres no tiene un verdadero paralelo con la realidad. Hay más mujeres que pelean en el cine que las que uno puede ver en la vida cotidiana. Una vez más, entramos en el terreno de la ficción. En la historia del cine los hombres han representado a la mujer como un objeto sexual. Fue objeto sexual pasivo, luego activo, fue venerado y luego violado, pero siempre fue objeto. Por eso la pelea entre mujeres ha sido usada como una forma extra de calentar hombres. Triste lugar ocuparíamos los varones si hiciéramos todo con esa única mirada. Cualquier cosa que hagan las mujeres debería ser —para esta cultura machista y pajera (mil disculpas por el término pero es irremplazable)— un acto con fines sexuales. Pues no es así, amigos. Que cada uno tenga sus fantasías, pero las peleas son pe-

leas para todos por igual. Y las mujeres no existen sólo para la mirada masculina. Las mujeres que pelean provocan —como las golpeadoras verbales de la *screwball comedy*— la sensación de que pueden arreglárselas sin ayuda y protegerse a sí mismas. Aunque no pretendo ni quisiera renegar tampoco de la caballeridad (término extensivo a las mujeres), es bueno que eso ocurra o que se transmita esa imagen de las mujeres. Pero tiene que ser creíble; si no, no tiene sentido y uno vuelve a sospechar que se trata exclusivamente de fantasías masculinas, de juegos para hombres. No todas las mujeres consiguen pelear de forma creíble en la pantalla. Es claro que Sigourney Weaver puede hacerlo, y lo hizo muchas veces. Kathleen Turner también. Cuando Turner le da una trompada a Michael Douglas en *La guerra de los Roses*, es uno de los golpes más indiscutiblemente certeros de la historia de las piñas. Famke Janssen también entra en este terreno, y en los últimos años el número de estas buenas mujeres se multiplicó. Angelina Jolie debió esperar a su segunda entrega como Lara Croft para alcanzar la perfección en toda clase de peleas, y le dio un plus: armó una heroína que pelea bien, pero tiene valores, conflictos y un gran corazón. Carrie-Anne Moss se colgó de los cables matrixianos y voló y voló... La lista se extiende día a día, Eva Mendes, Jennifer Esposito, Clea Duvall... muchas realmente.

Pero en toda una generación de chicas que pegan, la mejor de todas, la que es capaz de pelear con la misma naturalidad con la que puede caminar es Michelle Rodriguez. Nació a la fama peleando y parece que ahí estará un largo tiempo. En *Girlfight* Michelle

tiene la dureza exacta y la vulnerabilidad correcta. Pocos gestos, un malhumor crónico y una sonrisa que sugiere un gran corazón oculto detrás de una gigantesca barrera de dolor. Un verdadero personaje clásico. Su carisma fue reconocido instantáneamente y pasó a trabajar en varias películas donde siempre ha sido una chica de acción, una dama de armas tomar. *Resident Evil*, *Rápido y furioso*, *Blue Crush* y ahora *SWAT* la tienen como integrante fundamental. Michelle se ha ganado un espacio en lugares que antes sólo ocupaban hombres. El caso de *SWAT* es más que claro en esta inclusión de Michelle en los mundos masculinos. Ella tiene una mirada mortal, ese ojo de tigre que hace que alguien esté a punto de ganar una pelea antes de comenzarla. Su entrenamiento como boxeadora les da credibilidad a sus peleas, pero su postura de guerrera excede ese entrenamiento. De hecho, en *Blue Crush* hace surf. Una verdadera deportista y aventurera del cine de acción. Pero a diferencia de los Angeles de Charlie (cuya acción, además, es paródica) o Lara Croft, Michelle Rodriguez es una persona de la clase trabajadora. Luchadora en todo sentido, consigue transmitir una sensación de auténtica necesidad de abrirse paso a los golpes. Su rudeza es la más creíble de todas. No se hace la ruda ni pretende seguir una moda.

En una película de John Ford, cada pelea surgía con naturalidad y simpatía. Y en muchas otras películas también. Cuando Michelle Rodriguez pelea, dispara, pateo o le parte la cabeza a alguien, lo hace con el talento de una gran actriz. Y por eso funciona. Y por eso libera una energía incomparable en cada uno de sus papeles. **Santiago García**



# El mar de fondo

El autor de la nota, fiel a su afinidad con la discusión, establece nuevas lecturas sobre la ópera prima de Damián Sziffrón. Plantea que aquello destacado en la mayor parte de las críticas no es lo más importante y, por otro lado, celebra ciertos aspectos de la mirada de los cineastas de la nueva generación. **por QUINTIN**

*El fondo del mar* es un relato de iniciación que cuenta tres episodios en la vida de Toledo, su protagonista. No lo hace de manera sucesiva sino concéntrica, a modo de paréntesis que se abren al principio, se abandonan y se cierran al final: el film comienza (y termina) con Toledo en un curso de buceo, luego se ocupa del proyecto que como estudiante de arquitectura debe presentar en la facultad y pasa después a la historia central, que transcurre en menos de un día, a partir del momento en que Toledo descubre que su novia, Ana, lo engaña con Aníbal. Esta zona de la película, estructurada como una larga persecución, ocupa la mayor parte del metraje pero está lejos del total. Sin embargo, todas las reseñas que leí de la película se centran exclusivamente en ella e incluso, cuando se refieren de pasada al resto, apuntan que se trata de una debilidad del film.

En mi opinión, ocurre exactamente lo contrario. Si *El fondo del mar* se redujera a la historia de los celos, el triángulo y el enfrentamiento entre Toledo y Aníbal, sería una película realizada con oficio y muy cercana a la intrascendencia. La obsesiva cacería que emprende Toledo para calmar sus celos y descubrir quién es su rival es un ejercicio cinematográfico correcto con escenas brillantes, otras efectistas y ampulosas conectadas mediante una fotografía por momentos rebuscada y una música demasiado presente. Pero el verdadero problema, a mi juicio, reside en que, si se lo toma aisladamente, ese desarrollo de una situación dramática tiene bastante de insustancial. Podría calificar para un episodio de una tira televisiva pero no tiene la densidad, las tensiones, los niveles de sentido y las contradicciones que caracterizan al cine (al menos al cine que vale la pena comentar). En cambio, la relación entre la noche terrible de Toledo y el resto del



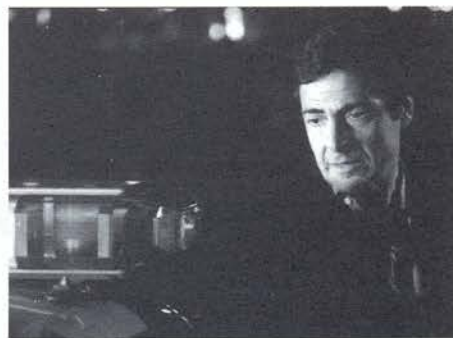
Aquí, el director Damián Sziffrón; en la otra página, los protagonistas de su película *El fondo del mar*

material convierte a *El fondo del mar* en un film mucho más interesante.

En principio, porque cada momento de los paréntesis exteriores funciona como un comentario del relato central. Empezando por el proyecto que Toledo presenta en la facultad, que puede pensarse en directa relación con el segmento central de la película. Esta no parece una interpretación forzada, sobre todo cuando el profesor de diseño está actuado por Rafael Filippelli, quien no sólo enseña cine en la FUC donde estudió Sziffrón, sino que está considerado por la generación del director (ver testimonio de Mariano Llinás, amigo y compañero de Sziffrón, en *El Amante* N° 124) como el verdadero maestro, orientador y crítico de los estudiantes. Al principio del film, Toledo (a quien Filippelli insta a entregar su tarea diciendo que tiene

algunas ideas interesantes) no logra terminar su trabajo, algo que concretará al final, diseñando un "hotel para buzos cuyas habitaciones están basadas en los principios de la ingeniería náutica". Este proyecto es juzgado distinto al de uno de sus compañeros, a quien el profesor acusa de "querer convertir Buenos Aires en un parque de diversiones". A partir de ese contraste puede pensarse la película: no un mero entretenimiento, una maqueta vacía y derivativa, sino un ejercicio sofisticado de la fantasía. Pero al mismo tiempo, las maquetas, fotos y dibujos que circulan en todo el film remiten a una arquitectura espectacular y futurista. El proyecto de Toledo se diferencia de los otros porque remite a fundamentos más sólidos, como el de la construcción de barcos, algo que bien puede entenderse como una alusión a la ar-





tesanía del cine clásico, sin dejar de recordar que el proyecto en sí no es clásico en absoluto, justamente por los paréntesis que lo encierran en sus propias coordenadas y lo alejan de la famosa y abusada idea de la "narración de historias". Lo que Toledo hace (y lo que Sziffrón hace con la parte central del film) es una maqueta conceptual con un estilo clásico, lo que produce ese curioso objeto (al que llamamos antes ejercicio) que es la historia de los celos de Toledo. Pero en el contexto general de la película, las referencias del director hablan de un film autoconsciente, trabajado como una puesta en abismo y reflexivo de la propia obra.

Decía al principio que *El fondo del mar* es un relato de iniciación, una iniciación que abarca tanto el aprendizaje de Toledo de la vida, el buceo y la arquitectura, como el de Sziffrón del cine. Sumergirse, diseñar y sobreponerse a las desventuras amorosas son hechos que ocurren en un tiempo bien posterior al de la persecución pero que resultan de esa experiencia. Como si Sziffrón estuviera comentando lo que resultó del ejercicio y también, tal vez, como si ese ejercicio fuera también el de *Los simuladores*, la exitosa serie televisiva dirigida por él. En suma, la primera película de Sziffrón sólo lo es cabalmente cuando se la entiende como una reflexión sobre la "película 0" que se asemeja a ese proyecto para la facultad. La ventaja a favor del director sobre debuts como el de Carlos Sorín con *La película del Rey*, es que se trata aquí de comentar una película existente y no la de narrar la imposibilidad de realizarla. Es que la actual generación de cineastas se asienta sobre la productividad y no sobre la impotencia, así como trabaja con su medio social y no necesita de la piedad ni de las referencias a las crisis pasadas o presentes.

Pero es interesante también describir lo que aprende Toledo, no ya como profesional, sino en el terreno de la conducta y los afectos. En primer lugar, hay que comentar una deuda hitchcockiana que el realizador paga en la última parte, mediante una escena que se rodó para incluir en un segundo montaje. Se trata de aquella en la que Toledo imita un comportamiento que le vio a Aníbal en el segmento anterior, un acto de prepotencia en el tránsito. Toledo aprende a "hacerse valer", saliendo de su timidez que puede en-

tenderse por cobardía, y lo mismo ocurre cuando poco antes del final seduce a una chica con una audacia desconocida hasta entonces. Es que en el tramo central del film ocurría algo que lo alejaba de Hitchcock: el protagonista era demasiado diferente de su antagonista, aunque compartía su amarretismo y su desprecio por el prójimo. Esta falta de resonancia entre las conductas es uno de los factores que producen la chatura del relato principal, y parece como si Sziffrón hubiera querido enmendar este problema a posteriori, lo que genera una doble insatisfacción: ni uno ni otro momento convencen del todo. Pero también es interesante saber que Toledo se hace más duro (aun a riesgo de ser francamente desagradable como Aníbal) también con su conquista final, que prueba que las mujeres no son demasiado importantes frente al hobby del buceo y a la oferta de progresar en su carrera, que recibe mediante un mensaje telefónico. En resumen, *El fondo del mar* termina contando cómo su protagonista se convierte en un hombre más maduro y más feliz a costa del endurecimiento. En el final, todo le sale bien a Toledo, es ya un arquitecto, un buzo y un hombre libre de compromisos afectivos. Cínico final, si se quiere, pero altamente significativo. La película de Sziffrón parece un tratado sobre la circunstancia del director, la de alguien que va camino del triunfo después de hacer un ejercicio abstracto y elegante en lo profesional y abandonar, de paso, sus obsesiones personales. Cabe preguntarse, en todo caso, si esa es la idea de Sziffrón de un final feliz.

Queda por analizar el asunto del buceo, tema relacionado con el título a la película y que la lleva hasta la Patagonia para rodar unas escenas que pueden parecer prescindibles. Pero todo cierra en el film de Sziffrón, cuyo protagonista revista en las divisiones juveniles de la burguesía porteña, trabaja en lo que le gusta y se propone casarse y tener hijos, pero necesita el complemento de lo absoluto que le llega por vía marítima mediante esa sed de profundidad que no se manifiesta en su oficio sino en el casi religioso asunto del océano, que resulta, mucho más que un hobby, una elevación de la existencia. Es un poco como si el cine que le interesa a Sziffrón no llegara a justificarse a sí mismo por su técnica ni por su inventiva sino

mediante una dimensión sagrada aunque un poco New Age, como también es New Age *Titanic*, un modelo para el director que, casualmente, reposa en el fondo del mar. Pero la zambullida en el mar tiene también una resonancia con respecto a la propia película. De los dos instructores de buceo, uno se limita a declamar y contar la historia de la disciplina, mientras que el otro es el que se moja. Como si el curso de buzo fuera el aprendizaje del cine que el director finalmente pone en práctica y, tras varias dilaciones, tuviera que someterse por fin al riesgo de la experiencia. Ese final verdaderamente feliz, en el que Toledo entra en el mar, resulta la última metáfora sobre la propia película y se agrega al proyecto arquitectónico como comentario. Pero también, paradójicamente, el mayor placer que revela *El fondo del mar* tiene más que ver con la idea de hacer cine que con el cine mismo, como si este (representado por la historia central) fuera siempre un reflejo empobrecido de una idea platónica eternamente prometedora.

