

EL AMANTE

CINE

Los rubios + Entrevista a Albertina Carri

Ficciones de la memoria

Philibert y Ser y tener

UN MAESTRO DEL DOCUMENTAL

Polémica Dogville

¿ES MALA O NO ES BUENA?

Alex de la Iglesia y 800 balas

PASION DE LOS WESTERNS

Medem y La pelota vasca

EL TESTIMONIO DEL CONFLICTO

AÑO 12	Nº 138	OCTUBRE 2003
ARG \$ 9,50	URU \$ 95	ISSN 150636

9 770329 260003 00138



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
Horarios, aranceles, programas del segundo cuatrimestre en www.elamante.com

Estrenos	2	Los rubios + Entrevista a Albertina Carri
	10	800 balas + Combo Alex de la Iglesia + Sobre el western
	16	Ser y tener
	18	Mujer fatal + Trailer
	20	Polémica: Dogville
	22	Soy tu aventura
	23	Los lunes al sol
	24	Abajo el amor
	25	Freddy vs. Jason
	26	Todo juntos
	27	Che vo cachai
	28	India Pravile. Veronica Guerin. (Código postal).
	29	Martha Argerich, conversación nocturna. Los tramposos. Murgas y murgueros.
	30	Ambiciones secretas. Bailando en el cementerio. Lección de honor. Nowhere +rápido y +furioso. Bad Boys II.
	31	De uno a diez
	32	Noriega vs. Sabato
No estrenos	34	Frailty
	35	Le Fils
	36	Julio Medem sobre <i>La pelota vasca</i>
	40	Entrevista al filósofo Alain Badiou
	44	Libros por dos
	46	Festival de Locarno
	49	Festival de Huesca
	52	El inquilino
Guía de <i>El Amante</i>	54	Video
	58	Cine en TV
	62	Picado
	63	Correo
	64	Banda aparte

Luego del número anterior, que ofrecía tapa + editorial + nota de apertura + cambio en el orden de las secciones como una gran toma de posición editorial, ¿qué hacemos este mes con esta columnita? Antes de dejar flotando el interrogante y arriesgarnos a recibir alguna respuesta grosera, contestemos rápidamente...

Comentemos un poco el apretado sumario. Apretado, abigarrado, muchas páginas de cobertura para los estrenos porque en estas semanas vimos cosas que nos interesaron, y además afortunadamente se estrena una que estábamos esperando: *Los rubios*, a la que le dedicamos la tapa más una extensa entrevista a su directora. Luego vamos con *800 balas*, del vasco Alex de la Iglesia. El gran fracaso de taquilla en España entusiasmó a una parte de la redacción y salió un variopinto cotillón sobre la figura del realizador para acompañar la crítica.

Y sumamos otro vasco, el gran Julio Medem, que presentó un documental sobre su tierra en el Festival de San Sebastián y armó un gigantesco revuelo político-cultural. Conseguimos el permiso para publicar en estas páginas su texto-presentación. Mientras esperamos para el número que viene la cobertura *in situ* del festival donostiarra, les ofrecemos este plato fuerte.

Otro plato que venía fuerte y apenas logró un par de tibias adhesiones es la última "provocación" del danés Lars von Trier. Según algunos, *Dogville* es una pavada biónica, y según otros no es para tanto, pero no van a encontrar en este número de *El Amante* (salvo en la tabla de puntajes de nuestros colegas) ninguna loa muy elevada al danés especialista en marketing de cine arte.

Y tenemos la novedad de una crítica sobre un trailer, más un sorprendente intercambio de mails con un director argentino. Y mucho más. Pasen y lean. ■

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

Jefe de redacción / Editor

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, DJJJ, Agustina Larrea, Agustín Campero y Julio Medem.

Secretaría

Alejandra Chinni

Cadete

Gustavo Requena Johnson

Correctoras

Gabriela Ventureira
Malala Carones

Meritorio de corrección

Jorge García

Traducciones

Lisandro de la Fuente

Gente de cierre

Diego Trerotola
y Natalia Lardiés

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**

Latín Gráfica. Rocamora 4161,
Buenos Aires. Tel 4867-4777

Distribución en Capital

Vaccaro, Sánchez y Cía. SA
Moreno 794 9° piso. Bs. As.

Distribución en el interior

DISA SA, Tel 4304-9377 /
4306-6347

LOS RUBIOS

ARGENTINA

2003, 89'

DIRECCION Albertina Carri
PRODUCCION Barry Ellsworth
GUION Albertina Carri
ASISTENTE DE DIRECCION Santiago Giralt y Marcelo Zanelli
CAMARA Carmen Torres
FOTOGRAFIA Catalina Fernández
MONTAJE Alejandra Almirón
MUSICA Ryuichi Sakamoto, Charly García y Virus
SONIDO Jéssica Suárez
DISEÑO DE PRODUCCION Paola Pelzmajer
DISEÑO DE TITULOS Nicolás Kasakoff
INTERPRETE Anallá Couceyro

Haciendo centro en el vacío

por GUSTAVO NORIEGA





Empecé a escribir esta nota un número disparatado de veces y otras tantas, avergonzadísimo, seleccioné todo el texto escrito para después tocar graciosamente la tecla Delete. Es la versión digital de aquella vieja imagen, la del escritor que arruga una tras otra y tira al tacho de basura hojas de papel que saca de una ruidosa máquina de escribir. No es tanto el síndrome Barton Fink el que me ataca –el miedo a la hoja en blanco– sino otra cosa. Siento que al querer exponer la extraordinaria riqueza intelectual de *Los rubios* mi escritura se hace fría y analítica, sin poder transmitir la inmensa emoción que experimenté las tres veces que vi la película y todas las veces que pensé sobre ella. Quizá sea este párrafo autorreferente el que me saque del atolladero.

Algo así –ponerse en primera persona para asumir una imposibilidad–, pero con un talento y una inteligencia que me provocan tanta envidia como felicidad, hizo Albertina Carri al encarar la filmación de *Los rubios*. Roberto Carri y Ana Caruso, padres de Andrea, Paula y Albertina, fueron secuestrados en febrero de 1977, mantenidos en cautiverio en la comisaría de Villa Insuperable (conocida como “El Sheraton”), y fusilados aparentemente a fines de ese mismo año. Cuando sus padres desaparecieron, Albertina tenía tres años y sus hermanas, once y doce. A diferencia de lo que les puede suceder a ellas, en la imagen que Albertina puede armarse de Roberto y Ana es imposible distinguir sus propios, débiles, recuerdos con los relatos de terceros. El vacío de la desaparición es, para ella, completo. Sus padres le fueron arrebatados antes de que llegara a conocerlos y cualquier cosa que ella

quiera hacer con ellos es necesariamente una construcción.

Haber sufrido esa pérdida terrible le da a Albertina una herramienta extraordinaria, que ella usa con tanta agudeza como intensidad: la insolencia. Albertina Carri filma con la convicción de que no le debe nada a nadie, no digamos ya a la sociedad ni a los represores, sino tampoco a sus padres ni a sus compañeros de militancia. Es el mundo el que está en falta. Pequeña y bonita, con rasgos de dolor pero sin atisbos de fragilidad, Albertina se para frente a él con su airado reclamo como si fuera una batalla entre iguales. Ese gesto heroico de desafío es lo que le da emoción a una película, al mismo tiempo, de una complejidad intelectual bastante inusual para el tratamiento tradicional del tema.

La juventud de Albertina le permite encarar el film de un forma distinta a la usual: es algo generacional aunque su película no se parezca a ninguna de las hechas por directores de su edad. Los compañeros de sus padres describen la vida de Roberto y Ana en términos estrictamente políticos. Por su parte, la comisión del INCAA encargada de evaluar el guión de *Los rubios* para su eventual financiación se abstiene de emitir un dictamen pero aconseja profundizar en esas mismas entrevistas para poder reconstruir sus vidas. Un párrafo completo está destinado a exaltar la militancia y las ideas de los Carri: esa lucha, dicen, hace que la película sea necesaria. En una escena que probablemente carezca de precedentes, el fax con el informe del INCAA es incluido en la película misma y el equipo de filmación de *Los rubios* lo discute abiertamente.

Queda absolutamente claro que se enfrentan dos modos de representación documental. El tradicional, que simula que dos personas desaparecidas pueden ser reconstruidas a través de documentos y testimonios, y el elegido por Albertina que hace su centro en el vacío, en la imposibilidad radical de traer al presente a sus padres. Los rubios –el equipo de filmación– comentan con acierto que unos y otros, la comisión evaluadora y los sociólogos que militaron con los Carri, son lo mismo, y creen que la película que ellos imaginan es la única posible. Sienten que es una película sobre la dictadura, una época en la que ellos estaban del lado correcto. Pero no es la película que Albertina quiere hacer. En la película que la directora tenía en la cabeza los protagonistas no eran ni los Carri ni una época ni una generación ni los hijos de esa generación: era sobre el dolor y confusión de una chica de tres años a quien le quitaron la posibilidad de una infancia normal. Reafirmando esa mirada infantil y angustiada, la desaparición de los padres y la posterior soledad de las tres niñas es representada con muñequitos Playmobil. Se trata de una película sobre Albertina Carri, la más pura y radical de las películas autobiográficas.

La primera decisión que la directora tuvo que tomar para este film en primera persona era, entonces, en qué medida tenía que ponerle el cuerpo. No en cantidad de horas de trabajo personal, claro, sino en su sentido más literal: de qué forma ella misma, Albertina Carri, iba a mostrarse, iba a “corporizar” su propio personaje. Al fin y al cabo, se trataba de una película cuyo



punto de partida era justamente la inexistencia de sus padres en el sentido más crasamente material de la palabra. Una de las primeras escenas muestra a una actriz presentándose: "Soy Analía Couceyro, y en esta película voy a interpretar a Albertina Carri". El hecho de recurrir a una actriz para representar su papel pone en primer plano el grado de ficcionalización que implica una reconstrucción documental. Sin embargo, la presencia de la directora en cámara es necesaria: sólo en ella se pueden inscribir algunas marcas de lo real. La película finalmente oscila entre "Albertina Carri", interpretada por la actriz, y Albertina misma, que aparece tomada por una segunda cámara que registra el proceso de filmación. De la interacción entre estos dos niveles surgen con notable precisión las posibilidades y los límites del cine para representar el sufrimiento. La actriz se entrevista con los sociólogos compañeros de los Carri y con los vecinos de La Matanza que bautizaron a la familia como "los rubios". Albertina aparece dando indicaciones, dirigiendo la filmación y mostrando en su cara las marcas del dolor que le provocan algunos testimonios, algo que ninguna actuación podría reflejar de la misma manera. (Algunos de los testimonios de vecinos, referidos al día del secuestro tienen una notable resonancia con los de los polacos en *Shoah*: la misma ignorancia elegida, la misma forma de retrotraer del pasado al presente el deseo de no sentirse responsable.)

Hay otro momento en el cual se pone en escena la necesidad de recurrir a lo real. Analía y el equipo de filmación, incluyendo a Albertina, llegan a las oficinas de lo que parece ser un estudio de médicos forenses, con documentación acerca de los desaparecidos. La actriz, como "Albertina", busca da-



tos de los Carri en la computadora y se pincha un dedo para la extracción de sangre, presumiblemente para el examen de ADN. Pero inmediatamente las escenas se vuelven a ver, esta vez en blanco y negro y con Albertina Carri repitiendo el procedimiento. Es su dedo el que es pinchado y es su sangre la que ahora aparece. Hay algo intransferible: la sangre de Albertina Carri, su carga genética, es lo que la conecta con sus padres desaparecidos y esa vinculación directa es única y no puede ser representada por otra sangre, por otro dedo pinchado. Si Albertina pone y saca el cuerpo alternativamente es porque ha decidido enfrentar el problema sin recurrir a los refugios naturales. La suya no es la clásica película documental en donde los hijos de desaparecidos recuerdan y reivindican la lucha de sus padres y al mismo tiempo compensan la falta de justicia con escraches a los represores. Es una película cuyo discurso se resiste al englobamiento fácil: la rabia y el dolor son tan singularmente personales que cualquier generalización le resultaría extraña. Pero ese aparente individualismo no deja de ser un gesto fuertemente político. Es justamente un acto totalmente emancipatorio asumir el drama de la pérdida de la identidad cuando de los padres

sólo quedan testimonios parciales y miradas sesgadas. La insolencia de la directora le permite pararse ante todos, pedir respuestas y desecharlas si no le resultan satisfactorias. Pero eso no significa que no distinga entre represores y víctimas; se trata simplemente de sentirse libre, sin ataduras hacia el futuro: eso es, en sí mismo, una actitud política.

Sus interlocutores no están o no pueden estar a la altura del desafío. Una de las hermanas no quiere aparecer en la película, la otra sólo dice cosas interesantes cuando la cámara se apaga. Una sobreviviente del "Sheraton", que compartió cautiverio con los Carri hasta el momento de su muerte, no ha declarado nunca, ni siquiera en la Conadep, y mucho menos lo hará en esta película. La soledad es total, el quiebre entre las generaciones es definitivo. La expresión más perfecta de esa soledad vuelve a jugar con esa duplicación de los cuerpos entre la directora y la actriz. "Albertina" dice frente a cámara un texto pensado por Albertina: el odio por las vaquitas de San Antonio, el soplar velitas de cumpleaños, todos esos rituales destinados a pedir que se cumplan los deseos. Albertina no lo puede decir ante cámara, pero se lo indica a la actriz, la escena se repite y se va perfeccionando, la segunda cámara toma la cara de satisfacción de la directora. El texto se escucha tres veces, como tres son los deseos que se piden. Albertina odia el conjuro porque lo repite desde que era niña: "Que vuelva mamá, que vuelva papá, que vuelvan pronto". Pero finalmente el desafío que Albertina Carri lanza al mundo, su valiente reclamo ante una herida abierta para siempre, va a tener alguna respuesta. La salida comunitaria que encuentra para ese callejón sin salida la da el proceso de la película misma: el equipo de filmación va conformando una familia, la nueva, la que la directora necesitaba. Son ellos los que llenan parte de ese vacío, los que dan abrigo a tanta pena y los que corrigen un poco los males del mundo. Una victoria efímera, pero qué maravilloso triunfo. Pocas veces el cine logró algo tan absurdo y conmovedor: el deseo de calzarse una peluca, salir a caminar por un sendero embarrado con otras cinco personas y ser parte de los rubios. ■

Identidad

Teníamos expectativas con la entrevista. Tal vez por eso fuimos de a tres. También hay que confesar que Carri nos intimidaba un poco, y por eso fuimos tres. Las páginas también iban a ser tres, pero todo salió muy bien y se convirtieron en cinco. **por NAZARENO BREGA, AGUSTIN CAMPERO y JAVIER PORTA FOUZ**

¿Cómo se estrena *Los rubios*? ¿Qué expectativas tenés?

Sale con cuatro copias. En cuanto a las expectativas, no tengo idea. Es raro responder eso. Lo que tiene de bueno es que, como se mostró en el Bafici, ya hay como una sensación de lo que le pasa a la gente con la película. Cuando la terminé pensé que la devolución iba a ser completamente distinta. Me sorprendió mucho el premio del público, pensaba que la película iba a generar mucho más rechazo. Igual, después me fui enterando de que sí lo generó en ciertos sectores. Es una película que incomoda, una película fuerte, y eso está bien. Podría decir que la expectativa es que le guste a todo el mundo, pero soy consciente de que eso no puede pasar.

¿Y a quién puede incomodarle esta película, a la derecha o a otra gente?

No necesariamente. Me parece que trata el tema desde un lugar que incomoda a la gente que es sensible a este asunto, no necesariamente a la derecha, a la que seguro le incomoda. Algo que me pasó en los festivales, y acá también, que me parece interesante, es que la gente después de verla sueña. Creo que produce un efecto residual. En ese sentido hay algo en la película, que hasta a mí me excede, que al tener esta estructura, esta fragmentación, toda la información, hay algo en esa construcción que evidentemente se te construye a vos después y con el tiempo. Y supongo que eso debe ser algo que incomoda. **Eso se ve en la parte de la discusión del subsidio y el Comité, eso de que no es la película que se espera.**

Es claro que no es una película sobre los desaparecidos y eso molesta. Ese es el planteo del Comité de Calificación del INCAA: "¿Por qué no hacés una película sobre tus padres que fueron tan importantes?".

¿Y qué respondés vos?

Que a mí no me interesaba hacer una película sobre mis padres. En realidad, de algún modo es sobre mis padres desde el momento en que estoy hablando de mí. Hay mil maneras de contar una historia, y a mí no me interesaba hacer una película sobre Roberto y Ana María, su vida y su muerte, porque para mí el tema principal de todo esto es la ausencia. Quería construir una película sobre la ausencia, sobre la ficción de la memoria, sobre el vacío que siento como generación, y todo eso relacionado con mi tema personal. En algún momento pensé en cómo no relacionarlo, pero me pareció mezquino, mentir o impostar. Es evidente que en mí todas esas sensaciones y todos esos pensamientos están relacionados con esta historia. Tenía que contarlo.

¿Y cuál es ese vacío generacional?

Cuando vi las otras películas en competencia en el Festival, me pareció que estaban construidas desde el vacío, aunque vacíos completamente distintos. Hay ausencias en *Nadar solo* y en *Ana y los otros*. La generación de mis padres fue una generación extremadamente intensa. Creo que luego de esa intensidad nos quedamos como teclando, esa es la sensación de vacío. No hablo de la muerte de las ideas ni de esas cosas posmodernas, pero el mundo se convirtió en una cosa distinta. Antes era una sinfonía... la gente en la calle, lo popular tenía otro sentido. Ahora es un mundo más individual, donde todo es particular y privado. Y también la película recorre ese camino de lo privado a lo público, que es a la inversa de lo que pasa en esas películas, que en general van de lo público a lo privado.

A partir de esto que decís de lo generacional, ¿vos tuviste algún tipo de militancia en algún movimiento de hijos de desaparecidos?

Militancia no, pero sí tengo amigos. Tengo relación, pero nunca fui parte de ningún



grupo específico.

El acercamiento al tema es distinto al cine de las generaciones que vos mencionaste. *Los rubios* podría ser la primera película que aborda la búsqueda de una identidad propia, que no reproduce identidades anteriores que bien pueden ser la de tus padres. ¿Buscaste una ruptura con ese discurso, digamos, más declamativo?