Finalmente, *El fondo del mar* es un nuevo intento de poner a prueba en el contexto del cine argentino actual la vigencia del modelo clásico. A diferencia de la lograda *Nueve reinas* y de la más bien fallida *Un oso rojo*, que intentan inscribirse irreflexivamente en el género, la película de Sziffrón piensa esa dificultad, la elude y la pone literalmente entre paréntesis. El resultado, como el proyecto de Toledo, se afirma en el concepto y en el estilo, un poco como el cine publicitario. Pero también en un segundo grado que la crítica parece negarse a reconocerle y que logra evitar que la película se deslice en la frivolidad y la irrelevancia a cambio de un plus de sinceridad que auxilia al film desde el narcisismo y la autoironía a riesgo de quedar desnudo. Sziffrón hace lo imposible por combatir la falta de profundidad y hacer más complejo el film. Lo logra mediante una afirmación de clase disimulada en obsesión y formalismo. En todo caso, se trata de un experimento válido. A partir de *Los simuladores*, a Sziffrón se le señala un talento indiscutible. Se dice que la serie revela a un cineasta que da muestras de su capacidad en un medio distinto. Pienso que *El fondo del mar* prueba más bien otra cosa: que Sziffrón se da cuenta de las dificultades del cine, lo que para empezar no es poco. ■





X SERGIO WOLF

## La superficie y la profundidad

Nuestro columnista reaparece luego de un número de ausencia y se sumerge con toda alegría en la celebración de la existencia de una película como *El fondo del mar* en el cine argentino.

Alguna vez leí una entrevista donde un cineasta decía que lo que más le importaba era que sus películas tuvieran "doble fondo". Me pregunto cómo saber cuándo una película tiene ese doble fondo. Y me respondo que quizá sea que el cine es como la superficie del agua de mar, porque tanto frente a una ópera prima como frente a un autor la materia se presenta igualmente incierta: al poner el pie bajo la superficie pocas veces sabemos la dimensión de la profundidad. Con el cine argentino es todavía peor, porque es como el agua del mar argentino: bajo el oleaje turbio puede haber unos centímetros o una hondonada. Pruebo sumergirme, sin que me pregunten si sé nadar o si nadaré solo. Me cuesta ver el fondo porque mis lentes de contacto me impiden abrir los ojos pero igual lo intento y alcanzo a verlo, lejos, obligándome a braccar más y administrar el aire, que intuyo me va hacer falta con un cine como el argentino, habituado a pendular entre la gratuidad dispendiosa de recursos y la obstinada avaricia de ideas.

Mientras me hundo se me ocurre que cuando el cine argentino logra salir de la pileta de natación donde se ensaya un método o una fórmula probadamente segura, y se busca el océano, ahí el espacio se agiganta, y también se agiganta el cine. Por si había dudas, voy a dedicarme a intentar traducir en palabras el goce que me produjo *El fondo del mar*. Una manera de empezar, podría ser así: dos personajes —Ezequiel Toledo, por Daniel Hendler, y Aníbal, por Gustavo Garzón— parecen ser opuestos pero hay simetrías que los hermanan. Comparten la obsesión y el afán por la perfección, lo que incluye la belleza femenina —representada por la Ana de Dolores Fonzi, así que se justifica—, y que es el pretexto desde el cual se irradia la historia. El detonante es algo que Ezequiel advierte que *está*



Dos imágenes del uruguayo Hendler en *El fondo del mar*; y a la derecha sus preocupaciones: Garzón y Fonzi

fuera de lugar y que hace de los celos el motor de una persecución sin método ni estrategia. Por eso es un antihéroe, alguien que no encuentra su lugar, o que no soporta el de tercero, o al que violentaron invadiendo su propio territorio, y cuyas inseguridades hacen que esté trabado en sus dos afanes. Oscila entre la planificación —la arquitectura— y el riesgo —el buceo—, y de ahí que elija la coartada de centrarse, de asfixiar como un pulpo el mundo de Ana. Pero Ezequiel sabe que entre esas opciones de vida, o en su síntesis —el hotel submarino que finalmente logra dibujar— se define su aprendizaje o su castigo. Esa síntesis del hotel submarino lo obliga a salir a la superficie y mirar la realidad, y es la figura que termina de iluminar el centro de la película: cómo lograr vivir en el mundo siendo como uno es y entendiendo al mismo tiempo que el mundo es como es.

Tratado sobre la fijación, *El fondo del mar* es una interrogación sobre cómo salir al mundo, sobre la dificultad de convivir con los otros. Todo el problema de Ezequiel consiste en cómo transformar aquello que sólo existe dentro de su cabeza en emociones vitales. De eso se trata: de dejar de observar y poder resolver. El problema está en el camino que se elige, y ahí parecieran oponerse Ezequiel



y Aníbal, aunque al final Ana descubra que Aníbal va camino a convertirse en otro pulpo de la asfixia anfibia. Si para el paranoico siempre hay pistas que terminan por confirmar sus sospechas, aquí se trata de llamar la atención del otro, con el detalle de que para Aníbal no hay sospecha de persecución u hostigamiento porque no hay nada además de él, sólo existe su mundo y el mundo debe doblegarse a sus intereses.

Ciertas críticas hablaron de *El fondo del mar* remarcando el peso de las citas, pero prefiero creer que se trata de modos de inscripción o de linaje que el film busca como marco de pertenencia. Esas mal llamadas citas, cuando aquí son resonancias cinematográficas, van en la misma dirección de esa confrontación entre los personajes y el mundo. Porque es indudable que el frenesí de la puesta en escena y la idea de que una mujer hermosa es el camino más rápido a la demencia convertida en círculos infernales sucesivos que demuelen toda racionalidad, parecieran emparentar el de Sziffrón con el cine de Brian De Palma. Y a la vez, la idea del personaje que busca ordenar un caos interno hasta producir desastres casi cósmicos, así como su modelo de concentración temporal, parecen hacer dialogar la película con





el *Después de hora* de Scorsese. Pero intuyo un referente más esquivo en el Jerry Lewis de *Smörgasbord*, cuya denominación nativa es obra de algún minusválido que creyó que *Más loco que un plumero* era más apropiado. Justamente, en *Smörgasbord* no sólo un psicoanalista era quien acrecentaba la voluntad suicida de un Jerry desesperado, sino que él le explicaba que se sentía fuera del mundo, como si no hubiera lugar para él –para como él veía las cosas– en ese mundo. Y hasta había una escena donde intentaba matarse rociándose con nafta para terminar descubriendo que no tenía fósforos. Pero quizá lo que más anuda a *El fondo del mar* con el cine de Lewis es el problema de la incomodidad, del sentirse a disgusto, del sentimiento de no encajar en ningún lugar que padece Ezequiel, eje y punto de vista del film, excepto por el ambiguo flashback de Ana. Al igual que en Lewis, la desesperación convertida en bola lanzada a velocidad dinamita los límites del género. Esa combustión entre la lógica absoluta de un personaje y la lógica inefable del mundo pone a la comedia en su estado más subversivo y dispara al film hacia un terreno de tragedia apenas visible. Pero estas resonancias cinematográficas no se devoran la película ni relucen como un contrato de afinidades que Sziffrón firma con

ciertos espectadores sino que, más bien, se despliegan como referencias que resuenan como en otro espacio, como si trajeran un sonido familiar pero impreciso, cercano pero nunca en un primer plano.

*El fondo del mar* simula apoyarse en un universo mínimo que, como el iceberg del que hablaba Hemingway, deja asomar un doble fondo. Ese doble fondo revela un espesor mítico donde, además de los múltiples sentidos que tienen la tierra y el agua, no es menos relevante la idea de la muerte y el renacimiento: la caída en la pileta vacía, el retorno a un departamento despoblado de las cosas de Ana y con las paredes ya blancas como las hojas de un plano de diseño a completar, la moto y su contacto con el aire en vez del auto, y la prueba final, el nuevo bautismo en el agua después del bautismo del fuego. Como buen narrador convencido de sus gustos por lo clásico, como todo buen cineasta, Sziffrón es capaz de contar siempre dos cosas al mismo tiempo, y es así que las tres torres de la maqueta y la que se cae parece aludir a otro terceto, o es así que la imagen que dibuja Ezequiel de un buzo mirando “desde el otro lado” el cuarto de su hotel submarino parece representar el lugar del protagonista en la ficción. Creo que

hay dos clases de cineastas, los que exponen su mundo y los que exponen su visión del mundo. Y Sziffrón indudablemente pertenece al segundo grupo.

Al mismo tiempo, como ante cada película argentina, me pregunto qué nos dice Sziffrón sobre Argentina, hoy. Tengo para mí que Sziffrón no dialoga con las emergencias de este país situado en el fondo del mar; más bien lo hace con los que lo colocaron allí, con los que imaginaron ese plan de destrucción o con quienes se beneficiaron y terminaron influyendo sobre conductas, o que determinaron cambios de rumbo, o que fijaron patrones de vida siniestros. Si en *Los simuladores* el hombre común debe apelar a un saber y un método fraccionado en las capacidades que aportan los integrantes de un equipo, de un profesionalismo cuyo saber no excluye la frialdad de la ejecución, en *El fondo del mar* el proceso es el inverso: el hombre común no puede confiar en nadie y debe enfrentar la resolución por sí mismo, porque el conflicto no está fuera de él sino en él, es alguien tan centrado en su problema que no puede ejecutar un plan porque la sangre caliente proscribiera esa distancia. De ahí el efecto de rebeldía y adolescencia de Ezequiel, de ahí que busque llamar la atención del otro, en la conciencia de que no podrá derrotarlo, de ahí la perplejidad que le produce que su novia pueda haberle prestado atención a uno de esos, de los otros. En ese sentido, *El fondo del mar* pudo haberse llamado *El fondo del mal*, aunque podríamos discutir horas y horas sobre si es más importante la palabra “fondo” o la palabra “mar”... Una vez le oí decir a Fabián Bielinsky –y dudo que sea casual que su frase aparezca mientras escribo sobre Sziffrón– que los espectadores padecen el cine argentino como una historia de amor no correspondido. Pienso que así como para Ezequiel no hay obsesión amorosa que no sea malsana, para mí también el cine argentino es una obsesión amorosa malsana. La obsesión amorosa por el cine es malsana pero es el único camino para llegar al fondo, al doble fondo del mar, y respirar sin pensar que ese aire nos va a hacer falta después. El cine argentino puede respirar bajo el agua. ■

## El C.I.C en Canal (á)

Historias y anécdotas  
de nuestro cine  
contadas por  
sus protagonistas

ENCUENTROS  
de Cine

Idea y Producción general  
Marcelo Trotta - Vivian Imar

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

encuentrosdecine@cinetic.com.ar

Todos los  
Jueves 20.00 hs.  
y Domingos 14.00 hs.

www.cinetic.com.ar



# Cine en trance

La última película del cineasta carioca Bressane se presentó en una reciente muestra de cine brasileño. Ese fue el desencadenante para esta reflexión sobre la obra de un creador casi ignorado por la cinefilia argentina. **por DIEGO TREROTOLA**

En agosto pasado, al leer la programación del Primer Gran Festival de Cine Brasileño, la inclusión de la película *Filme de amor* (2002) trajo el nombre de su director Julio Bressane nuevamente a Argentina tras haber sido presentada *Miramar* (1997) en el 13° Festival de Mar del Plata. Si alguna vez se escribe la historia de la cinefilia argentina, Bressane ocupará un lugar tristemente mínimo en relación con la importancia de su obra. Y seguramente, uno de los capítulos más tristemente divertidos, y seguramente uno de los más extensos, de la cinefilia nacional estará dedicado a los errores deslizados en los catálogos de los festivales de Mar del Plata. Tal vez, la mayor equivocación se cometió en la edición del festival de 1997, cuando se exhibió en la sección Detrás de la Cámara la película brasileña *Miramar*. En el apartado dedicado a la información biográfica del director se leía: "Julio Bressane. Nació en Brasil. Ha comenzado su carrera cinematográfica como director de cortometrajes, y *Miramar* marca su debut como director de largometrajes. Filmografía (sólo largometrajes). *Miramar* (1997)". Si se considera que JB dirigió su primer largo treinta años antes de la fecha mencionada en el catálogo se puede medir la gravedad del error. Sin embargo, las impericias del responsable de esa información se pueden justificar no sólo por la incomunicación que existía en ese momento con el cine latinoamericano, sino también por la poca valoración que tenía el cine de Bressane, que a través de los años fue justipreciado principalmente en Europa con la inclusión de sus películas en los festivales de Venecia, Rotterdam, Cannes y Turín, entre otros. (De hecho, el exhaustivo libro en italiano sobre Bressane editado por el festival de Turín fue fundamental como fuente para elaborar esta nota.) Sin embargo, todavía es imposible poder leer notas en español sobre el cine de JB. Este artículo se propone comenzar a salvar esa falta.