No pensé la película en términos de ruptura. Cuento cosas que me sucedieron a lo largo de la vida. Esa ruptura estaba instalada en mí, yo no fui parte de ninguna militancia ni nada. Gente de mi edad, a la salida del cine me preguntaba por qué yo no reivindicaba a la generación de mis padres. La respuesta está de algún modo en la película. No la pienso desde la ruptura, yo me construyo desde la ruptura. Algo que me fue pasando a mí es que de alguna manera siempre me enfrenté con esa generación. Por eso considero que la reacción del Comité de Calificación fue bastante natural. No fue sorpresiva, era algo que podía suceder. Fui pensando la película en capas. Yo quería hacer una película sobre la ausencia. Lo que tiene de distinto a la película que yo imaginaba es el encuentro con la familia del rodaje. Eso no lo preví conscientemente, aunque por algo llamé a ese equipo, que son sobre todo amigos. Por ejemplo, muchos me preguntaban para qué quería tener una asistente de ▶



dirección, y para mí era esencial. De hecho, se cambió a mitad de la película porque Santiago (Giralt) se fue a vivir a Canadá, y llamé a un actor para hacer de asistente porque necesitaba ese personaje. Pero no fue deliberado el que yo construyera esa familia. Eso es lo más alejado de lo que había imaginado. Había imaginado el recorrido sobre la ausencia, la fragmentación, la actriz, enfrentar la ficción con los documentos. Todo eso estaba pensado, pero no me quedaba muy claro cómo. Visualicé definitivamente la película cuando pude entender el testimonio de la señora del barrio, que fue casi un año después del momento en que lo registré. Lo vi mil veces, había cosas que ni yo ni el equipo reteníamos. De hecho un día, cuando le dije al equipo "le voy a poner a la película *Los rubios*", me preguntaban por qué, y la señora describe dos veces a la familia como rubios. Casi al final descubrí que ella dice que eran todos rubios, y cuando dan ese dato los militares, ella dice "Ah, es enfrente". Buscaban unos rubios. Ahí encuentro la película, y empiezo a construir todo alrededor de los rubios, que para mí es el punto de lo que estaba buscando que es la ficción de la memoria. En todos los otros discursos, de la familia, de los amigos, era mucho más difícil romperlo. Están mucho más armados. La señora del barrio habla con un nivel de libertad distinto al del resto.

¿Toda memoria te parece ficción?

Yo creo que sí, todos los recuerdos tienen un alto grado de ficción.

¿Ya desde el primer momento estaba la idea de mostrar el rodaje?

Sí, desde el principio está la otra cámara filmando el rodaje. No sabía muy bien para qué, sinceramente. Era un poco como material de estudio, a ver qué pasaba con todo eso.

¿Y los Playmobil estaban desde el principio?

No eran Playmobil al principio, pero sí había animación. Tenía que contar el secuestro desde los ojos de un niño. Y tenía como recurso la animación. En un momento pensé en los Playmobil y me acordé de que se les cambiaba el pelo, y me pareció que era perfecto para trabajar sobre la identidad, ya que esos muñecos cambian de identidad según su peinado. Así fue como llegué a los Playmobil.

Descubriste una familia en el rodaje, hay una familia en *Barbie* también puede estar triste, otra en *No quiero volver a casa*...

Creo que hace poco dije alguna barbaridad, como que *Los rubios* es exactamente lo mismo que *Barbie*, con otra anécdota, pero que realmente se trata de la construcción de una familia, con otras fisuras que vienen impuestas. Pero cuando hacía *Los rubios* no era consciente de esta idea. Cuando filmo, siempre tengo la sensación de que se van armando familias y a lo largo de las películas voy formando una familia más clara que me va siguiendo película a película. Pero no trabajé esa idea desde el comienzo. No dije "voy a trabajar sobre la construcción de una familia", sino más bien "voy a trabajar sobre la deconstrucción de una familia", cómo esta familia ideal que son esos Playmobil en la quinta, y esa pareja ideal que describe mi tía, esos padres perfectos que se van describiendo, no funcionaron. Evidentemente por algún lado se me coló la necesidad de formar esa otra familia. Creo que esa es la parte documental de la película, es lo único que casi no es construcción. Sí, sobre el final, obviamente, todos somos una familia de rubios. Pero fue sobre el final.

¿Por qué no funcionó esa familia perfecta?

Es complicado decirlo, pero no funcionó. A pesar de todo decidieron quedarse en el país, claramente. Y el título *Los rubios* expone de algún modo el fracaso de todo ese proyecto, que fue esa supuesta revolución de los 70. En ese barrio ellos eran rubios por más que mis padres hubieran intentado hacerse pasar por obreros y ser parte de todos. Y en ese sentido no funcionó como ideal, como el mundo socialista, la familia ideal de todos revolucionarios, todos felices, no funcionó. Por la fuerte intromisión externa y por decisiones propias de la familia.

Vos decías que nuestra generación tiene un vacío, y ese vacío está sin duda en las mejores obras de la nueva generación desde *Pizza, birra, faso*. Eso funciona bien hasta 2002. ¿Sentís que eso puede cambiar, que la nueva generación tal vez quede desfasada ahora que "volvió la política"? ¿La generación de los jóvenes directores puede llegar a quedarse sin discurso?

Creo que no a nivel generacional. En algunos casos aislados puede suceder. Igualmente vos decís que las mejores están construidas sobre el vacío. Me parece que es una construcción de discurso. Rejtman, Martel, Trape-ro están construyendo discursos sobre la au-

sencia, el vacío, y mañana van a construir sobre otra cosa. A nivel generacional, no lo sé, pero los grandes directores no van a quedarse sin discurso.

Vamos a los problemas. *Aurora* no puede estrenarse por los derechos de las canciones, *Barbie* no la pudiste estrenar...

Aurora nunca la quisimos estrenar. Y tampoco tuvimos intenciones de estrenar *Barbie*, lo que fue una pavada. Avisaban que se estrenaba y después se levantaba. Al final me estoy haciendo fama de conflictiva. Ahora estoy haciendo un corto para la tele (*Rojo*, un corto para Sedal). No sé qué problema hubo y me dijeron "qué raro, Carri con problemas legales". Es que yo tengo abogados a mi alrededor desde los tres años, tengo una relación muy intensa con las leyes (*risas*).

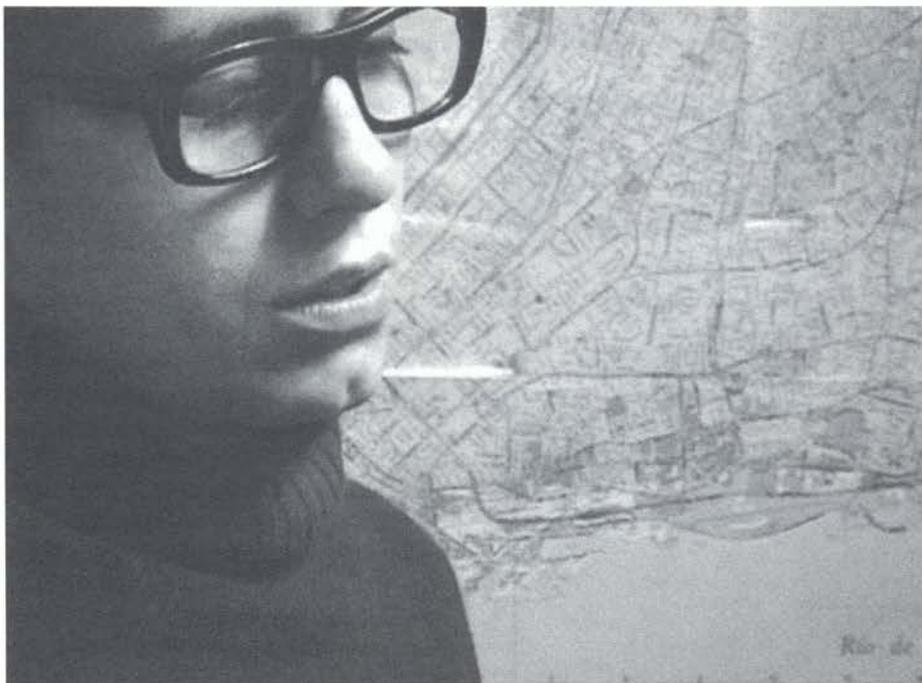
Barbie fue una pavada en este sentido, de hecho ya tiene mucho tiempo. La hice como un juego, y porque me dieron la plata en la Fundación Antorchas. Presenté el proyecto porque estaba muy deprimida porque no conseguía plata para la posproducción de *No quiero volver a casa*. Y hace tres años que *Barbie* va a festivales, aquí y allá. Nunca tuve ningún tipo de intención de estrenarla, pero un día me llamó Néstor Frenkel, uno de los directores del otro corto (*Plata segura*), y me propuso estrenar juntos. Yo no presté la menor atención. Cuando empezaron a circular los mails, mi abogado me llamó desesperado preguntándome qué estaba haciendo con la película. Y levantaron el estreno. Yo estaba ocupada con el tema de *Los rubios*, y me agarró cansada. Y claro, no se puede estrenar porque no tengo los derechos de nada, de los muñecos, de nada.

Esa veta humorística o grotesca que hay en *Barbie* (el gerente de oficina cretino, de trazo grueso) y en *Aurora* (el enamoramiento con la quesera) no vuelve a aparecer en los largos. Incluso hay humor en tu segmento de *Historias de Argentina en vivo*. ¿Hay una *Carri* de cortos y otra de largos?

Parece. A mí me cuesta mucho la comedia. Me dicen que tengo un humor muy ácido. El de *Argentina*... es un humor bastante fallido.

¿No estás contenta con ese corto?

No, para nada. Pero bueno, me dicen que tengo un humor muy particular. De hecho, cuando hago un chiste la gente no se ríe, tengo que aclarar: "Es un chiste". Lo que pasa en



En la página anterior, dos fotos de Analía Couceyro, la actriz que interpreta a Carri en *Los rubios*. Aquí al lado, la mismísima Albertina Carri

Barbie es que la gente empieza a reírse al principio porque son muñequitos, pero después no se ríe más. Deja de ser gracioso, porque se pasa a otro nivel. Empieza a suceder algo con el muñeco y entonces te olvidás de que es un muñeco. Es muy real lo que pasa. Me encantaría ponerles algo de humor a mis largos, pero no me sale. *No quiero volver a casa* no tiene ni una gota de humor, es durísima. Pero bueno, tenía 24 años, y la vida te va ablandando. Ahora soy menos severa.

¿Y en función de qué pensaste la forma de hacer *No quiero volver a casa*? Es muy distinta a lo que se venía haciendo en el cine argentino. ¿Pensaste en hacer algo diferente? Es muy áspera, no le da tregua al espectador, y además la crítica de los diarios te trató bastante mal.

Me hicieron bolsa, me dieron para que tuviera. Pensé que con *Los rubios* iba a pasar algo así. Pero no quería ser distinta, al contrario. Yo tengo el estigma de ser distinta desde el jardín de infantes, y aunque me esfuerce, no me sale otra cosa. La verdad es que la pensé desde la sensación de ausencia y de vacío con la que convivía. Era pleno menemismo, plena época de dicroicas y tapizados de flores. Y mi sensación era que la ciudad se estaba convirtiendo en algo áspero. Y escribí esta historia áspera, pero no para ser distinta. Como referencia me sentía cerca de *Picado fino*, aunque *Picado* tiene un poco más de humor.

Y había una referencia a Godard en *Picado fino*. En la tuya era muy difícil agarrarse a alguna referencia.

La construí desde la dureza, desde el ascetismo. Me gusta la película, aunque me cuesta mirarla. De hecho cuando convoqué a toda la gente a trabajar lo hice con la consigna de trabajar en una película en blanco y negro aburrida. Tengo reservas con respecto a algunas actuaciones, pero me gusta. Y si la pienso como ópera prima, me parece que es una de-

claración de principios fuerte, y que un poco también esa reacción tan negativa con la película tenía que ver con que era la ópera prima de una chica joven con esos principios.

¿Por qué no te gustó el corto de *Argentina en vivo*?

Primero que nada no me gustó la película. Es un híbrido. Fue un fracaso absoluto. Creo que en general esas películas de cortos no funcionan. Ahora pedí por favor que no pasaran los cortos (de Sedal) todos juntos, porque van a quedar fuera de contexto. *Mala época*, de los chicos de la FUC, tenía un sentido porque trabajaron con una concepción general y todos juntos. Y mi corto no me gusta porque es fallido. Mi idea original era tomar las películas de los 50, las de maricianos, que eran todas anticomunistas. La primera película que cambia el discurso anticomunista es *El día que paralizaron la Tierra*, donde hay un marciano bueno y uno malo. Yo traté de construir un poco eso, hacer una película de género, y no salió así. El error fue tratar de poner a todos. Yo elegí Buenos Aires y me tocó el festival alternativo, y tenía nueve tipos que tocaban. Si hubiese sido más inteligente hacia película sólo con dos, pero por ser más democrática y no dejar a nadie afuera, los agarré a todos.

¿Te gustó alguno de esos cortos? ¿El de Polaco?

El de Polaco y el mío eran los más deformes. **¿Y qué pensás de tu corto *Aurora*?**

Me gusta mucho. Es lo que es, no intenta ser pretenciosa, es cerradita.

¿Y *Barbie*?

Me sigue gustando. Igual la montaría de nuevo, por momentos se me hace un poco larga.

¿*Los rubios* es tu mejor película?

No sé, pero me gusta. Igualmente todavía no tomé distancia, me cuesta verla. Siento un crecimiento muy grande en *Los rubios*, como que me animé a cruzar fronteras que en las otras no me animaba a cruzar. Tiene algo de

pudor que me gusta mucho. *No quiero volver a casa* es fría, hermética, y *Los rubios* es por momentos hermética, por momentos fría, intelectual, pero se anima a bajar y a explicar ciertas cosas que a veces pueden parecer obvias. En *Los rubios* es como un gran trabajo eso del límite. Trabajarlo me gustó mucho y eso está en la película, es algo que funciona. **¿Cuál es tu moral como cineasta? Miike Takashi, el director de *Audition*, dice que jamás mostraría un nene llorando porque tendría que hacerlo llorar en serio. Todo lo demás lo muestra. ¿Qué límite tenés vos, la directora que filma sexo grupal con las Barbies?**

De hecho cuando hice *Barbie* me preguntaban por qué no había trabajado con animales o niños, que la colección los tiene, y no los puse porque creo que no es voluntario, y nada que no sea voluntario se pone. Eso forma parte de una moral, por llamarlo moral. No forzaría ninguna situación de ese tipo. Creo que la moral es un poco eso, no me gusta caer en el golpe bajo. Cualquier intento de acercarse mucho al espectador... Ahora vi *El fondo del mar*, película que a todo el mundo le gustó, y yo la detesté profundamente. Constantemente te está marcando qué tenés que pensar, qué tenés que sentir, qué te tiene que gustar. Y eso me molesta mucho en el cine. Prefiero que se libere. Toda película es manipulación, todo el tiempo estás manipulando, pero hay ciertos límites. Especialmente me molestó la música. Es medio raro, le gustó a todos. Yo me peleé con mi guionista, Santiago Giralt, a él le encantó. **Volviendo al tema de la identidad, y a esto de las canciones, en el pico emocional de *Los rubios*, ¿de dónde viene la "Influencia" que canta Charly García?**

Bueno, cuando le fui a pedir el tema a Charly, él me dijo que la versión la había hecho para su padre. Y ahora en Santa Fe la vi a Vanesa Ragona, que hizo un documental sobre su padre, *Un tal Ragona*, y termina con el mismo tema. Casi me muero cuando me enteré. Parece que Vanesa lo vio y se puso a llorar, pobre. No lo podía creer tampoco. En cuanto a la influencia, creo que hay una identidad genética y una identidad social. La genética viene de mis padres, la social es la que yo voy construyendo. Esta identidad social está completamente invadida por todas estas historias y por todas estas construcciones que



hago de mis padres. Entonces esa influencia es ponerme a pensar cuál es esa identidad genética, si existe o es otra gran ficción que me estoy armando, porque no son muy tangibles para mí mis padres.

En la película decís que la construís a partir de la ausencia. Resulta interesante que la mayoría de los testimonios sobre tus padres estuvieran en la televisión, que fueran imágenes. De ese modo se hacía explícito que la construcción de tus papás estaba hecha a través de imágenes.

Los testimonios del barrio son en directo porque no fueron testimonios buscados. Aparecieron y hablaron. Ponerlos en un monitor hubiese sido un engaño porque no era mi construcción. En mi caso con ellos empecé a construir ahora. Todo lo otro era información que yo tenía de años, por eso estaban en el monitor, así al pasar.

¿Cuánto construiste de tu historia a partir de la película?

Es difícil de contestar. Yo siempre le quiero sacar el carácter terapéutico a la película, muchos me preguntan por las heridas, algo como una catarsis. Pero volviendo a lo de la ruptura, sí puede ser catártica, en el sentido de que yo siempre estaba rompiendo y lo que me pasó a cierta edad es "o lo digo o no me quejo más". Cada vez que veía una película sobre este tema, que de algún modo hablaba de mí, no me sentía representada, y sentía que se hablaba en un sentido que me dejaba completamente afuera. Y a partir de esa sensación de sentirme todo el tiempo afuera, decido meter la mano en esta ausencia. No fue fácil tomar la decisión, siempre fui extremadamente pudorosa con el tema. Pero ese pudor me llevaba a alejarme y no tener una relación honesta con el tema. Se sinceró mi relación con la historia al poder decir lo que me pasa.

¿Hay alguna película sobre la dictadura o sus consecuencias que te haya interesado?

Hay una genial, que es *Juan como si nada hubiese sucedido* de Carlos Echeverría. Es impresionante. Es la historia sobre el único desaparecido que hubo en Bariloche. Esa es la única película a la que me siento cercana. A las otras tampoco las rechazo, me pueden gustar más o menos, pero en general la mirada de la mayoría de esas películas no me interesa.

¿Y qué cine argentino te gusta?

El que le gusta a todos.

El fondo del mar, por ejemplo...

(Risas) Leonardo Favio, Martel, Rejtman. Favio es el que más me gusta.

¿Y qué ves de cine no argentino?

De todo. Vi *Irreversible*, que no le gustó a la gente pero a mí me gustó mucho. Me gusta Visconti como director, me interesa especialmente por la puesta en escena. Hay directores que trabajan más sobre la actuación. Yo trabajo más sobre la puesta en escena, que es algo que encuentro en Visconti.

Y en *La tierra tiembla* Visconti justamente explora los límites de la ficción y el documental. ¿Vas a seguir haciendo eso o se terminaron los cruces?

Se terminaron los cruces. Ahora se viene una película de ficción, de género con música (risas). *Géminis* es una ficción bastante pura, pero siempre se puede ir para cualquier lado.

¿Y dónde vamos a encontrar tus rasgos autorales cuando hayas hecho siete películas?

Cuando terminé *No quiero volver a casa* hice *Barbie* y decían "no, esto es imposible, no es la misma directora", y después *Aurora*, y así. Siempre están ahí perdidos...

En *Géminis* también trabajás el tema de la familia...

Sí, pero ya voy a dejar de trabajar el tema de la familia (risas). La próxima también es

sobre la familia, sobre la construcción de familias paralelas.

El afiche de *Los rubios* es claramente setentista. ¿Por qué recuperar los 70 desde ahí cuando decís que esa época es un proyecto fallido?