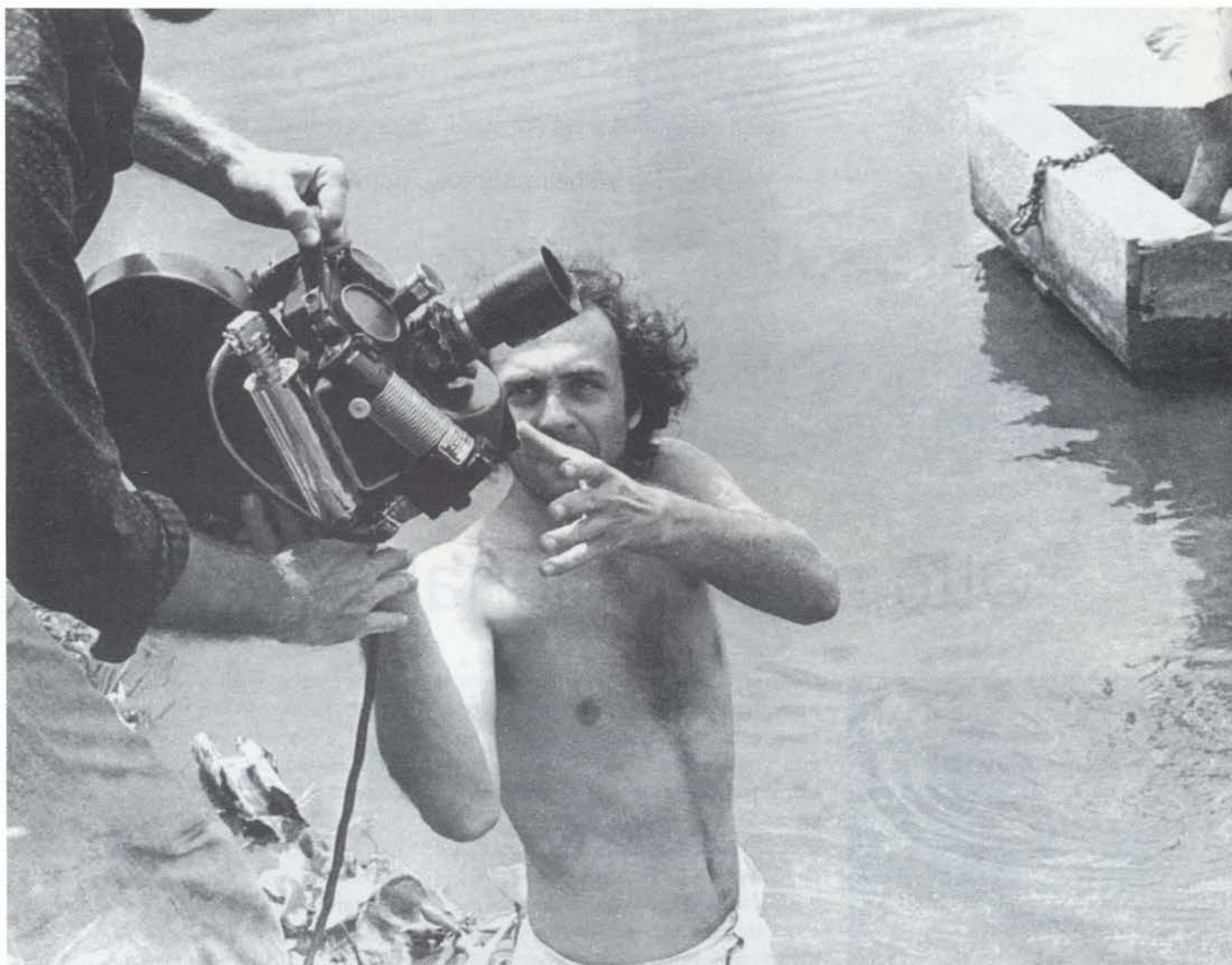
Julio Bressane nació en 1946 en Río de Janeiro. Como muchos cineastas de su generación, comenzó a relacionarse con el cine gra-

cias a una cámara de Super 8. A los 19 años, tras la revolución del Cinema Novo en Brasil, JB comienza a desempeñarse como asistente en películas de Walter Lima Jr. y Fernando Campos. Empezó a dirigir sus propios cortos en 1965, pero fue con su primer largo, *Cara a cara* (1967), que produjo una ruptura definitiva con los planteos del nuevo cine de Brasil. La película narra el secuestro y asesinato de la hija de un político corrupto, y el cineasta Glauber Rocha creyó que JB había hecho una parodia de su *Tierra en trance* (1967), una de las películas más representativas del Cinema Novo. De ese modo, JB se convierte en uno de los referentes del "udi-grudi", el movimiento del underground cinematográfico que significaría una definitiva deserción del Cinema Novo. A partir de ese momento, Bressane engendrará una obra solitaria que tendrá pocas conexiones con los distintos avatares y modas del cine brasileño, tanto en lo relacionado con la tradición industrial, como con los habituales retratos de miseria o de denuncia política. En su *Historia del cine latinoamericano*, Peter B. Schumann coloca a Bressane, a quien sólo nombra al pasar, dentro de lo que denomina "cine sucio", del que manifiesta un evidente desprecio a causa de sus formas antinarrativas y radicalmente fragmentadas. Esta lógica de construcción es capital en Bressane y se relaciona con la idea de "antropofagia" de Oswald de Andrade, escritor admirado y recurrentemente citado por el cineasta, que plantea el proceso de la construcción de la identidad brasileña a partir de la incorporación crítica y la transformación en algo nuevo del ascendente cultural europeo que antaño dominaba la cultura del país.

El gran ascendente de Bressane es el cine de Jean-Luc Godard; influencia que el director brasileño deja expresada en su crítica de *Week-End* (1967), donde JB llega a afirmar que en la película Godard "atraviesa la literatura, la poesía, la filosofía, el cine y la futurología". Antropófago de Godard, JB utiliza la misma relación descentrada entre el

cine y las demás artes, la misma tendencia a la cita múltiple, la misma capacidad liberadora de los materiales visuales y sonoros. Dejando de lado la pureza y el equilibrio como objetivos estéticos, el cine de JB coincide con el de Godard en desregular la puesta en escena ensuciándola con combinaciones maliciosas e inesperadas y con la contaminación de las otras artes. (El caso más extremo son los videos de las *Histoire(s) du cinéma*, tan discutidas en los dos números anteriores de esta revista, donde Godard piensa el cine apelando a algunos montajes aberrantes y a la interferencia de la literatura, la pintura, la música, etc.) De hecho, como Godard, JB fue en los 70 uno de los pioneros en la utilización del video en su país; y también emplea ese formato como herramienta de reflexión sobre el cine, una manera de producir sofisticados films-ensayo, como lo demuestran dos realizaciones en video de 1993: *O cinema do cinema - Criado e recriado da imagem no filme cinematografico* y *Antonioni - Hitchcock: A imagem em fuga*. Pero además este proceso está presente en sus películas de ficción que se pudieron ver en Argentina. En *Miramar* traza las fases de la relación con el lenguaje cinematográfico de un aspirante a director que sigue los planteos de Serguei Eisenstein y Jean Cocteau, dos cineastas-teóricos. Según Bressane, esta película es "la educación sentimental e intelectual" de un joven que se prepara para la vida artística. De esta manera, el arte según JB es la posibilidad de diluir la línea divisoria entre intelecto y sentimiento, teoría y praxis, mundo mental y mundo físico, contemplación y experiencia, y, principalmente, entre crítica de cine y práctica del cine. (Godard afirmó en 1962: "En tanto que crítico ya me consideraba cineasta. Hoy me sigo considerando crítico y, en cierto modo, lo soy más que antes".) En las películas de JB, al mejor estilo Godard, los textos de algunos de sus escritos críticos se filtran en la ficción cinematográfica y los personajes se vuelven algo así como críticos de cine. En *Filme de amor* una de las actrices





dice: "Los idiomas, la lengua, no son sinónimos, una lengua es un modo único de sentir el mundo". Esta oración pertenece a un artículo que Bressane escribió en 1995 sobre *Chronik der Anna Magdalena Bach* (1968), de Jean-Marie Straub.

No es casual que *Week-End* termine con las frases "Fin del Film / Fin del cine". Esta insistencia en la muerte del cine en Godard se corresponde con la actitud de Bressane. En *Filme de amor* un personaje dice que "para conocer algo hay que matarlo". Ese es el legítimo punto de partida que comparten ambos cineastas y por eso la disección es el recurso por excelencia para construir sus películas. El cine es un cadáver exquisito que ellos se encargan de examinar, por eso sus películas son estudios de las formas audiovisuales. Por ejemplo, la lúdica utilización del cine como juguete óptico y manipulador de la realidad en *Miramar* o la conciencia omnipresente del fuera de campo en la claustrofóbica *Filme de amor* son elementos que al evidenciar la puesta en escena, y producir el consiguiente efecto anti-ilusionista, provocan que el espectador asista a la muerte de una forma para iniciarse en otros extraños procesos. Es decir, el espectador accede

a otra mirada sobre el arte audiovisual, como si mirase una obra de teatro entre bambalinas. La idea más bien parece ser la de matar ciertas ideas sobre el cine y plantear la aventura de volver a definirlo. Necrófilo esmerado, como el James Stewart en *Vértigo*, Julio Bressane se aventura en un cuerpo muerto para recuperar la pasión de la mirada a través de un viaje que lo conduce hacia lugares alucinados. En ese trance parece instalarse Bressane, un trance que no puede producir otra cosa que un cine delirante. Y como señala uno de sus personajes: "El delirio es superior al buen juicio".

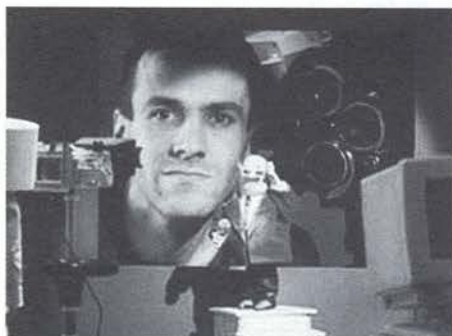
El 26 de agosto pasado, Argentina y Brasil firmaron un acuerdo de codistribución cinematográfica que consiste en la ayuda oficial para el fomento por parte de cada país a las películas del otro. El acuerdo se implementará a partir de un llamado a licitación para que los distribuidores de Argentina y Brasil exhiban ocho producciones al año. Esperemos que este acuerdo no sólo importe los *Un día en el paraíso* y *El día que me amen* del cine brasileño, y que algún distribuidor local sea lo suficientemente audaz para estrenar comercialmente alguna de las excentricidades de Bressane. **A**



Germán Kral rodó junto a Wim Wenders. Alberto Couceiro y Alejandra Tomei ganaron un premio en el Festival de Cannes. Ellos tres son argentinos y comparten el desafío de enfrentarse día a día a los gozos y las sombras de desarrollar una carrera como directores en la tierra de Friedrich Wilhelm Murnau. **por ARIEL MAGNUS**

CINEASTAS ARGENTINOS **EN ALEMANIA**

## Otto cine nacional



Alberto Couceiro y Alejandra Tomei, directores de *TV City*, el corto premiado en Cannes

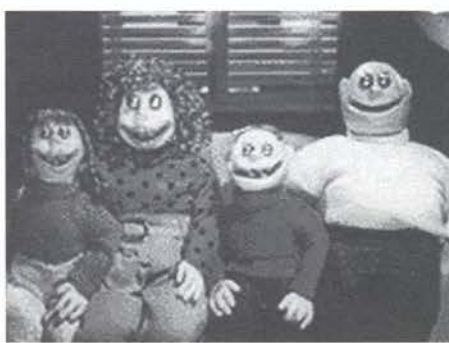
Nacieron a fines de los sesenta, se fueron de Argentina a principios de los noventa y, como buenos amantes del cine alemán, hace más o menos una década que eligieron Alemania para hacer cine. Unos trabajan en animación, el otro en documentales, dos géneros que tienen bastante en común, sobre todo el hecho de que suelen ser relegados por la ficción. Cosechan premios, crecen lenta pero implacablemente y aunque tienen poco contacto con sus colegas locales, observan con entusiasmo las producciones que llegan desde el otro lado del Atlántico. Porque también ellos, a la distancia, forman parte del nuevo cine nacional.

**TAN LEJOS, TAN CERCA.** Para Germán Kral (35 años) el cine tiene un nombre: Wim Wenders. "Siempre me apasionaron las películas de Wenders, que para mí son como una Biblia. A principios de los noventa yo vivía en Buenos Aires y estaba terminando un mediometraje en Super 8. Como allá se me hacía difícil y como me enteré de que Wenders había estudiado en Munich, me postulé para la escuela de cine de esa ciudad." El principio no fue fácil: "Yo pensaba que sabía alemán, pero ni bien llegué me di cuenta de que no sabía nada". Lo peor es que también la escuela se dio cuenta, y lo rebotaron tanto de Munich como de Berlín. Tuvo que esperar un año para lograr inscribirse en Munich, donde estudió y trabajó durante los siguientes nueve años. "En Buenos Aires llegué a soñar que filmaba con Wenders, y un tiempo después de llegar a Alemania fui a un workshop que daba él en Berlín. Ahí mostré la película que había hecho en Super 8 y Wenders me pidió el casete. Eso ya fue bastante increíble, pero lo más increíble es que unos meses más tarde

estaba filmando con él *Los hermanos Skladanowski*. Filmar con Wenders en Berlín, en blanco y negro y con una cámara de manija, fue una de las experiencias más importantes de mi vida." De esa experiencia surgió no sólo *Tango Berlín* (un corto de seis minutos hecho con las tres latas de material que sobraban el último día de filmación), sino también la idea para su primer largometraje: *Imágenes de la ausencia*.

Estrenado en 1998 y ganador de varios premios, el film "documental" ("Para mí, la única diferencia entre ficción y documental es el sueldo de los actores; en ambos formatos uno siempre está tratando de contar una historia") es una oda a Buenos Aires a la vez que un intento por entender la separación de sus padres, con entrevistas a los mismos y con un accidentado encuentro de ambos frente a la cámara. También su segunda película, *La vida es así* (2002), que reúne entrevistas a taxistas en Buenos Aires, Berlín y Japón, vuelve a incurrir en el género del autobiografismo explícito. "La idea es que mi historia les dé a otros la posibilidad de contar la suya. Mis películas son muy íntimas. Mientras las hago no me doy cuenta, pero después siento que me expongo demasiado. Me da cosa, pero qué voy a hacer. En realidad me gustaría hacer películas de ficción con presupuestos más grandes, que se pasen en el cine y tengan 10 millones de espectadores. Pero me sale hacer cosas más pequeñas, más solitarias y personales." Todo eso, hasta hace poco más de un año, cuando a Wenders le ofrecieron hacer una especie de continuación de Buena Vista Social Club y, como él no tenía tiempo, le pasó la pelota a Germán. De la propuesta nació *Los hijos de Buena Vista*, una producción internacional con Germán Kral de director y





Cuatro imágenes de *TV City*, el corto premiado que los realizadores argentinos produjeron en Berlín



Wenders de "maestro benevolente". "Trabajar post *Buena Vista* en Cuba fue muy difícil por dos razones –comenta Germán–. Por un lado, estaba siempre la referencia del éxito y de la calidad de Wenders; no se trataba de superarla, sino de llegar al menos a la altura. Por el otro, la gente está muy atenta al tema económico. Por suerte, eso sólo ocurre fuera del estudio, porque cuando los músicos cubanos hacen música, se olvidan de todo y no piensan más que en la música. Lo cual se nota, y es un gran placer."

De este sueño realizado, Germán espera conseguir los medios para ir a filmar a Buenos Aires. "Yo me siento porteño aunque viva en Munich. Todo para mí es una continuación de Buenos Aires, esa ciudad infinita."