Creo que *Los rubios* es una película altamente política, sobre todo desde la forma. El diseño del afiche fue difícil, y ahora va a ser más difícil porque hay que agregar los premios y las críticas. El diseñador está indignado conmigo por eso, él es un purista. Me parecía bueno rescatar desde el afiche ese costado político de la película. *Los rubios*, como título, no tiene ninguna referencia inmediata, puede parecer una ficción. ¿Qué es *Los rubios*? Me parece que el afiche tiene cierta declaración, puede parecer el de un documental, pero raro, porque el afiche es setentoso y a la vez moderno. Tiene una cosa medio Bauhaus. Es como rescatar un modernismo perdido.

En la película te mostrás biográficamente.

¿Hasta qué punto llega el personaje y hasta dónde Albertina Carri es Albertina Carri?

Creo que es personaje lo que hace Analía. Para mí era personaje desde el comienzo. Sin duda lo tenía que construir como un personaje. Escribirlo y empezar todo de nuevo. Creo que Albertina persona aparece en la parte que es más documental, en todo el *making of*. Ahí me agarran completamente desprevenida.

Después de hablar con la señora del barrio, hay un momento fuerte en el auto en el que eso se ve clarísimo.

Sí. Esa era Albertina-persona pura. Era un "sáquenme de acá".

¿Cuál era tu control sobre la segunda cámara?

No tenía conciencia, aunque había indicaciones a la segunda cámara. Llamé a Carmen Torres para hacer ese trabajo específico porque sé que ella se convierte en un fantasma. Podés estar hablando horas mientras te está filmando y no la ves. El género documental a mí no me gusta mucho en ese sentido, porque si yo tengo que filmar, hago un despelote. Me pongo nerviosa, hago ruido y enseguida se nota que estoy ahí. Ella tiene esa capacidad de filmar sin que te des cuenta. Y la indicación era que nos tomara así, tanto a mí como al resto del equipo. Al principio no teníamos equipo. Había convocado a Santiago para ponernos a escribir algo, pero era un desastre porque no nos salía nada. Hacíamos citas de libros todo el tiempo. La película se había convertido en una enciclopedia sobre la memoria y los escritos de la memoria. Tenemos grabadas horas y horas de Analía leyendo textos. Es un embole, pero nos ayudó mucho a acercarnos al tema. Después, en las primeras reuniones con un equipo más armado, éramos nosotros filmando a Analía y nada más. Pero con Santiago nos dimos cuenta de que lo que nos pasaba a nosotros mientras filmábamos era más fuerte de lo que sucedía en escena. Era claro que también

había una historia atrás de la cámara, por eso la convocamos a Carmen para hacer el detrás de escena. Y en un momento pasó que todos nos convertimos en una familia. El diálogo del equipo era familiar. No sabíamos qué era lo que íbamos a hacer con ese material, pero nos parecía que teníamos que registrarlo porque ahí estaban pasando muchas cosas. Cuando empezamos el montaje, me di cuenta de que era muy importante que estuviera el equipo en la película: la estábamos construyendo y teníamos que estar. Además, ahí era donde estaba el enfrentamiento entre ficción y documental

¿Enfrentamiento? Se podría decir que hay un cruce más que un enfrentamiento.

Creo que de existe cierto enfrentamiento entre ficción y documental, aunque no es un violento o belicoso.

De repente se van al campo a filmar. ¿Qué es para vos el campo?

Las primeras veces fue gracioso porque salíamos a las seis de la mañana, estaba todo el mundo de malhumor y nadie sabía qué íbamos a filmar. En realidad, recién ahora lo veo gracioso. La primera vez que fuimos al campo sólo hicimos la presentación de Analía y después estuvimos todo el día sentados tomando mate, porque no teníamos una sola idea sobre qué hacer en el campo. Ese es el campo de mi abuela, donde yo crecí, en



En la página anterior, una imagen de *Los rubios*. Aquí arriba, dos momentos del corto *Aurora*



Norberto de la Riestra, cerca de 25 de Mayo. Para mí era esencial que estuviera ese campo en la película, porque ese es el comienzo de mis memorias y ficciones. Es donde tengo todas las fantasías sobre la vuelta de mis padres. La inclusión era rara al principio porque ya teníamos bastante material filmado, y del campo sólo estaba la presentación de Analía. No se entendía nunca por qué aparecía ese campo. Hasta que en un momento, mientras veía el material, me di cuenta de que la película se construía entre la ciudad, el barrio y el campo. Eran más que tres locaciones, y empezaron a funcionar narrativamente. El campo era ese lugar de la fantasía, los recuerdos y una parte más libre donde todos nos relajábamos. El barrio era una sensación espantosa y era el lugar en donde

encontrábamos ese documento y esa ficción de la memoria en estado puro. La ciudad era donde se llevaban todos los elementos para investigarlos.

No le tenés nada de simpatía al barrio.

Para mí es la ciudad o el campo. Ahora es la ciudad y me encantaría que algún día fuera el campo. Pero el barrio nunca. Viví unos años en Lobos, que es casi como vivir en un barrio, porque es una ciudad que tiene muchas cosas de pueblo. Es como un barrio, un lugar que no me gusta nada. No me gusta porque no existe la sensación de anonimato. Eso es lo que tiene la ciudad. Te escondés, sos anónimo, vivís donde querés. En el campo también. Saben dónde ir a buscarte, pero vivís lejos, en la llanura, en la naturaleza. Pero el barrio no. No me gusta nada. **A**

SELECCIONADA PARA EL
FESTIVAL DE
SAN SEBASTIAN

SELECCIONADA POR EL
FESTIVAL DE CINE LATINO
TOULOUSE

BOY OLMÍ

JIMENA LA TORRE

BAR "El Chino"

es hora de retomar los sueños...

Idea y Producción VOCACION S. R. L. en asociación con ADART PRODUCCIONES / BOY OLMÍ - JIMENA LA TORRE - PASTA DIOGUARDI - JUAN PABLO BAILLINOU - NESTOR SANCHEZ - LUCAS SANTA ANA / La participación de ERNESTO LARRESE y JOSE SACRISTAN / Guión: MARIO LION - BEATRIZ PUSTILNIK - DANIEL BURAK / Director de Fotografía SERGIO DOTTA / Dirección de arte PAULA TARATUTO / Compaginación ANDRES TAMBORNINO / Director de Postproducción ALEJANDRO GRUZ / Director de Sonido JORGE STAVROPULOS / Música Original ALEJANDRO RIDILENIR / Productor General MARIO LION / Productor Ejecutivo MARIO LEVIT / Dirección DANIEL BURAK / Incluye el tema SUR O NO SUR de KEVIN JOHANSEN

VOCACION
www.vocacion.net

INCAA
INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y AUDIOVISUAL ARGENTINO

www.barelchinofilm.com.ar

DOLBY
DIGITAL

Adart
PRODUCCIONES

800 BALAS

ESPAÑA

2002, 124'

DIRECCION Alex de la Iglesia
PRODUCCION Alex de la Iglesia
GUIÓN Jorge Guerricaechevarría y Alex de la Iglesia
FOTOGRAFIA Flavio Martínez Labiano
MONTAJE Alejandro Lázaro
MUSICA Roque Baños
DISEÑO DE PRODUCCION José Luis Arrizabalaga y Arturo García "Biaffra"
INTERPRETES Sancho Gracia, Luis Castro, Carmen Maura, Ángel de Andrés, Eduardo Antuña, Ramón Barea, Cesáreo Estébanez, Ane Gabarain, Eduardo Gómez, Agustín Gómez Marín, Enrique Martínez, Terele Pávez, Eusebio Poncela, Yoima Valdés

La mala educación

por DIEGO TREROTOLA



The victory tastes like ashes.
Batman / Punisher: Lake of Fire (1994)

Julián Torralba (Sancho Gracia) es un especialista, un doble que trabajó en producciones internacionales realizadas en la provincia de Almería. Hizo 50 películas como especialista y 7 "con frase". La mayoría eran spaghetti westerns, pero las hubo bélicas, históricas. Actualmente, aunque su cuerpo viejo no resiste demasiada pirueta, Julián trabaja en un show diario de especialistas en caídas que se ejecuta en los decorados derruidos de la olvidada Almería; lugar mítico donde hace décadas rodaron Clint Eastwood, Brigitte Bardot, Sean Connery, Raquel Welch, entre otros. Julián es borracho, violento, putañero y mentiroso. Por otro lado, Carlos Torralba (Luis Castro) es un niño que vive en Madrid con su madre empresaria y su abuela. Carlos es descontrolado, mal educado y agresivo, prefiere los juguetes bélicos y, mientras finge disparar con una ametralladora, grita frases como

"¡Abajo Occidente! ¡Viva el islam!". Su madre Laura (Carmen Maura) le dijo a Carlos que su padre murió en un accidente, sin más detalles. Aunque su hijo pide que cuente lo sucedido, Laura se niega: "No es un cuento para andar contando. Los cuentos acaban bien y este acabó mal". Finalmente, Carlos abandona a su madre y escapa al encuentro de su abuelo Julián para saber la historia de su padre. Julián y Carlos son los protagonistas de *800 balas*, la última creación de Alex de la Iglesia, un cineasta que piensa que los cuentos hay que contarlos sin importar cómo acaben. De hecho, De la Iglesia cree que no hay finales buenos o malos, sus finales son una conjugación de ambos. Ver una de sus películas es enfrentarse con personajes decadentes, locos o criminales que, opuestos a cualquier lógica o moral consensuada, desafían al mundo con los planes más desopilantes y fallidos, que tienen la derrota inscrita en su comienzo. Y siempre, por lo tanto, se trata de perder, de perdedores perdidos: los discapacitados

asesinos de *Acción mutante*, el obseso cura, el heavy drogón y el chanta telegurú de *El día de la Bestia*, el santero ultraviolento de *Perdita Durango*, los comediantes mezquinos de *Muertos de risa*, los vecinos macabros de *La comunidad*. Todos terminan destruidos, reducidos, bajo sus malas ambiciones. Pero la gran particularidad de Alex de la Iglesia es que esa degradación no llega con el peso de lo terrible, sino que tiene el carácter de un festejo. Y *800 balas* no es la excepción. Cuando Carlos llega al estudio de Almería para visitar a su abuelo, en la entrada hay una imagen de Spielberg y Lucas, quienes conjugaron sus talentos como director y guionista respectivamente para crear la saga aventurera Indiana Jones. El gran crítico Rodrigo Tarruella (*EA 17*) escribió que las películas de Indiana Jones habían inventado la arqueología cinematográfica gracias a una tendencia extrema a reciclar historietas, seriales, películas de acción berreta; materiales, en definitiva, que remitían a la infancia y eran poco prestigio-

sos o valorados. Sin duda, Alex de la Iglesia se hermana con Spielberg & Lucas en esa actitud, pero su evocación del pasado cinematográfico funciona de manera distinta a la de esos y otros colegas estadounidenses. Por ejemplo, Spielberg hace del cine de aventura un mecanismo de relojería, como Lucas con la ciencia ficción, como Robert Rodríguez con las películas de autocine o Tarantino con el *film noir*. Todos citan para retomar un género, un estilo o una idea y para exaltarla, hacerla funcionar. Son estrategias para hacer perfectamente un género, explorar sus profundidades y recuperar la energía originaria. Sin embargo, una cinefilia más hondamente errática guía al cine de Alex de la Iglesia. En el libro *La bestia anda suelta*, de Marco Ordóñez, en 1997 De la Iglesia definió su cinefilia con el relato de la relación con la TV en su infancia: "Lo estupendo de la televisión es que estaba todo mezclado, en absoluto desorden. En un mismo día podías ver Bugs Bunny, *Viridiana* y *El profesor chiflado*. Tú sacabas tus propias conclusiones, sin aquella especie de cosa sacramental de los cineclubs -'Atención, vais a ver una obra maestra de la cultura occidental. De rodillas'- que te hacía sentir una mierda: 'Me he aburrido a muerte, pero como dicen que es buenísimo debo ser un idiota'. En la televisión no había política de autor: te gustaban las de aventuras o las comedias. Luego, por tu cuenta, ibas atando cabos: ibas descubriendo que todas las que te gustaban eran de un tal Hitchcock o de un tal Hawks. O de Tati". Esa lógica del caos de TV es la que propone De la Iglesia. Más que citas que instalan al espectador en un lugar preciso dentro de la historia del cine, las citas se confunden, dan un mapa de inexactitud. Si bien la lógica es tan descentrada como en Tarantino o Rodríguez (ver EA 130), las citas no hacen a la composición de la película sino a su descomposición. En De la Iglesia las citas no se incorporan positivamente, guardan una carga de negatividad, de conflicto. La escena inicial de *800 balas* es emblemática: comienza con una clásica escena de western pero a partir de la muerte de un personaje se revela que eso era la filmación de western. La escena fracasa y el género fracasa. Siempre es la imposibilidad de reconstruir los géneros, que terminan descomponiéndose: como la ciencia ficción en *Acción mutante*, el terror y la acción en *El día de la Bestia*, el road movie en *Perdita Durango*, la comedia slapstick en *Muertos de risa*, el thriller en *La comunidad*. Hay algo de la mezcla como destrucción, de mala apropiación, del humor como degradación de los mecanismos genéricos. Por eso, hay más una indefinición que una posibilidad de establecer pautas precisas de catalogación de las imágenes. Esto tiene menos que ver con transgredir un código que con plantear una relación conflictiva entre las citas. En realidad, como sucede en las películas de Luis García Berlanga, gran



inspirador de su cine, en Alex de la Iglesia el encuadre es una mezcla de voces. (En *800 balas*, el personaje de Matilde es de clara inspiración berlanguiana con sus inoportunas frases de antología como "Lo que dicen en la televisión es todo mentira, como cuando subieron a la Luna".) En este sentido, la maldita *El extraño viaje* (1964), dirigida por el actor Fernando Fernán Gómez sobre una idea de Berlanga, es el gran referente de esta estrategia. Esa gran película era una mixtura de comedia, policial y terror, pero ningún género se impone o funciona plenamente. Era una película deforme, un conflicto entre géneros, una mala copia de varios géneros, pues ninguno era ejecutado académicamente bien. Las películas de De la Iglesia también, por eso son creaciones de un cinéfilo mal educado y caprichoso. La apropiación que hace *800 balas* de un fragmento de *Viridiana*, de Buñuel, ilustra esta lógica. Se trata del famoso banquete orgiástico de los mendigos que en la película de Alex de la Iglesia se reconstruye en toda su lujuria en una celebración entre los especialistas y las putas, otro festejo de perdedores. En esa secuencia, Julián le explica a su nieto Carlos que "las parejas son peores que los tríos" mientras juegan a las cartas, diálogo que remite al final de la película de Buñuel. Si en *Viridiana* todo funcionaba de manera dramática y artísticamente hereje, en la cita de *800 balas* se pierden esos valores y todo se convierte en algo festivo, desaliñado y malamente caótico. Es una copia dañada, vulgar del original. Sin embargo, para definir *800 balas* Alex de la Iglesia recurrió a *La isla del tesoro*, de Stevenson, comparando la relación entre el pirata John Long Silver y el joven Jim con la del especialista Julián y su nieto Carlos. De la Iglesia sostiene que Silver es para Jim todo lo bue-

no y todo lo malo del mundo. Stevenson es un buen camino para terminar de definir *800 balas*. En una brevería titulada "Contra el cielo", Stevenson se opone a la idea de un paraíso donde la humanidad viviría en estado de pureza eterna, porque serían sujetos imposibles de amar, porque el amor también se alimenta de los "defectos de la persona amada". Las películas de Alex están llenas de defectos, de géneros que no funcionan. (En su próximo film, *El crimen perfecto*, los errores del título ya niegan la posibilidad de perfección.) Como todos sus personajes, sus películas son queribles por sus defectos (que estas no ocultan sino que se construyen sobre ellos). Por otro lado, la relación con la TV en la infancia de De la Iglesia se puede equiparar a la afirmación de Daniel Balderston sobre Stevenson y Borges. Balderston escribió que para ambos autores "las lecturas de infancia resultan placenteras, indiscriminadas e imaginativas, y una experiencia más intensa, más aventurada de lo que puede ser una lectura crítica, madura". Ese placer infantil que sostienen es similar a la iniciación en el cine con la TV del niño Alex. Y si algo relaciona a *800 balas* con *La isla del tesoro* es que son relatos de iniciación en la aventura. Esta iniciación, para Alex de la Iglesia, es lo opuesto a la iniciación a la verdad, a la pureza del mundo. Más bien es una iniciación a la mentira, al engaño, que muy pocas veces podemos disfrutar sin el moralismo maduro. Mentira que sólo puede ser contada como una aventura. Y lo merece. Es el inicio de la mala educación. Por eso en el último plano del film Carlos sonríe en el velorio de su abuelo. Porque en el cine de Alex de la Iglesia la victoria tiene gusto a cenizas. Pero la derrota es el alegre fuego de una pasión infernal. Un baile con el diablo. ■

Alex, estás rodeado

Tres miradas bien pero bien distintas sobre De la Iglesia. Una más bien distante, una simpáticamente informativa y una declaración de amor desnudo. Y aprovechamos el zafarrancho para volver a los viejos tiempos de las tablitas por director.

ALGUNAS BALAS. Durante una semana Alex de la Iglesia estuvo en Buenos Aires, de acá para allá, en programas de radio y televisión, en escuelas de cine y ofreciendo un seminario en el Malba, organizado por la revista *Haciendo Cine*, donde se exhibieron las seis películas que dirigió. El gordo no paró, y la ciudad se empapeló con los afiches de la muestra y del estreno de *800 balas*. En ciertas esquinas y durante algunos días pareció que la ciudad tenía tres candidatos a Jefe de Gobierno; confieso que hubiera votado a Alex, pero bueno... no lo hice.

Luego de un arduo trajín semanal, casi con un pie en el avión de vuelta, Alex estuvo en el CIC (Centro de Investigación Cinematográfica) donde, durante 45 minutos y casi en un monólogo, habló de cine, hizo reír al numeroso alumnado, contó anécdotas de rodaje y se despachó con algunos conceptos interesantes y con otros que buscaban –y lo consiguieron– la respuesta favorable y estentórea de la concurrencia. Jorge García califica a Alex de “gordo chanta”, y yo creo que tiene algo de razón. Sin embargo, en su discurso en el CIC desparrramó algunas frases, contradictorias y ambiguas, que definen su personalidad. Interrogó a los alumnos sobre la necesidad de estudiar cine en Argentina, planteándoles que casi todos ellos –unos 400– jamás llegarán a hacer cine.