**ANIMARSE.** La prensa alemana no les hizo mucho bombo por ser argentinos y la prensa argentina tampoco por presentarse desde Alemania. Sin embargo, el tercer premio que Alberto Couceiro (36 años) y Alejandra Tomei (36) ganaron en Cannes (compartido con la mexicana Luciana Jauffred Gorostiza) no es poca cosa. De los cientos de películas presentadas para la sección Cinéfondation (jurado presidido por Emir Kusturi-

ca), veinte quedaron seleccionadas, y entre esas veinte el corto de animación *TV City*, una alegoría sobre el mundo mediático hecha casi sin medios. "Estuvimos trabajando cuatro años. Fue espantoso", recuerda Alberto. Lugar de tortura: las instalaciones de la escuela de cine y televisión Konrad Wolf de Babelsberg, cerca de Berlín. "Nosotros llegamos a Berlín poco después de la caída del Muro –recuerda a su vez Alejandra–, y como la escuela pertenecía a lo que había sido la RDA, todo era un poco anárquico." "Por eso pudimos tener un atelier financiado durante varios años –completa Alberto–, aunque eso también implicaba no contar con mucha tecnología." "Normalmente hay un animador por figura –explica Alejandra– y nosotros teníamos quince figuras y un solo animador." "A eso sumale que teníamos financiado el estudio y el material –agrega Alberto– pero no nuestro bolsillo." Dos en perfecta sincronía, Alejandra y Alberto comparten dos hijas y casi dos décadas de trabajo conjunto. En Buenos Aires, donde "después de tantos años de sombra todo bullía", trabajaron haciendo serigrafía con gente como Guillermo Kuitca y fueron cofundadores junto a Sergio De Loof del

mítico bar Bolivia. "Cuando subió Menem sentimos que pasaba algo raro. La cocaína se puso muy barata, había mucha gente agresiva en la calle." Por eso y porque habían juntado algún dinero y porque sí, decidieron partir de viaje. Tras algún tiempo de andar por Europa, llegaron a Berlín, de donde todavía no se han movido. Alejandra se puso a trabajar en animación y Alberto se inscribió en la escuela. "En Argentina yo trabajé muchos años como proyccionista en el cineclub Jaén –explica Alberto– y de ahí conocía mucho de animación. Que no es sólo dibujitos animados para chicos, como durante tantos años nos quiso hacer creer Walt Disney." "La animación tiene una historia casi más larga que el cine", acota Alejandra. "Incluso Lumière con sus trucos podría ser considerado el primer animador", la interrumpe Alberto, y agrega: "Pasa que yo amo las películas mudas. Murnau me parece un cineasta genial, veo *Nosferatu* o el *Fausto* y me emocionan. Son cosas muy cercanas a la animación. Nosotros mismos usamos trucos de su época para nuestra película, donde no hay casi nada computarizado." "No es que tengamos nada contra las computadoras –aclara Alejandra–, es sólo una cuestión de afinidad técnica. Como venimos de la plástica, nos da más por los objetos reales. Hay gente que trabaja directamente con 3D y por ahí sería más fácil pintar con un pincel y listo." En una línea con Juan Antín, cuyo largometraje de animación *Mercano el Marciano* pudieron admirar durante la pasada Berlinale, Alberto y Alejandra ([www.animas-film.com](http://www.animas-film.com)) planean un largometraje propio y aseguran al unísono: "La animación es un boom, y ya está empezando a hacer estragos". ■

**FASTIDIEMOS**  
cine en la tribu  
**EL BAILE**

Todos los Miércoles 20 hs

Espacio Bar La Tribu  
Lambaré 873 • Almagro

**ciclo** **Septiembre**  
**WESTERN FUERA DE HOLLYWOOD**  
03/09 • *Yojimbo* (Akira Kurosawa)  
10/09 • *El Topo* (Alejandro Jodorowsky)  
17/09 • *Las Aventuras de Juan Quin Quin*  
(Julio G. Espinosa)  
24/09 • *Por un puñado de dólares* (S. Leone)  
**Entrada \$2**

Presentan  
**LA TRIBU**  
Panta Rhei  
*Proyecto Pandora*  
Auspicia  
**EL AMANTE**



Durante décadas, este diario construyó una sólida imagen, casi un mito, basada en su apelación a lo simple y emotivo. Y así lo avala su edición aniversario, una fiesta de tapas firmes junto al pueblo. **por LEONARDO M. D'ESPOSITO**

**CRONICA** 40 AÑOS

## Fondo rojo

El diario *Crónica* cumplió 40 años y lo celebró con un número antológico donde se reproducen sus mejores tapas. Decir eso es suficiente para que cualquiera corra al kiosco y mate por conseguirlo; lo mejor del caso –si lo encuentra– es que vale nada más que un peso. Se sabe: *Crónica*, firme junto al pueblo.

Recorrer esas tapas es descubrir una película continua y siempre fiel a sí misma que describe mejor que cualquier documental y cualquier ficción lo que los argentinos soñaron, creyeron, desearon y padecieron en las últimas cuatro décadas. El credo de *Crónica* es el credo del cine: la emoción. A la manera de Hitchcock, el rectángulo de la primera plana debe estar cargado de ella. Eso es el periodismo entendido por Héctor Ricardo García: ser diariamente emotivo, hacer de la noticia un golpe al corazón. A veces el golpe, claro, va más abajo. Pero nadie debería decir que le falta efectividad, rigor o precisión. Un uppercut a la mandíbula o un gancho al hígado, el ideario de la portada de *Crónica* es conmocionar al lector, en realidad un espectador. El tamaño de los titulares y la disposición gritona e inapelable corresponden a una imagen de cine clásico, la de una pelea de John Ford, de un tiroteo de Hawks, de un duelo verbal de Billy Wilder: la distancia entre el titular y la noticia se nutre del suspenso de tío Hitch.

El mundo de *Crónica* es urbano y suburbano; es el Buenos Aires peronista –indefectiblemente peronista–, católico y nacionalista; es el mundo lleno de piratas y yanquis y macacos. Donde la gente (y los políticos) son buenos o malos sin medias tintas. El mundo de *Crónica*, pues, es simple. La portada del primer número lo dice todo: la salida del fiscal del Caso Frondizi, un nene abandonado en un baldío y Valentim, crack brasileño del Boca de 1963, tocando la guitarra y cantando a toda tapa. La alegría del

fútbol, la esperanza del nene rescatado, la desconfianza en la política.

Desconfiar de los políticos, en realidad. Perón no es un político, es otra cosa: un estadista, un líder, la encarnación del mito de la Argentina feliz que construye su casita prefabricada y se va de vacaciones a Mar del Plata, la que goza con un gol de Boca, la que quiere de vuelta las Malvinas. No es una imagen real, pero si hay algo que no puede achacársele a *Crónica* es deformar la realidad para que cuaje con ese mito. No es, tampoco, un mito ingenuo: si algo se ve a través de las tapas, es que *Crónica* está directamente en contra de las dictaduras militares. Esas tapas mencionan a las sucesivas juntas militares entre Onganía y Bignone de una manera elusiva, casi como se menciona la invasión extraterrestre en *El Eternauta*. El lector podría decir que eso es lo que aparece en este número aniversario, donde sólo hay una selección de las mejores portadas (sin dudas son las mejores portadas). Pero es que *Crónica* es un diario que recrea su mito día a día. Es posible que se escapen cosas, que en el calor del Mundial 78 se hable de un pueblo unido, que se festejen las manifestaciones pro fútbol y pro Malvinas. Pero también que en la marcha del 30 de marzo de 1982 se tome partido directamente por los sindicatos en un momento en que no es fácil hacerlo. Y que el pueblo, ese pueblo que es el referente de *Crónica*, festejó los mundiales del 78 y el 79 y la recuperación de las islas. El diario no elude ni lo que hicieron sus lectores ni cómo lo publicó: también en los momentos más difíciles, más cuestionables o más polémicos, *Crónica* está firme junto al pueblo. Hay algo que es difícil de saber a medida que se recorren las tapas de *Crónica*: hasta qué punto su mezcla de morbosidad, humor y drama es premeditada. Pero al mismo tiempo se nota que la tapa no es la elección de un comité. No es la redacción



en sí de las notas (se recomienda revisar la de la muerte de Kennedy, con el cable de Reuters directamente pegado en tapa), sino su puesta en escena la que las hace trascendentes. Aunque muchas veces la selección de las portadas de los primeros diez años parece estar signada por la ausencia de Perón. Ausencia que, tras la vuelta del líder a Argentina, su gobierno y su muerte, lleva al paroxismo la capacidad de crear un mundo de las tapas de *Crónica*: una cinta de luto arriba, una foto abajo, una sola palabra como titular: "Murió". El nombre es absolutamente superfluo: al mismo tiempo *Crónica* había establecido definitivamente el mito y dado la noticia más importante de su historia.

Al recorrer las portadas uno va del caso Penjerek al de García Belsunce; de la corona de Accavallo al bicampeonato de Bianchi; de bebés abandonados en baldíos hasta chicos que reencontraron a su mamá; de la caída de Onganía a la huida vergonzosa de De la Rúa; desde los veraneos en La Feliz hasta los veraneos en La Feliz. Hay muertos, algunos anónimos, otros conoci-



## Pasión pura

*Cien veces me quisieron matar*, de Héctor Ricardo García, Planeta.



Algunas tapas históricas del diario de Héctor Ricardo García



dos (Gatica, el Che, Kennedy, Nasser, Claudio Levirino, Mónica Juvet, Alberto Olmedo, Carlos Monzón). Lo interesante es que todos son inolvidables: el propio relato de su muerte es extraordinario, como una buena película.

Es eso: el credo de *Crónica* para elegir las noticias de tapa es que sean extraordinarias. Eso las hace inolvidables. Es tan fácil burlarse de *Crónica* por su estilo directo hasta lo brutal que, a lo Cyrano de Bergerac, primero lo hace *Crónica*. Gana la Selección el Mundial del 86 y se lee bajo la foto de un eterno Maradona "La única verdad es la realidad. Firmado: Juan Domingo Bilardo". O se ve, al partir aquel equipo tackleado a la contienda del 90 en Italia, que los once titulares son doce: entre el Diego y Ruggeri aparece la estampita del Sagrado Corazón. Comentario: "Los doce jugadores de la selección nacional, y una presencia capaz de obrar el milagro de un nuevo campeonato: Dios es Argentino...".

Las tapas de *Crónica* casi excusan de la lectura del diario. No han variado nada en cuarenta años, con la sola excepción de la

alguna vez audaz y hoy casi ingenua Lolita desplazada al interior del diario. Lolita es un misterio: cruza del humor de Basurto (otro habitué de las tapas) y del danés Apolinario Mamerto (¡Apolinario Mamerto, el de las contratapas de la sexta de *La Razón*, era una tira da-ne-sa!) con nombre nabokoviano, aparecía ligera de ropas en mudas aventuras sexuales que parecían desentonar con las terribles noticias de primera plana. Puro impacto: Lolita es la historieta justa y sus atributos (del personaje, de la tira) merecieron la primera plana. Lolita está muchas veces al lado del horror más puro, como la mujer que come groseramente una manzana en medio del juicio de *El hombre equivocado*. Al lado, además, el aviso de una casa prefabricada: todos podemos tener nuestro techo.

*Crónica* es pura sensibilidad buscada y encontrada, pero no hay en sus portadas ni cinismo ni la burla de alguien que se siente por encima del lector. A lo sumo un poco de autoironía, de humor de barrio a veces un poco canchero... eso mismo: quien quiera conocer la diferencia entre cinismo y canchereada (es decir, la diferencia entre el periodismo de Daniel Hadad y el de *Crónica*) tiene que ver estas tapas. Pasear por todas las portadas juntas demuestra que el diario de Héctor Ricardo García puede exagerar, pero no mentir; puede golpear bajo el cinturón, pero nunca con una herradura en el guante. De allí que uno se dé permiso para conmovirse sin caer en la demagogia de pensar en lo "humilde" que podría ser el lector ideal del diario. Leer todas las portadas llenas de color, de titulares enormes, de fotos impactantes, es exactamente lo mismo que ver una de esas películas-río donde pasa de todo y que uno se resiste a abandonar, uno de esos entretenimientos populares que piden a gritos una continuación. *Crónica* es la vida argentina misma hecha ficción en imágenes. ■

Este libro, publicado en 1993 —a treinta años de la aparición de *Crónica*, una de las varias creaciones de García—, empieza con impacto: "¡Decí la verdad! ¿García es judío?". Según cuenta García, eso le preguntaban, mientras lo torturaban, unos militares a Osvaldo Papaleo. A partir de esos hechos, el *self-made man* García comenta los "mitos" que se crearon sobre su figura, la obsesión de los gobiernos por meterse en su vida y la persistencia de actos violentos contra él y su entorno, pero no hace mención del antisemitismo de la dictadura militar. Esta ausencia interpretativa no debe llevarnos a pensar que a García no le interesase ese aspecto del régimen sino que debe hacernos entender algo central para el estilo de García y, por carácter transitivo entre el creador y la creación, para el de *Crónica*. No es la interpretación la estrella del territorio periodístico de *Crónica* y aledaños (en algún momento imperio periodístico ya que fue el primer multimedio argentino). Poner un hecho en un contexto que le otorgue un significado distinto de los más evidentes no es primordial para García. Así es su diario y así es su apasionante libro: pura crónica, pura pasión por el dato (cada mención personal se hace con precisión, con pasión por los detalles y con autoridad informativa) en fascinantes relatos de hechos sociales, políticos, policiales y, sobre todo, periodísticos, en especial aquel de la trepidante vida profesional de García, un ardiente y encendido contador de historias dotado de una especial conexión con "el pueblo".

*Cien veces...* es tanto la autobiografía profesional (y un poco personal, y un poco épica) de un visionario y un original creador del periodismo como una historia de buena parte del siglo XX en Argentina, una historia contada por un hombre que decía: "En lo profesional yo estaba casado con la información y mi 'amante' era la realidad". Siempre preocupado por esa mujer y esa otra, García maravilla, divierte y asombra con sus relaciones peligrosas con el poder, con sus increíbles travesías malvinenses y con sus inefables creaciones. En su rol de productor —e incluso escritor— teatral, García ostenta en su currículum títulos como *La revista nunca vista*, *Esconde el Draculín* y *Otra-Volta con King Kong* (referencia a John Travolta). Y en su rol de escritor de libros, este imperdible relato de aventuras bautizado *Cien veces me quisieron matar*. Javier Porta Fouz



DIRECTO A VIDEO

# Buena y mala madera

Y sí, volvió Roberto Benigni, el que había conmocionado el mundo del cine (bah, a Hollywood) con *La vida es bella*. Pero los cines argentinos esquivaron su *Pinocho*, que sale directamente en VHS y DVD. Bueno, ni *La vida es bella* era para tanto ni esta para tan poco.

**PINOCHO, Italia, 2002, dirigida por Roberto Benigni, con Roberto Benigni y Nicoletta Braschi. (Gativideo)**  
Si hubo una película odiada en Estados Unidos en 2002, esa fue *Pinocho*, la versión "con actores" del clásico relato de Carlo Collodi realizada a un costo enorme por el oscarizado –e insoportable– Roberto Benigni. El film amagó con estrenarse en Argentina, pero se edita directamente en VHS y DVD. El problema con el primer formato es que está hablado en castellano, lo que lo hace bastante molesto al oído, toda vez que Benigni no resignó ni un ápice de la verborragia peninsular de la que ha hecho su marca de fábrica y, no en pocas ocasiones, su única arma para lograr la risa. Sin embargo, es bastante difícil decir sin más que se trata de una mala película. Lo es, pero no por ello deja de tener algo interesante.

A diferencia del clásico dibujo animado realizado en 1938 por Walt Disney, esta adaptación es de una enorme fidelidad a la novela original. El libro de Collodi es una especie de manual moral con una crueldad que supera en mucho las imágenes a veces fantasmagóricas de la realización disneyana. El Pinocho original no es un ingenuo aprendiendo el mundo, sino un pícaro fácil de burlar que desprecia cualquier moral y opta, casi criminalmente, por el camino más sencillo. Su amoralidad básica lo hace un ser antipático que no se detiene ni siquiera ante la más solemne de las promesas o ante la muerte. Sus aventuras –más bien desventuras– son tan extremas que la visión de este film debería desrecomendarse para niños pequeños (aun cuando se la edite "para chi-

cos"). Ninguno de los momentos del libro está ausente en la película, lo que hace del film casi un documento de lo que se consideraba una obra normativa hace más de un siglo. Es probable que esta calidad anacrónica sea lo que más haya molestado a los críticos de Estados Unidos, tan necesitados de salidas fáciles y redenciones felices.

No las hay en este film que, además, no carece de invenciones visuales: un plano cenital que acompaña al personaje, la carroza del Hada Azul, el tiburón (no una ballena) que traga a Pinocho, la inicial fuga bufonesca del pedazo de madera. Más allá de la falta de talento de Benigni para narrar (es curioso cómo esta falta, que es flagrante en su película sobre la negación del Holocausto, pasó inadvertida en esa ocasión para Hollywood), el problema básico de *Pinocho* es que conserva la moral original del relato como si no hubiera pasado el tiempo. La única manera de establecer una conexión emocional con la historia es creyendo en esa moral, cosa casi imposible. En el final, cuando todo parece transformarse en un canto a la riqueza material como único bien en la Tierra, Benigni realiza la única interpretación de la obra. Pinocho niño se "separa" del Pinocho muñeco, lo ve sin vida y dice: "¡Cómo me divertía cuando era una marioneta!". Aquí esa misma escena se resuelve de manera visual y, extrañamente para un film tan aleccionador a pesar suyo, revierte la moral del relato. El Pinocho de Benigni no es la peor película del mundo ni merece el odio: es fiel a su autor, puede ser insoportable pero en su sinceridad es digna de atención.

**Leonardo M. D'Espósito**



Roberto Benigni vestido de Pinocho





## AHORA EN VIDEO POR JUAN MARTINEZ

**BELLA MARTHA**, Alemania, 2002, dirigida por Sandra Nattelbeck, con Martina Gedeck y Maxime Foerste. (AVH)

Hay un tipo de películas cuyo notorio esfuerzo por agradar a todo el mundo termina produciendo, entre la minoría que no comparte ese placer programado, un in-conmovible rechazo. Se las conoce como "crowd pleasers", una expresión proveniente del mundo de la cocina, justamente el ámbito en el cual se desarrolla *Bella Martha*, film alemán que, tal como fue fría-mente calculado, conquistó miles de corazones cálidos en Europa y ahora llega a la Argentina directamente a video.

La protagonista del film es una treintañera, soltera e insoportablemente neurótica, que trabaja como jefa de cocina en un lujoso restaurante de Hamburgo. Luego de recibir la infausta noticia de la muerte de su hermana, Martha (tal el nombre de la dama en cuestión) toma la decisión de hacerse cargo de su sobrina, alejada de su padre italiano tras una separación. De ahí en más sucede todo aquello que ustedes pueden imaginar habiendo llegado hasta aquí: la convivencia conflictiva con la niña hace que la protagonista entre en una crisis que necesariamente la conducirá a un cambio de vida. El cambio viene de la mano de un cocinero de modales barrocos, permanente actitud "piola" y ascendencia (¡adivinen!)... italiana. Si hicieron el esfuerzo de llegar hasta aquí, es obvio que no les costará mucho más imaginar cómo será el final.

Tan empalagosa como los postres que aparecen en algunas secuencias, filmadas sin ambages a la manera de un comercial de Rodizio. **Alejandro Lingenti**

**NADAR SOLO**, dirigida por Ezequiel Acuña. (AVH)

La hermosa ópera prima de Acuña no se merecía ninguno de los problemas que tuvo para llegar a la cartelera. Se pospuso su fecha de estreno (cuando los afiches ya estaban en la calle) para darle más salas a *Matrix: Recargado*. Encima, en la semana de su verdadero estreno y por un error del INCAA, las calles se llenaron de afiches de... *Sabés nadar?* Una vergüenza. Y *Nadar solo*, una de las películas del año. Y Nicolás Mateo y Antonella Costa, dos de los actores del año. A favor y entrevista a EA en EA N° 133.



*Nadar solo*

**DESTINO FINAL 2, Final Destination 2**, dirigida por David R. Ellis. (AVH)

Junto con *La llamada* y *Jeepers Creepers*, la prueba viviente de que todavía pueden hacerse películas de terror originales y aterradoras. Un gran comienzo da pie a una sucesión de muertes escalofrantes, elaboradas hasta el más mínimo detalle y filmadas con precisión, atmósfera y buen tino por un don nadie llamado David R. Ellis. Una gran sorpresa. A favor en EA N° 132.

**LA VIDA CONTINUA, Moonlight Mile**, dirigida Brad Silberling. (AVH)

Luego del horrendo desliz que significó *Un ángel enamorado*, Silberling vuelve a hacer una buena película (la primera fue *Casper*). Un tema que daba para algún telefilm berreta -familia-intenta-seguir-adelante-luego-de-muerte-de-hija- se convierte en una película amable, sincera y emocionante. Dustin sorprende y Susan está tan bien como cuando actúa bien, pero el que se roba el show es Jake Gyllenhaal, que junto a su hermana Maggie ya son dos de los mejores actores del momento. A favor en EA N° 127.

**EL DISCIPULO, The Recruit**, dirigida por Roger Donaldson. (AVH)

Donaldson es un director que puede hacer buenas películas (*Sin salida, Cocktail*) y bodrios irredimibles (*La fuga*). El discípulo pertenece al segundo grupo. Al Pacino, que venía subiendo la puntería, está pésimo. Farrell tiene el carisma, pero es el enésimo bodrio que protagoniza en el año. La película es tan aburrida, poco interesante y vacua que ni siquiera enoja lo suficiente como para que uno desee elegirla la peor del año, aunque se han reportado casos de gente a la cual le cayó simpática, como ocurrió en EA N° 131.

**LA SECRETARIA, Secretary**, dirigida por Steven Shainberg. (AVH)

Otra sorpresa, que lo fue porque su trailer no tenía absolutamente nada que ver con lo que la película realmente es, una historia de amor tan hermosa como *kinky*. Spader está excelente, pero la que se roba el show es Maggie Gyllenhaal, que junto a su hermano Jake se perfilan como dos de los mejores actores del futuro. A favor en EA N° 134.

[HTTP://WWW.VIDEONEWFILM.COM.AR](http://www.videonewfilm.com.ar)

**NEW  
FILM**

VIDEO CLUB  
CINE ARTE

**CINE  
CLASICO  
Y DE  
AUTOR**

MAS DE  
8000 TITULOS  
ALQUILER / VENTA

OPERAS  
DOCUMENTALES

SERVICIO  
DE CONSULTA

CINEMANIA  
EN CD-ROM

CINE Y FOTOGRAFIA:  
CURSOS PARA VER  
LO QUE OTROS  
NO VEN

DVD  
ZONA 4

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

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



## CLASICOS

LA CAJA SINIESTRA, *The Oblong Box*, Gran Bretaña, 1969, dirigida por Gordon Hessler, con Vincent Price, Alastair Williamson, Hilary Dwyer. (Epoca)

LOS CUERPOS TRASPLANTADOS, *Scream and Scream Again*, Gran Bretaña, 1970, dirigida por Gordon Hessler, con Vincent Price, Christopher Lee y Peter Cushing. (Epoca).

Los cinéfilos afectos al cine de terror suelen ser tentados por perversos placeres. Entre ellos está la afición por películas que personas equilibradas podrían considerar medio imprementables pero que para el paladar acostumbrado tienen un toque de exquisitez. El productor-director Gordon Hessler realizó, a fines de los 60, un par de esas rarezas de dudoso aunque innegable sabor. *La caja siniestra* y *Los cuerpos trasplantados* hacen un extraño tándem que, al filo de una mutación histórica en el terror cinematográfico y desde Gran Bretaña, miran como aquel viejo dios Jano, cuyos dos rostros le servían para ver pasado y futuro, la crisis de entonces. *The Oblong Box* observa hacia atrás, *Scream and Scream Again* avizora sinuosamente lo que vendrá.

Stephen King contaba que cuando iba al cine de chico usaba una clasificación de géneros muy a su medida. Para él y su hermano había películas de cowboys, de piratas, de marcianos... y películas "de Poe". La abundancia de adaptaciones de Poe en el ciclo que encaró Roger Corman seguramente impulsó esta generificación, y el fenómeno también fue aprovechado por otros realizadores. Entre ellos estaba el joven prodigio Michael Reeves, cuya *Cuando arden las brujas* (1968) comentamos en EA 136. Precisamente, uno de los títulos de distribución de aquel film fue *The Conqueror Worm*, como uno de los poemas negros de Poe: homenaje y aprovechamiento marketing a la vez. En síntesis, para King esa sería "otra de Poe", como lo es *La caja siniestra*, el proyecto que dejó inacabado la muerte repentina de Reeves y siguió Gordon Hessler.

En esta película, Vincent Price (una especie de garantía Poe) vive en el siglo XIX y es torturado por la sombra monstruosa de su hermano, alguna vez hechizado por un brujo africano y enterrado vivo, sólo para volver más tarde movido por una locura vengativa. Aunque tenga su entierro prematuro, esta



Otra de las clínicas del abominable Dr. Price

ficción parece más cercana a Lovecraft, y su primera hora construye una tensión que luego cuesta sostener cuando el monstruo baja a escala más bien humana en su furia fraternal. Como revisando el ciclo Poe y ciertos terrores clásicos sin encontrar cómo hacer vigente la vieja efectividad, *La caja siniestra* tiene algo de despedida nostálgica. Acaso consciente de estos logros muy parciales, Hessler acometió con *Los cuerpos trasplantados*, cuya modernidad asoma alocada en una delirante tecnopolítica de los cuerpos. En la *swinging London* está nuevamente Vincent Price, ahora científico loco, extrañamente ligado al poder político y corporativo en su factoría de superhombres elaborados con piezas humanas. Peter Cushing es un ex nazi y Christopher Lee, un agente secreto británico. Cada uno parece manejar su propia historia, mientras jóvenes y atléticos cuerpos son mutilados vivos y de a pedazos (de allí lo de "gritar y gritar nuevamente" del título original) para contribuir al proyecto. En su misma estructura fragmentada, cosida y acumulativa, la película remeda a sus peligrosas criaturas. Al final, no se entenderá mucho pero todos esos trasplantes e implantes al servicio de la ingeniería política, entre el espionaje y el film de horror gore, merecen un vistazo por su anticipación de espantos venideros. **Eduardo A. Russo.**

INVASION SECRETA, *Secret Invasion*, EE.UU., 1964, dirigida por Roger Corman, con Stewart Granger, Raf Vallone. (Epoca)

La fama lograda por Roger Corman por su capacidad para rodar películas con gran rapidez y bajísimos presupuestos ha opacado muchas veces sus positivos méritos como cineasta. La reciente exhibición por cable



de sus adaptaciones de cuentos de Edgar Allan Poe permitió, por un lado, apreciar que la mayoría de esos films captan con fidelidad el espíritu de la obra del gran escritor (incluso podría decirse que hoy se los ve mejor que en la fecha de su estreno) y, por el otro, que —más allá de algún déficit en la estructura dramática de sus películas— Corman muestra un auténtico talento para expresarse en términos visuales y es capaz también de conseguir los climas requeridos por cada uno de los relatos. *Invasión secreta* fue rodada en la misma época que los últimos títulos de la saga mencionada y presenta la curiosidad de haber costado 585.000 dólares —una cifra altísima para los presupuestos que solía manejar el director—, y bien puede ser considerada como precursora de la mucho más cara y exitosa, aunque no necesariamente mejor, *Doce del patíbulo* de Robert Aldrich. Como en ese film, el relato está ambientado en los años de la Segunda Guerra y un grupo de peligrosos presidiarios con condenas de por vida son convocados para una misión suicida en Yugoslavia en plenas líneas nazis a cambio de —si sobreviven— la conmutación de sus penas. Conocido el oficio narrativo del director, no causa sorpresa la efectividad de las secuencias de acción, pero el valor agregado del film es la interesante caracterización de los personajes (es memorable el asesino psicópata de corazón blando que interpreta Henry Silva) y la eficaz y estilizada resolución visual de muchas escenas, como la de la muerte del jefe del pelotón. Un film muy poco visto, que ratifica a Corman como un director a tener en cuenta dentro del cine norteamericano. **Jorge García**



## Videoclub **El Gatopardo**

Todas las películas que está buscando las encontrará en Videoclub Gatopardo



Piedras 1086, San Telmo  
Tel. 4300-5139  
Estac. sin cargo.  
[www.puntocine.com.ar](http://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](mailto: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](mailto:correo@il-postino.com.ar)

Internet [www.il-postino.com.ar](http://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](mailto: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](mailto:400a-cine@voila.fr)

4 3 2 2 - 7 5 1 8

4 3 2 6 - 5 0 9 0

ANUNCIE EN

**EL AMANTE**





X JORGE GARCIA

## MIÉRCOLES 10

LA VIUDA DE SAINT PIERRE, *La veuve de St. Pierre* (2001, Patrice Leconte). Cinemax Oeste, 20 hs.