Hizo reír a carcajadas a la concurrencia con el relato del rodaje de *Todo por la pasta*, de Enrique Urbizu, donde se encargó de la escenografía, y contó como sólo un tipo con un gran sentido del humor puede hacerlo el argumento de *Mirindas asesinas*, el extraordinario corto de sus comienzos. Pero también, a diferencia de la entrevista que le hice dos años atrás en medio del éxito comercial de *La comuni-*

dad, ofreció su rictus más melancólico y serio al referirse al lugar que ocupa en el cine español, y describió su lucha con los productores y distribuidores y con el cine mainstream americano. ¿Acaso Alex se puso más serio? Probablemente, el fracaso económico de *800 balas* en España y los débiles números que tuvo en Argentina, más aun cuando él mismo fue el productor del film, certifican su actual pesadumbre. También, como era de esperar, ajustó cuentas con los críticos, pero esta acusación, como siempre ocurre, es casi un lugar común en cualquier director. Simpático, amable, serio, ¿maduro?, locuaz, ¿intransigente?, adolescente tardío o adolescente eterno, varias personalidades se confunden hoy en la amplia anatomía de Alex de la Iglesia. **Gustavo J. Castagna**

MUERTO DE AMOR. Este texto no puede sino estar escrito en primera persona y tampoco puede no empezar con una confesión: estoy enamorado de Alex de la Iglesia. En realidad, primero me enamoré de sus películas (amor que se deduce de la tabla y la crítica de *800 balas*), luego de sus bandas de sonido (incluyendo las canciones de Def Con Dos y su excelente compilación para *El día de la Bestia*) y después de él. Lo tercero sucedió en su primera visita a Buenos Aires durante el Festival de Cine Independiente de 2000, tras asistir a su conferencia de prensa y hacer una entrevista que duró más de lo debido gracias al entusiasmo que compartíamos para hablar del cine que nos gusta. Además de que físicamente De la Iglesia me parece cada vez más hermoso, frases como las que dice en sus entrevistas y conferencias de prensa hacen que crezca mi amor por él. En síntesis, amo su cuerpo y su verba. Acá van tres ejemplos de las cosas que me ena-



moran de Alex en cada una de sus venidas a Argentina.

■ Cine Cosmos, 8 de abril de 2000, presentación de *Muertos de risa* en el Festival de Cine Independiente: “Profeso una religión inventada por mí que es un estadio de nihilismo alegre, no nihilismo pesimista de ¡qué putada que nada existe!, sino ¡qué bien que nada existe! No creo en ninguna religión, creo en el demonio. O sea, Satán existe y me lo encuentro todos los días por Madrid, me empuja al pasar un semáforo y me lo encuentro en el ascensor y escribe críticas sobre mis películas en varios periódicos. Fundamentalmente, creo en el demonio y sobre todo, creo en el aburrimiento que es una especie de enfermedad que nos corroe por dentro a todos”.

■ Hotel Hermitage, 12 de marzo de 2001, conferencia de prensa sobre *La comunidad* en el Festival de Mar del Plata: “La vida no tiene sentido y estamos abocados al caos absoluto. Así que ¿cómo divertimos? ¿Có-



En la página anterior, Alex en rodaje. Acá, de izquierda a derecha, *Acción mutante*, *Muertos de risa* y *La comunidad*



mo superar todo esto y no echarnos a llorar? Pues a través del cine. O sea convirtiendo a estos pequeños héroes miserables en héroes de leyenda. Meterlos en una historia absurda, que vivan cosas imposibles. Y al final sacar una especie de conclusión ridícula. Todo es absurdo pero lo único que prevalece es la diversión y la risa".

■ Auditorio Malba, viernes 5 de septiembre de 2003, conferencia de prensa sobre *800 balas*: "Soy un tipo mimoso, necesito el cariño de los otros. A la hora de rodar me gustaría tener relaciones sexuales con los eléctricos y con todo el equipo técnico. Si por mí fuera filmaría desnudo".

Si por mí fuera, a Alex de la Iglesia le haría las entrevistas desnudo. **Diego Trerotola**

LA TARDE DE LA BESTIA. Alex de la Iglesia invadió Buenos Aires. Una horda de *freakies* colmó el Malba para asistir a su seminario internacional en el que, entre otras cosas, habló de cine.

Como un elefante paseando en un bazar, gigante, excesivo, vasco, imparable, Alex de la Iglesia desbordó las amabilísimas instalaciones del Malba el sábado por la tarde para brindar un seminario de lo más ecléctico. El contraste cae de maduro: el dueño de un cine plagado de mutantes, freaks y oscuridad hablando en el lugar más transparente y chic de todo Buenos Aires.

Primero pidió un whisky. No podía entender qué hacía sobre la mesa la tradicional botellita con agua (infaltable en cualquier charla, conferencia de prensa, discurso o reunión de consorcio). Y empezó a desvariar en sus palabras.

Casi autómatas, no paró de hablar un segundo y atravesó varios temas. Desde su relación con Santiago Segura –de quien confesó que siente mucha envidia por su éxito con *Torrente, el brazo tonto de la ley*– hasta su ac-

cidentado casamiento en Las Vegas ¡disfrazado de Elvis! Del juicio que le hizo el doble de riesgo ("especialista") al que le cayó de verdad una cruz gigante de hierro encima cuando rodaba *El día de la Bestia*, hasta la manía de su abuelita, varias veces citada en su filmografía, que vivía desnuda y quemaba objetos.

Todo contado con la misma fruición y ese tono tan particular –omnipresente en sus películas– con el que puede narrar los hechos más triviales o los más siniestros, riéndose y dando la impresión de que no se le mueve ni un pelo.

Después llegó el tiempo de las preguntas. El público, mezcla de devotos fervientes + estudiantes de cine + futuras actrices "vengopara-que-me-descubran" + novatos entusiastas + visitantes ocasionales, pudo disfrutar a medias del contacto con el director. Nadie guiaba la charla y el mismo Alex era quien debía organizar el orden de las preguntas.

Algunas obviedades: entre sus directores fa-

voritos señaló a Hitchcock, Ford ("debe haber sido flor de cabronazo") y Buñuel, de quien mostró fragmentos de *El* y *El ángel exterminador* hacia el final de la charla.

A esta altura también es un clisé su admiración por Almodóvar y el respeto cuasi paternal: "Pedro es tan poderoso que probablemente esté escuchando esto". Del resto del cine español destacó muy poco. Dijo que no se siente representativo en su país y que está alejado del canon consagrado por la crítica, del que puso como ejemplo a Víctor Erice. Contó que está en la preproducción su próxima película *Crimen ferpecto* (trivia: el actor argentino Ricardo Darín rechazó un papel allí –créase o no– porque está filmando con Campanella) y que tuvo dificultades para conseguir locaciones. Desde *800 balas*, es productor de sus películas y debió volver a hipotecar su casa –ya había pasado varias veces– para poder filmar. Pero no se resigna. Difícil que la bestia muera.

Agustina Larrea

	MIRINDAS ASESINAS	ACCION MUTANTE	EL DIA DE LA BESTIA	PERDITA DURANGO	MUERTOS DE RISA	LA COMUNIDAD	800 BALAS
Diego Brodersen		5	10	4	8	9	
Gustavo J. Castagna	10	5	9	3	8	8	7
Leonardo M. D'Espósito	10	5	10	5	7	9	9
Marcela Gamberini		3	8	3	4	5	
Jorge García		2	6	3	2	4	
Santiago García		4	9	3	7	7	9
Federico Karstulovich		6	9	3	6	7	5
Alejandro Lingenti		6	7	2	5	4	
Juan Martínez	10	6	10	9	3	9	9
Agustín Masaedo		8	10	3	7	7	7
Gustavo Noriega		3	8		4	5	8
Marcelo Panozzo		5	10	5	9	9	5
Javier Porta Fouz			9	3	6	6	9
Eduardo A. Russo		1	7		4	5	5
Manuel Trancón		7	9	3	5	5	5
Diego Trerotola	9	10	10	7	9	9	10
	9,15	4,10	8,81	4,00	5,87	6,75	7,33

Un veloz repaso –homenaje– a uno de los géneros más olvidados. Desde el Lejano Oeste hasta los dos ejemplos de la cartelera actual, pasando por Spielberg y Lucas y un par de exponentes del cine nacional. **por SANTIAGO GARCIA**

SOBRE EL **WESTERN**

Héroes recordados

ALMERIA. De todos los géneros cinematográficos, el que está más cerca de desaparecer completamente es el western. Identificado con Estados Unidos, le cuesta bastante trascender hoy las fronteras de ese país. Pero un género que ofreció tantas obras maestras y tantos autores geniales es imposible que deje de existir del todo. Esos films y esos directores han marcado a muchos realizadores actuales. El western permite crear un espectáculo cinematográfico inolvidable y al mismo tiempo tocar cualquier tema sin obviedad ni discursos explícitos. “Es el género más honesto”, dice Alex de la Iglesia, y sin duda lo es. El western es el cine, e ignorarlo es un triste pecado para los amantes del séptimo arte. Sin embargo, muchos críticos se negaron a asociarlo con el arte. “Mi nombre es John Ford y hago westerns” es más que una frase ética y humilde, es la defensa de un género menospreciado durante décadas. En el cine actual, directores como Clint Eastwood, Kevin Costner o Lawrence Kasdan han mantenido con convicción esas banderas, pero no son los únicos. Alex de la Iglesia, Robert Rodríguez y otros cineastas también han dado muestras de su amor por el género. Tal vez lo más triste de varios de los exponentes actuales que se acercan a los films del Oeste es que ignoran a los maestros del género y se dedican principalmente a plagiar la estética del western spaghetti, que en general no consigue ir más allá de la superficie. Contra todos los pronósticos pesimistas, este no es el caso de *800 balas*.

Aunque el afiche de la película prometía una payasada sin mucho contenido, se trata de un gran film del género.

800 balas cuenta la historia de un grupo de dobles que realizan un decadente espectáculo del Far West en un antiguo estudio de cine donde solían rodarse westerns spaghetti.