LA CONDESA DESCALZA, *The Barefoot Contessa* (1954, Joseph L. Mankiewicz). Retro, 22 hs.

KAOS (1984, Paolo y Vittorio Taviani), con Omero Antonutti y Margarita Lozano. I-Sat, 23 hs.

Este film en episodios, donde los hermanos Taviani adaptan varios relatos de Luigi Pirandello que tratan sobre los temas más dispares, es una obra inevitablemente despareja cuyo denominador común es la sabia utilización de los paisajes y las costumbres sicilianas. Hay momentos notables, como la historia del hombre lobo o el capítulo en el que Ciccio Ingrassia parece un doble de Vincent Price, y el resultado final coloca a la película como uno de los mejores trabajos de los realizadores.

## JUEVES 11

BARRERA, *Bariera* (1966, Jerzy Skolimowski). Europa, Europa, 19 hs.

CASADA CON LA MAFIA, *Married to the Mob* (1988, Jonathan Demme). Film & Arts, 1 h.

CAJA NEGRA (2001, Luis Ortega), con Dolores Fonzi y Eduardo Couget. Cinemax Oeste, 0.15 hs.

Opera prima de Luis Ortega, realizada con sólo 21 años, narra la más que atípica relación de una muchacha con su padre (una suerte de *freak* contemporáneo) y con su centenaria abuela. El film elude cualquier tentación de caer en el feísmo o en el psicologismo para transformarse en cambio –superando algún defecto casi inevitable en una primera película– en una sensible aproximación a personajes casi marginales dotados de una notable dimensión humana.

## VIERNES 12

SUEÑOS, *Akira Kurosawa's Dreams* (1990, Akira Kurosawa). Cinemax Este, 12.15 hs.

CREPUSCULO, *Twilight* (1998, Robert Benton). Space, 23.50 hs.

## SABADO 13

CONCIENCIAS NEGRAS, *Suddenly* (1954, Lewis Allen). Retro, 17 hs.

EXOTICA (1994, Atom Egoyan). I-Sat, 17.05 hs.

INTOLERANCIA, *Intolerance* (1916, David W. Griffith), con Lillian Gish y Robert Harron. Retro, 11 hs.

Posiblemente el título más famoso del período mudo –junto con *El acorazado Potemkin* de Eisenstein– y concebido, según diversas fuentes, como respuesta a las acusaciones de racismo que había recibido *El nacimiento de una nación*, este film de Griffith narra cuatro historias ambientadas en diversos períodos de la humanidad que hacen referencia a la represión y a la discriminación. Seguramente una de las películas más influyentes de la historia y una obra maestra del cine de todos los tiempos. No desaprovechar la posible excelente copia.

## DOMINGO 14

MAD MAX (1979, George Miller). Cinemax Este, 20.15 hs.

EL ABOMINABLE DOCTOR PHIBES, *The Abominable Dr. Phibes* (1971, Robert Fuest). Retro, 24 hs.

UN DIVAN EN NUEVA YORK, *A Couch in New York* (1996, Chantal Akerman), con William Hurt y Juliette Binoche. Space, 17.55 hs.

Atípico film de la directora belga, en el que se aleja del tono árido y exigente de sus principales trabajos para incursionar

inesperadamente en los terrenos de la comedia romántica. Más allá del ligero entretenimiento que propone la película –un trabajo menor que no aporta demasiadas novedades al género y que poco agrega a sus pergaminos como realizadora–, el verdadero plus se encuentra en la interpretación de una Juliette Binoche definitivamente luminosa.

## LUNES 15

NO VA MAS, *Rien ne va plus* (1997, Claude Chabrol). I-Sat, 18 hs.

MI QUERIDO INTRUSO, *Once Around* (1990, Lasse Hallström). The Film Zone, 22 hs.

## MARTES 16

LA ROSA PURPURA DE EL CAIRO, *The Purple Rose of Cairo* (1985, Woody Allen). I-Sat, 18.30 hs.

PIEBRE DEL SABADO POR LA NOCHE, *Saturday Night Fever* (1977, John Badham). Cinecanal 2, 23.55 hs.

## MIÉRCOLES 17

EL EMBAJADOR DEL MIEDO, *The Manchurian Candidate* (1962, John Frankenheimer). Retro, 22 hs.

EL CORONEL NO TIENE QUIEN LE ESCRIBA (1999, Arturo Ripstein). Space, 22 hs.



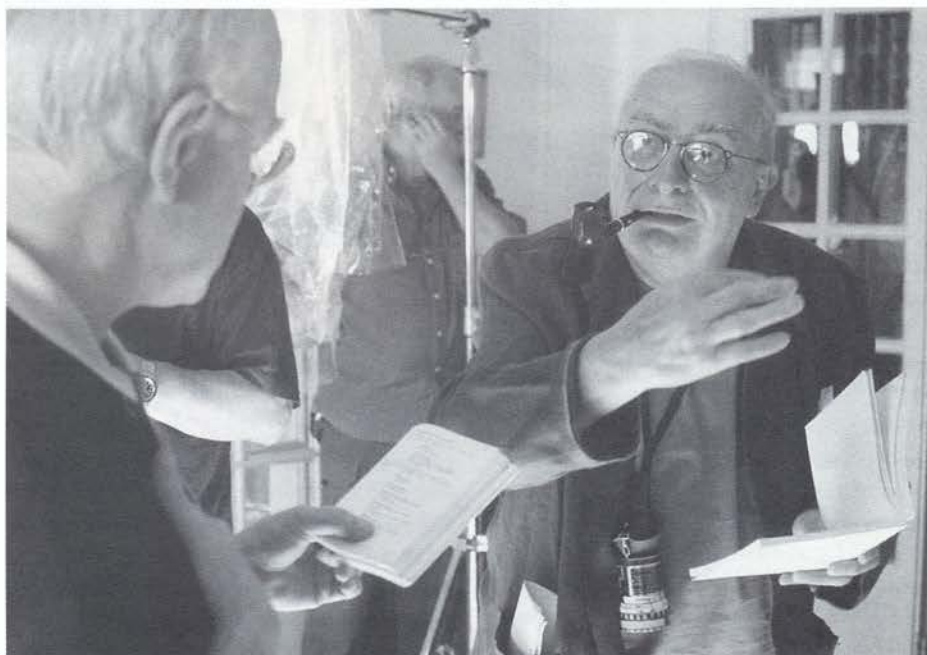
Fastuosa imagen de la superproducción que fundió a Griffith: *Intolerancia*



# Claude Chabrol: la vigencia de un gran director

Varias veces se ha escrito en esta revista sobre Claude Chabrol (ver EA N° 41, 94, 112 y 117) y, aunque se trata de un realizador valorado por la mayoría de los integrantes de *El Amante*, no es para nada casual que justamente algunos de los más contumaces defensores de los peores engendros del cine norteamericano actual ataquen sistemáticamente sus películas. Es que el pertinaz clasicismo narrativo del director y su indeclinable interés en las conductas de los personajes se contraponen claramente con un cine en donde el ritmo del relato parece sostenerse únicamente por la velocidad con la que los protagonistas se mueven en la pantalla, por guiones tramposos que —permanentemente y sin justificación alguna— obligan a replantearse de manera gratuita lo que se está viendo en la pantalla o por la parafernalia de efectos especiales utilizados. No me extenderé en la caracterización de la obra de Chabrol (para ello remito a las notas mencionadas, en algunos casos escritas por mí) pero no quiero dejar de señalar que *La flor del mal* (aquí invito a los estimados lectores a leer o releer la excelente crítica de Eduardo Rojas publicada en el número anterior), estrenada y aún en cartel, es un film que reafirma —por si hacía falta— la formidable coherencia estilística y temática de un cineasta que ha desarrollado una filmografía con más de 50 títulos a lo largo de casi medio siglo de actividad ininterrumpida.

Pero el motivo central de esta nota es el de recomendar y reseñar brevemente las cinco películas de Claude Chabrol (todas pertenecientes al período 1968-1971, tal vez el más fecundo y creativo de su obra, en el que realizó, una detrás de la otra, seis obras notables, de las cuales se exhiben todas, con la excepción de *Just avant la nuit*) que el canal Europa, Europa ofrecerá todos los martes de septiembre a las 22 horas (con repeticiones en todos los casos, salvo en el de *La ruptura*). Hay que decir también que cuatro de estos films están protagonizados por Stéphane Audran —esposa de Chabrol en esos años— en la plenitud de su esplendorosa belleza y con quien el realizador construyó una saga filmica comparable a la de J.-L. Godard con Anna Karina o Von Sternberg con Marlene. Los films a exhibirse serán los siguientes: *Las dulces amigas* (1968) es un relato ambientado en la Riviera francesa, en el que



Chabrol en el rodaje de *La flor del mal*

una rica mujer de características bisexuales toma bajo su protección a una muchacha a quien encuentra pintando en la calle y lleva a vivir a su lujosa casa, adonde concurre un arquitecto que mantiene un romance con la dueña. La presencia de la intrusa modificará sustancialmente las relaciones entre los tres personajes, que no serán —como podría esperarse— triangulares sino más bien circulares. Un film de una precisión casi geométrica que desemboca de manera inexorable en un final de sesgo trágico. (12/9, 23.40 hs.)

*La mujer infiel* (1969) es uno de los films definitivos sobre el matrimonio burgués, aunque parte de la casi insólita situación de que el hombre está enamorado de su esposa. Un relato sobre el que planea la sombra de los dos principales referentes cinematográficos del realizador (Lang y Hitchcock) pero donde el resultado final es innegablemente chabroliano. La última y compleja secuencia, con un elaboradísimo travelling de alejamiento y acercamiento a la vez, es una de las más emocionantes de la historia del cine. (19/9, 23.50 hs.)

*Que la bestia muera* (1970) es una adaptación de la clásica novela de Nicholas Blake, en la que un escritor, cuyo pequeño hijo muere atropellado por un auto cuyo conductor se da a la fuga, se dedica obsesivamente

a la búsqueda del culpable, aunque el inevitable encuentro dará lugar a inesperadas derivaciones. Un film de una ejemplar progresión narrativa, con un memorable personaje central, un hombre cuya obsesión por la venganza lo lleva irremediablemente a la soledad más absoluta y a un camino sin salida. (16/9, 22 hs.; 26/9, 24 hs.)

*El carnicero* (1970) está ambientada en un pequeño poblado francés, y narra la relación entre una maestra emocionalmente reprimida, que viene de un fracaso amoroso, y un carnicero solitario, veterano de la guerra de Argelia. La tranquilidad del pueblo se ve alterada cuando una niña aparece asesinada, y un manto de sospechas y temores ocultos se desatará en un film que, tras su apariencia de thriller psicológico, está narrado con el rigor de una tragedia clásica. (23/9, 22 hs.; 24/9, 3 hs.)

Finalmente, *La ruptura* (1971) es un film en el que Chabrol cambia su adscripción genérica casi permanente al thriller, para incursionar en el melodrama más desmelenado (la escena inicial, en la que un hombre drogado arroja a su pequeño hijo contra la pared, debe ser la más brutal de su filmografía) y lo hace con una corrosividad y una virulencia en la caracterización de los personajes y situaciones que por momentos recuerdan las películas de Eric von Stroheim. (30/9, 22 hs.)





Adiós a las armas, o una gran oportunidad para acercarse al romanticismo de Frank Borzage

## JUEVES 18

LA TUMBA DE LIGEIA, *Tomb of Ligeia* (1964, Roger Corman). Retro, 22 hs.

PACTO DE AMOR, *Dead Ringers* (1988, David Cronenberg). Film & Arts, 23 hs.

## VIERNES 19

M BUTTERFLY (1993, David Cronenberg). Cinemax Oeste, 7.30 hs.

CUANDO HARRY CONOCIO A SALLY, *When Harry Met Sally...* (1989, Rob Reiner). Retro, 22 hs.

MI PADRE, *Mon père* (2000, José Giovanni), con Bruno Cremer y Rufus. Movie City, 15.45 hs.

Para algunos, una auténtica eminencia gris del cine policial francés (fue guionista de Claude Sautet, de Jacques Deray y de Robert Enrico), autor de un exitoso libro (*El boquete*) que Jacques Becker convirtió en una obra maestra, José Giovanni también dirigió varias películas en las que se puede apreciar –y vale su experiencia personal– su conocimiento del mundo de la delincuencia. En su última obra, un trabajo de tono autobiográfico con una notable actuación de Bruno Cremer, se destacan su capacidad para el manejo de los diálogos y la creación de climas sombríos.

## SABADO 20

EL FALSO ESCULTOR, *A Bucket of Blood* (1959, Roger Corman). Retro, 17 hs.

SANGRE Y VINO, *Blood and Wine* (1997, Bob Rafelson). Cosmopolitan, 21 hs.

## DOMINGO 21

LA CARNE (1991, Marco Ferreri). The Film Zone, 22 hs.

LA PATRULLA INFERNAL, *Paths of Glory* (1957, Stanley Kubrick). Retro, 24 hs.

## LUNES 22

PIDE AL TIEMPO QUE VUELVA, *Somewhere in Time* (1980, Jeannot Szwarc). The Film Zone, 20 hs.

ARRIBA LAS MANOS, *Race do gory* (1967/81, Jerzy Skolimowski). Europa, Europa, 20.35 hs.

VIDA EN FAMILIA, *Housekeeping* (1987, Bill Forsyth), con Christine Lahti y Sara Walker. Cinemax Oeste, 0.45 hs.

Director no muy apreciado por la crítica, el escocés Bill Forsyth ha realizado, sin embargo, algunas películas interesantes. En su primera obra en EE.UU., ambientada en Idaho en los años 50, narra las modificaciones que se producen en la conducta de dos adolescentes huérfanas cuando se encuentran con su tía, una mujer liberal y sin prejuicios. Un film de tono asordado, profundamente melancólico, con notables actuaciones de Christine Lahti y las dos jóvenes debutantes.

## MARTES 23

AMARCORD (1974, Federico Fellini). Cinemax Este, 13.45 hs.

ALIENS: EL REGRESO, *Aliens* (1976, James Cameron). Cinecanal, 23.40 hs.

## MIÉRCOLES 24

ESTHER KHAN (2000, Arnaud Desplechin). Cinemax Este, 12.15 hs.

RECURSOS HUMANOS, *Ressources Humaines* (1999, Laurent Cantet). Cinemax Oeste, 16.15 hs.

## JUEVES 25

LA PLAYA DE LOS GALGOS (2002, Mario Camus). Cinemax Este, 19.45 hs.

EL PRECIO DEL SILENCIO, *The Deep End* (2001, Scott McGehee). Movie City, 20.30 hs.

## VIERNES 26

LADRONES DE MEDIO PELO, *Small Time Crooks* (2000, Woody Allen). Movie City, 16.30 hs.

EL SOLDADO DE ORANGE, *Soldat von Orange* (1977, Paul Verhoeven). Europa, Europa, 22 hs.

## SABADO 27

TERMINATOR, *The Terminator* (1984, James Cameron). Space, 20 hs.

CON ANIMO DE AMAR, *In the Mood for Love* (2000, Wong Kar-wai). Cinemax Este, 20.15 hs.

## DOMINGO 28

LA MUGRE Y LA FURIA, *The Filth and the Fury* (1999, Julien Temple). I-Sat, 20 hs.

BOILING POINT (1980, Takeshi Kitano). I-Sat, 22 hs.

ADIOS A LAS ARMAS, *A Farewell to Arms* (1932, Frank Borzage), con Gary Cooper y Helen Hayes. Retro, 12 hs.

Esta adaptación de la novela de Ernest Hemingway, ambientada en los años de la Primera Guerra Mundial, narra el romance entre un americano encargado de una ambulancia y una enfermera inglesa, aunque lo más importante aquí es la posibilidad de apreciar el trabajo del director más intrínsecamente romántico de la historia del cine en una de sus películas más emblemáticas. La trágica secuencia final, con la música de Wagner inundando la pantalla, es uno de los momentos más sublimes de la historia del cine.

## LUNES 29

CIUDAD DORADA, *Fat City* (1972, John Huston). Cinemax Oeste, 9 hs.

LOS HEROES DE MESA VERDE, *Duck You, Sucker* (1972, Sergio Leone). Retro, 22 hs.

SOLAS (2000, Benito Zambrano), con María Galiana y Ana Fernández. Movie City, 14 hs.

Opera prima del director sevillano, realizada con actores y técnicos nacidos en esas tierras, y uno de los grandes éxitos del cine español de los últimos tiempos, la película narra el reencuentro, tras varios años de separación, entre una muchacha abandonada por el hombre que la embarazó y su madre. Un film con varios pasajes de gran intensidad dramática, potenciado –más allá de algún ocasional desborde de sentimentalismo– por la excelente interpretación de todo el elenco.

## MARTES 30

LA PROMESA, *La promesse* (1996, Jean-Pierre y Luc Dardenne). I-Sat, 8 hs.

SABADO (2001, Juan Villegas). Space, 22 hs.





800 balas

## ALEX DE LA IGLESIA

El cineasta vasco Alex de la Iglesia llegará nuevamente para dictar un seminario internacional sobre su cine, y participar en una retrospectiva de su obra. Además, el director presentará el estreno de su último film, *800 balas*. La visita fue organizada por la revista *Haciendo Cine* y cuenta con el apoyo de la Embajada de España en Buenos Aires-AECI, Malba-Colección Costantini y Lumière Films. La retrospectiva completa de sus películas se desarrollará entre el viernes 12 y el miércoles 17 de septiembre en Gaumont-Espacio INCAA Km 0 (Rivadavia 1635). Se exhibirán *La comunidad* (2000), *Muertos de risa* (1999), *Perdita Durango* (1997), *El día de la bestia* (1995) y *Acción mutante* (1993). También se sumará una función de preestreno de *800 balas* (2002).

## SEMINARIO

Con el título "Cuando soplan nuevos vientos. Cartografía del cine alemán contemporáneo (1979-2003)", comienza en septiembre el cuarto seminario virtual sobre cine alemán organizado por la cinemateca del Goethe Institut. A través de internet se brindará un panorama del amplio y heterogéneo mundo de la producción cinematográfica alemana contemporánea. A partir de un análisis de la situación sociopolítica de Alemania en los 80, se recorrerán las preocupaciones temáticas, conceptuales y formales de un cine que todavía muestra una vitalidad y originalidad muy singulares y se ubica a la vanguardia de la producción cinematográfica europea. El seminario se completará con sus respectivos ciclos en

septiembre y noviembre. La inscripción podrá realizarse en cualquier momento, sin límite de fecha, a través del formulario de inscripción publicado en la página web. Los inscriptos obtendrán una clave personal y podrán acceder al conjunto de las clases. El seminario estará a cargo de Ricardo Parodi. Se otorgarán certificados de cursada. La actividad es libre y gratuita.

Más información e inscripción en:  
[www.goethe.de/buenosaires/seminario](http://www.goethe.de/buenosaires/seminario)

## CINE Y FILOSOFÍA

"El evento de este mes, dedicado a cine y filosofía, buscará indagar en sus campos de acción y sus especificidades, en sus diálogos y sus contrastes, reflexionando a partir de los lenguajes audiovisuales. Un ciclo de proyecciones de films y conferencias va a abordar desde diferentes perspectivas la problemática que plantea el llamado cine moderno. Problemática que consistió en que muchos grandes directores -Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard, Robert Bresson, Yasujiro Ozu, Jean-Marie Straub, Tsai Ming-liang o Abbas Kiarostami- horadaran los límites convencionales del campo del cine ficcional trabajando la disyunción entre el universo visual y el sonoro, la percepción del tiempo como quiebre de la linealidad narrativa, o interrogándose sobre el estatuto ético de la imagen buscando diferenciarse del modo en que ésta es abordada por el cine de espectáculo." Gerardo Yoel

El área de cine y video del Centro Cultural Rojas (Corrientes 2038) dedica este mes sus actividades a la relación entre cine y filosofía. La programación es la siguiente:

**Sábado 13, 21.30 hs.:** *The Hole* (Francia / China, 1998) de Tsai Ming-Liang. Copia en video.

**Miércoles 17, 21.30 hs.:** *Berlín 10/90* (Francia, 1991) de Robert Kramer. Copia en Betacam, con subtítulos en castellano. Los problemas de la representación de la historia y los modos de funcionamiento de la memoria como núcleos de una obra cinematográfica. Inédito en Argentina. Presentación de Carmen Guarini y Cristian Pauls.

*El juego de la herencia* (Argentina, 2001/02) de Alejandro Sáenz. Copia en Betacam. Un ensayo sobre el destino y el azar, una experiencia formal basada en antiguos grabados alquimistas, una cruz entre el melodrama y el documental y los textos filosóficos. Inédito en Argentina.

**Sábado 20, 21.30 hs.:** Presentación de una película sorpresa de Jean-Luc Godard

**Martes 23, 21.30 hs.:** *¿Qué es el acto de creación? o ¿Qué es tener una idea en cine?* (Francia, 1987) de Arnault des Pallières, Armand Dauphine y Philippe Bernard. Copia en Betacam, con subtítulos en castellano.

Alain Badiou presentará esta entrevista a Gilles Deleuze. Inédito en Argentina.

**Miércoles 24, 21.30 hs.:** *Primer plano* (Irán, 1990) de Abbas Kiarostami. Copia en video, con subtítulos en inglés.

**Viernes 26, 21.30 hs.:** El cine de Jean-Luc Godard. Alain Badiou presentará un video inédito de Godard.

**Seminarios:** Informes e inscripción (gratuita) en el Centro Cultural Ricardo Rojas, oficina de producción, segundo entresuelo.

## El estatuto ético de la imagen en la representación histórica

**Miércoles 10, 18 hs.:** "Pier Paolo Pasolini: la tragedia de lo real", por Eduardo Grüner. "El ojo impúdico (sobre la representación de la muerte)", por Ricardo Forster.

**Sábado 20, 18 hs.:** "La memoria visual del genocidio", por Gustavo Aprea.

## La temporalidad y el lugar del espectador

**Sábado 13, 18 hs.:** "Imagen, tiempo y silencio: La ética budista en la estética oriental (Tsai Ming-liang y Yasujiro Ozu)", por Arturo Sala. "Plano, tiempo y puesta en escena en el cine de Tsai Ming-liang", por Eduardo A. Russo.

**Sábado 27, 18 hs.:** "Velocidades, generaciones y utopías (a propósito de *La Ciénaga*)", por Ana Amado. "Aspectos del problema del tiempo en el cine argentino", por Sergio Wolf.

## El video piensa el cine

**Miércoles 17, 18 hs.:** "Una juguetería filosófica (Eadweard Muybridge, Jean-Luc Godard, Bill Viola y asociados)", por David Oubiña.



### El cine como experimentación filosófica

**Lunes 22 y miércoles 24, de 17 a 21 hs.:**

Seminario Especial de Alain Badiou en la Alianza Francesa. El lunes 22 a las 21 se proyectará como parte del seminario y del ciclo el film *Al azar Baltazar* (1966) de Robert Bresson. Copia nueva en 35mm.

### CINE LATINOAMERICANO

Entre el 12 al 16 de octubre, en los cines Atlas Santa Fe y Atlas Recoleta, se realizará el Primer Festival de Cine y Video Latinoamericano de Buenos Aires. Se exhibirán 15 largos y 25 cortos de Brasil, México, Chile, Perú, Paraguay, Venezuela, Bolivia y Argentina. Visitarán el país el director del Festival de Cine Latino de Miami, Jaime Angulo, quien será miembro del jurado, y el director Román Chabaud, que dará una conferencia sobre la producción y realización en América Latina y se le rendirá un homenaje con una retrospectiva de su filmografía integrada por *El pez que fuma*, *La oveja negra*, *Pandemonium*, *Caín adolescente* y *Carmen, la que contaba 16 años*. El jurado de la competencia estará integrado por el actor Gastón Pauls, la periodista María Iribarren y Guillermo Méndez. Además, se desarrollarán diferentes encuentros y mesas redondas de interés cinematográfico. Para más información consultar en: [www.festlatinoba.com.ar](http://www.festlatinoba.com.ar)

### DOCUMENTALES INEDITOS

La Sala Leopoldo Lugones (Corrientes 1530) realizará un ciclo denominado Justicia, que propone una colección documentales inéditos de realizadores de primer nivel. Los films seleccionados son de una actualidad absoluta y ponen en evidencia –desde Francia a Estados Unidos, pasando por Africa, India, Israel y Madagascar– los diferentes enfoques del sistema judicial. Si no se indica lo contrario, los horarios de función son a las 14.30, 17, 19.30 y 22.

**Viernes 12:** *La rabia y el sueño de los condenados* (2001) de Jean-Pierre Krief.

A través de la excepcional trayectoria de un detenido escocés, que se convirtió en escultor, y de ejemplos de talleres de creación en diversas prisiones francesas, el film plantea

una interrogación sobre los medios que propone el universo carcelario a los prisioneros para reintegrarse socialmente.

**Sábado 13:** *Tan azul y sereno* (1996) de Elyane de Latour.

Ocho reclusos de la prisión de La Santé exponen su universo personal, desempeñando el papel de autores, actores y narradores de su propia historia. Un film de una de las más reconocidas documentalistas francesas, inspirado en un poema de Paul Verlaine.

*Un abolicionista: Robert Badinter* (2000) de Joël Calmettes.

Autobiografía de Robert Badinter, en la cual describe cronológicamente el camino por el cual se transformó en un ardiente defensor de la abolición de la pena de muerte.

**Lunes 15:** *Un espacio cerrado* (1999) de Sylviane Dampierre.

En el Centro Penitenciario de Rennes existe un jardín al cual pueden acudir los prisioneros. Este lugar se ha convertido en un espacio de reunión, de intercambio y de expresión para esas mujeres en busca de su reconstrucción.

**Martes 16:** *La comisión de la verdad* (1999) de André Van In.

Dramas y peripecias en torno a la Comisión de la Verdad y la Reconciliación, creada por Nelson Mandela e instituida para juzgar y exorcizar el pasado de un país herido y dividido por el apartheid.

A las 14.30, 18 y 21 hs.

**Miércoles 17:** *Combate de los jueces* (2000) de Yves Billy.

Historia de la creación y puesta en práctica del Tribunal Penal Internacional, a través de los procedimientos judiciales previstos para la ex Yugoslavia y Ruanda. De cómo un puñado de hombres y mujeres trabajaron para crear este instrumento contra los crímenes de guerra y de lesa humanidad, un verdadero hito contra la impunidad. *Justicia* (1998) de Olivier Ballande y Alice Mallet.

Antananarivo, capital de Madagascar. En un centro de rehabilitación, Joseph, de 15 años de edad, ha sido encarcelado por robar un reloj, y aún está a la espera del juicio. En una situación similar se encuentra Victorien por robar un chal, con la circunstancia agravante de que fue derivado a una prisión para adultos por no haber podido probar que es menor de edad. El film sigue el proceso judicial de ambos en el marco de un país que está entre los más pobres del mundo y donde la justicia es administrada de manera discrecional.

**Jueves 18:** *La justicia de los hombres* (2000) de Jean Xavier de Lestrade.

Ruanda, 1994: en menos de tres meses, 800 mil hombres, mujeres y niños fueron víctimas de uno de los más espantosos genocidios del siglo XX. Más de seis años después,

todavía hay 130.000 sospechosos abarrotando las prisiones en espera de juicio, entre otros motivos porque no había abogados dispuestos a defender a los acusados. La asociación Abogados sin Fronteras envía letrados en misión para que en todas partes del mundo los procesos sean justos y equitativos. ¿Cómo defender lo indefendible, como en el caso de Ruanda? Ese es el punto de partida del film de Xavier de Lestrade, ganador del Oscar al mejor documental por *Murder on a Sunday Afternoon* (2002).

*La ley de los más débiles* (2000) de Elisabeth Dubreuil.

En India, en estado de Gujarat, funciona la Open Court, también conocida como “el Tribunal de los pobres”, una institución revolucionaria creada por un discípulo de Gandhi poco después de la Independencia y administrada por las distintas comunidades locales, sin distinción de castas. En este tribunal tan particular, donde todo el mundo se expresa (“No silence in this court”, es la consigna), la justicia es “autogestionada” entre las partes y su buena ejecución está garantizada por la comunidad. Su éxito ha sido tal, que desde 1985 el Ministerio de Justicia de India lo ha adoptado como modelo e implantado en otras regiones y centros urbanos.

**Viernes 19, sábado 20 y domingo 21:** *Un especialista* (1999) de Eyal Sivan.

A partir de las 350 horas de material que registraban el histórico juicio a Adolf Eichmann en Jerusalén, en 1961, el director francoisraelí Eyal Sivan elaboró un retrato en profundidad de uno de los más siniestros criminales de guerra del nazismo. El notable film de Sivan –inspirado en un ensayo de Hannah Arendt– no apela a otro material de archivo que no sea el del juicio a Eichmann, pero ese material es tan valioso y tiene una calidad cinematográfica tan sorprendente para lo que se suponía que debía ser apenas un registro, que a partir de allí el director supo extraer los momentos más significativos de su personaje. A las 14.30, 18 y 21 hs.

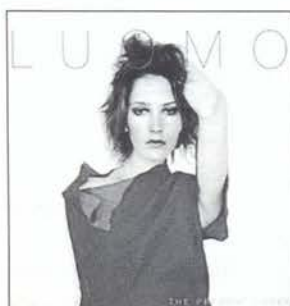
### FESTIVAL DEL VIDEOCLIP

Se encuentra abierta la convocatoria a todos los realizadores y músicos argentinos a participar en el primer festival dedicado exclusivamente al videoclip, que se desarrollará en el Centro Cultural San Martín durante noviembre. Podrá participar todo videoclip inédito que no participe ni haya participado en concurso alguno. Los ganadores serán premiados con la rotación de sus videoclips en canales especializados, además de otros importantes premios. El plazo para la recepción de las obras finalizará el 31 de octubre. Las bases del concurso están disponibles en [www.festivalvideoclipcom.ar](http://www.festivalvideoclipcom.ar).



## Finlandia, España, Argentina, Italia

Volvió la sección de música. Ahora, oficialmente dividida en "música" y "música de películas" en una columna a-par-te (por eso el título de la sección, ¿se entiende?). Allá vamos, lean y vean si escuchan.



THE PRESENT LOVER, *Luomo* (Force Tracks, importado) 2003.

Muy lejos de la ironía o de esas relecturas paródicas de géneros/épocas (a 1.000.000 de km del ya enmohecido revival electro, por ejemplo), *The Present Lover*, segundo disco como Luomo del músico electrónico finlandés Vladislav Delay, profundiza la búsqueda inaugurada con el sorprendente *Vocalcity* (2001). En ambos discos Delay revisita con herramientas actuales la cara más suntuosa del house de los 80, sólo que aquí parece haber aplicado a la operación unas dosis tales de precisión y empatía, que el resultado es una magnética colección de himnos bailables, canciones tan sofisticadas como cálidas. La tapa del disco define la música que suena ahí dentro: es la réplica exacta de una publicidad de la revista *Vogue* de antaño y, sin embargo, tiene una cualidad humana, un dejo melancólico, inequívocos ecos románticos. **Marcelo Panozzo**

ESCUELA DE ARTE, Ibon Errazkin (Elefant Records, importado) 2003.

Al escuchar *New York Noise*, el recopilatorio del under neoyorquino de fines de los 70 y principios de los 80 (uno de los discos de 2003), siento algo muy similar a eso que provoca *Escuela de arte*, segundo disco en solitario de Errazkin tras la disolución de Le Mans, grupo fundamental del pop español de los 90 (de la historia universal del pop, mejor dicho). La sensación está hecha de emociones y



maravillas, de alegría y un poco de incredulidad también, porque no es habitual encontrar personas que como Ibon se animen a excursiones musicales tan libres, desprejuiciadas y a la vez orientadas y orgánicas. Es muy raro que en estos tiempos regresivos alguien haya hecho un disco como *Escuela de arte*, a la vez festivo y erudito, multigénero y absolutamente personal, cuyas doce canciones sin palabras parecen hechas para dejarnos mudos. **MP**

BACCARAT EN CASTELLANO, Sergio Pángaro y Baccarat (Popart, Argentina) 2003.

Los dos covers elegidos por Pángaro para este regreso con gloria de Baccarat, aun siendo canciones transitadas, definen el espíritu del grupo. Los temas son *Just a Gigolo* y *Always on My Mind*, y entre ellos queda encerrado un espíritu evocador y revisionista que jamás renuncia a las múltiples posibilidades de los secretos del corazón. Hablamos aquí de un grupo encantador, sostenido por la voz y la presencia del gran Pángaro y la compañía de Adriana Vázquez y Vanesa Strauch. Sólo que en este disco, para resaltar esa profundidad secreta que siempre le dio a Baccarat un aroma, unas resonancias diferentes, aparece una canción fuera de serie (ya el tema del año) llamada *Hipie en Constitución*, una viñeta política sofisticada y maldita que, contando las desventuras de un hippie que regresa a la Capital desde su comunidad, deja en claro que Pángaro brilla en el amor y en la guerra. **MP**



### PELICULAS EN CONCIERTO

## Ennio recargado

FILM MUSIC, Ennio Morricone, Milan (Warner) 2003. Este buen CD es un fragmento de la edición cuádruple que bajo el título "Io, Ennio Morricone" se puso a la venta el año pasado y que abarcaba facetas del trabajo del músico italiano más allá de sus composiciones para cine. *Film Music* incluye uno de esos cuatro CD completo (originalmente también *Film Music*) pero con tres temas más, que en la edición cuádruple aparecían en *Music for Piano*.

Esta edición "recargada" no es una suma de fragmentos de bandas sonoras originales de películas sino el registro de un concierto hecho con temas de Morricone compuestos para películas como *La misión*, *Cinema Paradiso*, *Lolita* y la exquisita *Erase una vez en el Oeste*, entre otras; nuevas interpretaciones, en la mayoría de los casos por un cuarteto de piano, flauta, violonchelo y viola, arreglado y conducido por Morricone. El disco es, entonces, sobre la música de Morricone y no un compilado de lo que puede escucharse en algunas de las aproximadamente 400 películas tocadas por la gracia de Ennio, como *El profesional*, *El marginal*, *Lo bueno, lo malo y lo feo*, *El trío infernal*, *U-Turn*, *Días de gloria*, *El enigma de otro mundo*... Javier Porta Fouz





### Viva la aristocracia

LA FLOR DEL MAL, *La fleur du mal*, Francia, 2002, dirigida por Claude Chabrol, con Nathalie Baye, Suzanne Flon, Benoît Magimel.

"Ese mundo burgués está terminado. No muerto, sino concluido con la hechura de una casa sólida. Lo dice desde hace dos décadas Chabrol en sus películas cada vez más perfectas en su clasicismo burgués." Esto no lo digo yo, lo dice Rojas en su crítica elogiosa de *La flor del mal*. A mí, que no me gustó la película, me queda decir: ¿cuántas veces más de lo mismo? ¿Y si abandonamos la casa sólida y nos vamos a jugar al parque? Del closet de la burguesía, con su mentada y sospechosa perfección formal, Chabrol saca esta vez una historia de incestos y asesinatos que involucra hasta una conexión con los nazis. ¿Qué guardará para la próxima vez? ¿Qué saldrá de su inagotable ropero? No queda mucho: el piloto del Enola Gay, Jack el Destripador o Hitler *himself*. En la película hay "malos" y "buenos", de una forma tan maniquea que no se puede creer que se trate de un director con tan bien ganado prestigio. El burgués "malo" llega al punto de molestar sexualmente a su... pariente, porque son todos parientes, tan endogámicos como esos mismos burgueses pensarían que son los habitantes de las villas miseria. La acosa -ella tiene 30 años menos que él, podría ser su hija, o quizá lo sea, pero no sé, no anoté las relaciones y me perdí- y ella le pega con el guión, digo, con una lámpara, y lo mata. Es una escena fea, feísima, mal resuelta, que pone en cuestión esa mentada perfección. Le pedí a Santiago García que me escribiera una crítica de la película pero no para publicar. Me mandó lo siguiente: "Año tras año, nos llega una película de Chabrol, es como esos parientes que sólo vemos en Navidad, que nos cuentan siempre cosas que no nos importan, pero por respeto a lo que alguna vez fueron los escuchamos y decimos que lo que dicen es muy interesante. Pues no lo es, realmente no lo es. Chabrol nos proporciona algunos momentos de obviedad que harían sonrojar a Alan Parker. La burguesía francesa alcanza aquí su punto más bajo de interés cinematográfico. Rohmer lo sabe: ¡viva la aristocracia!". ¡Lo publiqué! **Gustavo Noriega**

### La felicidad

LOS ANGELES DE CHARLIE: AL LIMITE, *Charlie's Angels: Full Throttle*, Estados Unidos, 2003, dirigida por McG, con Cameron Diaz, Drew Barrymore, Demi Moore.

Una de las cosas más valiosas con las que cuentan los críticos es la oportunidad de cambiar de opinión, pero algunos de ellos son tan necios y mediocres que creen que cambiar de opinión es un defecto. El mejor crítico que hay en este momento en el país dijo una vez (o muchas): es mejor contradecirse que oxidarse. Y es con esta frase de Javier Porta Fouz que quiero discutir lo que alguien escribió una vez sobre *Los ángeles de Charlie*. Ese alguien soy yo mismo y en su momento aseguré que nada bueno podía surgir del director de esa película y de su universo. No volví a verla, pero creo que hoy me gustaría más. Yo estaba equivocado al pensar que ese director y esa historia estaban agotadas y sin rumbo. *Los ángeles de Charlie: Al límite* es una película maravillosa, y se parece a la primera, por lo que podríamos suponer que hubo algo que no entendí en aquel film. Aquí los personajes son más interesantes que en la primera entrega de la serie, pero la alegría, el colorido y la locura son los mismos. Un cineasta francés contemporáneo (cuyo nombre no merece figurar en esta nota, aunque su apellido es Wagner) dijo que no se podía filmar la felicidad. ¡Así hace sus películas él! Pues en esta película de McG queda demostrado que es posible hacer películas sobre la felicidad. *Los ángeles de Charlie: Al límite* es un film feliz, luminoso, absolutamente adorable. La felicidad es tal que en un momento sólo queda que se pongan a bailar, y -claro- lo hacen. Hay cameos de grandes estrellas y citas a muchos films. Pero esto es sólo un detalle extra para pasar un buen rato. Lo importante es esa compleja felicidad que la película tiene y que pocos films alcanzan. Pero nada parece complejo a la vista del espectador, ni los conflictos de las protagonistas, ni las escenas que, con absoluta fluidez, alcanzan picos de emoción y vértigo al mismo tiempo que producen risa. Yo dije que el cine del futuro sería horrible con films como estos. Me retracto: el cine del futuro será maravilloso con más películas así. **Santiago García**

### Woody Finishing

LA MIRADA DE LOS OTROS, *Hollywood Ending*, Estados Unidos, 2002, dirigida por Woody Allen, con Woody Allen.

En *La maldición del escorpión de jade*, Woody Allen era un detective privado inducido mediante hipnosis a robar joyas. Aunque la inocencia de Allen era total, en esa película anterior se lo acusaba de ladrón. Por desgracia, es difícil creer que *La mirada de los otros* haya sido escrita, dirigida y actuada en trance hipnótico, por lo que esta vez es lícito acusar a Allen de ladrón. Acusación que seguro le va a agradar porque, como casi todo el mundo sabe, de niño soñaba con ser un ladrón heroico, como lo confesó en más de una película desde *Robó, huyó y lo pescaron*. Y creo que ese es el problema, que casi todo el mundo sabe demasiado de este neoyorquino para que a esta altura una historia se pueda basar exclusivamente en los rasgos que desarrolla en sus películas, libros y entrevistas desde hace casi 40 años. Alguien podrá decir que todo el mundo está avisado de que el cine de Allen es siempre parcialmente autobiográfico y que achacarle eso puede pasar por inocencia o estupidez. Sin embargo, como fiel seguidor de WA, considero que su autobiografía era un punto de partida para plantear relatos que conducían a lugares insólitos o que creaban formas juguetonas de reciclar su propio universo. Pero ahora, hay Allen y sólo Allen: el hipocondríaco y nervioso hombrecillo de anteojos, camisa y pantalón de corderoy está en el centro de este film y eclipsa cualquier otra cosa, incluso ningún actor logra ser más que una mera presencia. WA roba las arcas de su propia fortuna, pero ese gesto por sí solo está quedando viejo e insuficiente. Además, es evidente que la pomposamente anunciada hecatombe de Hollywood del título original no logra cuadrar como reflexión ni como mera representación, porque el relato de un cineasta que súbitamente se queda ciego es tan obvio y fallido como la anterior incursión de WA en el cine dentro del cine con *Celebrity*. Allen dijo: "La única cosa que se interpone entre yo y la grandeza soy yo". A partir de ahora empiezo a pensar que esta no es otra de las ingeniosas frases creadas por Allen, sino una triste verdad. **Diego Trerotola**



# TODO EL CINE NACIONAL e IBEROAMERICANO

TODOS LOS ESTRENOS - TODOS LOS DIAS - TODAS LA FUNCIONES



\$4

ENTRADA  
GENERAL

Espacio INCAA

INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES



Cine Gaumont km0

Av. Rivadavia 1635

Espacio INCAA

INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES



Complejo Tita Merello km 2

Suipacha 442



del 9 al 28 de septiembre de 2003

# festival internacional de buenos aires

teatro • danza • música • artes visuales • teatro • danza • música • artes visuales • teatro • danza • música • artes visuales



Venta de entradas en las boleterías del Complejo Teatral de Buenos Aires de 10 a 22 hs.  
Retire la programación del Festival en los puntos de venta.

[www.festivaldeteatroba.com.ar](http://www.festivaldeteatroba.com.ar)

0-800-3-FESTIVAL (33784825)