Pero *800 balas* es mucho mejor que esas películas. Así como Tim Burton fue capaz de crear una obra maestra a partir de Ed Wood, el director español hace una gran película a partir del recuerdo de films malos realizados en Almería. En *800 balas* hay más de John Ford y Howard Hawks que de los directores del spaghetti. La película presenta fragmentos de aquellos films italianos en los títulos de apertura y cuando la escena lo requiere, pero el resto del tiempo Alex de la Iglesia se muestra tan clásico como en *El día de la Bestia*. La famosa frase de *Un tiro en la noche* “Impriman la leyenda” es tomada aquí nuevamente, y el mito y la realidad van de la mano en la historia. Ya no estamos en el Oeste, sino en Almería y su pasado esplendor. Julián Torralba (Sancho Gracia, quien

realmente actuó en aquellos films y se convirtió en leyenda por su inolvidable Curro Jiménez) es un hombre fuera de su época y está condenado a desaparecer frente al inevitable progreso. Es como John Wayne en *Más corazón que odio* y *Un tiro en la noche* o Victor Mature en *Pasión de los fuertes*. El mundo del futuro no tiene un lugar para él. Esa mirada amarga se hace extensiva al western, ya que el género también ha muerto. Alex de la Iglesia, reconocido fan de George Lucas, sabe que los films del dúo Spielberg-Lucas se han convertido en el espectáculo que la gente, y especialmente los chicos, buscan en el cine (como los chicos que en otras generaciones adoraron –adoramos– el western). Alex de la Iglesia decide entonces poner a un niño como testigo de todos los aconteci-



Antonio Banderas en *Erase una vez en México*, el western de Robert Rodríguez



Varias imágenes de *800 balas*. Andaluces que se creen vascos, duelistas a la Eastwood y desalmados capitalistas



mientos que se narran. La generación del director es tal vez la única que compartió el mismo amor por el western, *La guerra de las galaxias* y *Los cazadores del arca perdida*. Hay más western en la saga de Skywalker que en la inmensa mayoría de sus contemporáneos. Por eso, y como ocurre con los films de Ford, De la Iglesia no considera el progreso como algo malo, pero su corazón se inclina por aquellos que ya no forman parte de la historia, aunque sobre sus hombros estén parados los que hoy dominan el mundo, o el cine en este caso. Sin los films del Lejano Oeste, Spielberg y Lucas no estarían donde están. Alex de la Iglesia sabe que la historia del cine continúa y, mientras se lamenta por el esplendor perdido, construye un verdadero western, tan bueno que demuestra que el género aún tiene mucho para dar. Por eso lo que se impone no es la amargura sino la lucidez, y la existencia de *800 balas* constituye una verdadera alegría.

Pero no sólo John Ford es evocado aquí. Este grupo de amigos que hacen su trabajo aunque ya casi nadie los ve, esta amistad masculina que une a esos cowboys en su suicida tarea remiten también al cine de Howard Hawks. Y finalmente, y por nombrar a un tercer genio del género, la película nos recuerda a *Bronco Billy*, de Clint Eastwood. No obstante, el mérito final de Alex de la Iglesia consiste en permanecer fiel a sí mismo, a su humor, sus personajes y su universo. Si hasta la fecha *El día de la Bestia* era el mejor trabajo del director, *800 balas* es ahora su obra más madura, profunda, y probablemente superior a aquella.

MEXICO. *Erase una vez en México* tiene muchos puntos de contacto con el western. Pero "El" (Antonio Banderas) es una mezcla de personaje de Sergio Leone, cowboy solitario

del cine clásico americano, héroe de acción y personaje del cine de aventuras. En este film, Banderas no pretende tomar el poder; como el héroe de los relatos clásicos de aventuras, no quiere derrocar al gobierno, sino sólo terminar con la corrupción u retirarse cuando concluya su misión. No estoy haciendo una lectura política sino mostrando una constante del cine de aventuras. Además, las escenas de acción se alejan del western y se acercan más a un film de aquel género. Una diferencia entre ambos tipos de héroe (afines en muchos puntos) es su relación con las mujeres. En el cine de aventuras el héroe concluye sus andanzas y, por lo general, termina junto a su amada. La pareja y, por extensión, la familia son el broche final. En cambio, el cowboy —el verdadero cowboy, al menos— no tiene ese objetivo. Cuando se formen las parejas y las familias, estaremos hablando del final del salvaje Oeste. Como en un film de John Ford, la ausencia de mujeres es el final de todo, no hay futuro sin mujeres. Ni Tom Doniphon, ni Ethan Edwards, ni los Clanton, ni Doc Holiday tienen mujer. Tampoco hay mujeres en el mundo de Julián Torralba, no al menos como pareja. Su falta de futuro queda reforzada por su imposibilidad y su desinterés por tener sexo. Sólo las prostitutas lo rodean, y mientras no abandonen esa profesión —como Dallas en *La diligencia* o Lola en *Winchester '73*— no pueden ser el futuro. Esto no debe tomarse literalmente sino como una idea sobre la sociedad. A Hawks no le importa la familia o el futuro, pero la mujer ocupa un lugar vital en su cine. En Hawks la mujer nunca separa a los hombres, los une. En *800 balas* las mujeres que quieren formar una pareja son un estorbo para el individualismo y la libertad. El matrimonio y el hogar arruinan el sueño del eterno solitario. Y, aunque esto no lo dice aquí De la Iglesia, también arruinaría la libertad de una mujer. Para Robert Rodríguez la cosa es diferente. Rodríguez, el único director actual capaz de hacer un discurso profamilia que resulte creíble y querible en su perfecta saga de *Mini espías*, no ve a las mujeres como una amenaza. Su mariachi ha encontrado una mujer a su altura, una compañera que comparte todo de igual a igual. Pero sin ella, vuelve a ser un solitario, un silencioso y apagado vengador que hace justicia. Sólo tiene

dos amigos. Antes de que alguien pregunte por la amistad hawksiana, debe decirse que uno de ellos está interpretado por el cantante Enrique Iglesias y que Rodríguez declaró que eligió a Iglesias de la misma forma que en su momento Howard Hawks había optado por Ricky Nelson para representar un papel en *Río Bravo*.

ARGENTINA. En este país el western nunca fue muy popular entre los cineastas. Aunque la conquista del desierto y ciertos temas gauchescos pudieron ser afines, son mínimos los ejemplos dignos de mención. Y algunos, mejor olvidarlos.

Un director como Adolfo Aristarain supo relacionarse con el género de forma notable, pero fue la excepción. Hoy la cosa parece cambiar. *Un oso rojo* de Adrián Caetano es un verdadero western actual, con el conurbano como fondo y autos en lugar de caballos. Esta obra maestra, perfecta como pocos films en la cinematografía argentina, se inspira en el género para contar su historia. De forma menos directa, el western también aparece en *El fondo del mar*, de Damián Szifrón. El héroe consigue superar su pesadilla y finalmente recupera el individualismo del cowboy mientras lo vemos cabalgar en su moto por las calles de Buenos Aires. Invita a un duelo que no es aceptado y se siente seguro de sí mismo. La soledad del protagonista de *Un oso rojo* posee la melancolía fordiana y tiene que ver con el hecho de ya no pertenecer al mundo aunque haya sido él quien hizo posible que ese mundo exista. En *El fondo del mar* la soledad es libertad; el personaje que vivía ensimismado logra mirar más allá y se libera. Admirador del western y también de los relatos de aventuras, Szifrón lo coloca al final como un cowboy con espada, un buzo que abandona la superficie de las cosas y se sumerge en la libertad.

"¿Qué quieres?", le pregunta Salma Hayek a Antonio Banderas en *Erase una vez en México*. "Libertad", contesta él. Podría estar hablando de la vida, del país, del cine, del amor o de todo eso al mismo tiempo. Así es el western, muchas capas que conforman el más grande de todos los géneros cinematográficos. Su existencia y su vigencia siempre son una buena noticia para quienes aman el cine. ■

SER Y TENER

Etre et avoir

FRANCIA

2002, 104'

DIRECCION, CAMARA Y MONTAJE Nicolas Philibert

FOTOGRAFIA Katell Djian y Laurent Didier

SONIDO Julien Cloquet

MUSICA Philippe Hersant

Diario de un maestro rural

por AGUSTIN MASAEDO

Qué problema con este Philibert. Es uno de esos tipos capaces de embrollar irremediabilmente la vida de un cinéfilo: yo creía que me las estaba ingeniando bien para vivir sin noticias de su existencia y de pronto, casi por accidente, entro en la Lugones y zas, a las dos horas ya me convirtió en un vampiro decidido a chupar hasta la última gota de sangre de su cine, a averiguar qué hay que hacer para conseguir, en este país a merced de los caprichos de la distribución cinematográfica, la filmografía completa de un documentalista francés cincuentón, a acechar ansioso los videoclubes, a prender velas en invocación a ciclos improbables. Por lo menos esta última parte (lo del ciclo) está resuelta: en el marco del DOCBSAS/03 podrá verse, durante este mes, una retrospectiva casi completa de la obra de Nicolas Philibert (además de otras de los también notables Víctor Kossakovsky y Richard Dindo), que incluye trabajos sobre instituciones como el Museo del Louvre (*La ville Louvre*, 1990) o la Gran Galería de la Evolución (*Un animal, des animaux*, 1994), y los mundos marginales de la sordera (*Le pays des sourds*, 1992) y la locura (*La moindre des choses*, 1996). Y sobre todo, en el cruce preciso de esas preocupaciones, una obra maestra, un objeto documental perfectamente identificado que llevó ¡más de un millón de espectadores! solamente en Francia, y que aquí, por ahora, deberá conformarse con los flacos favores del entu-

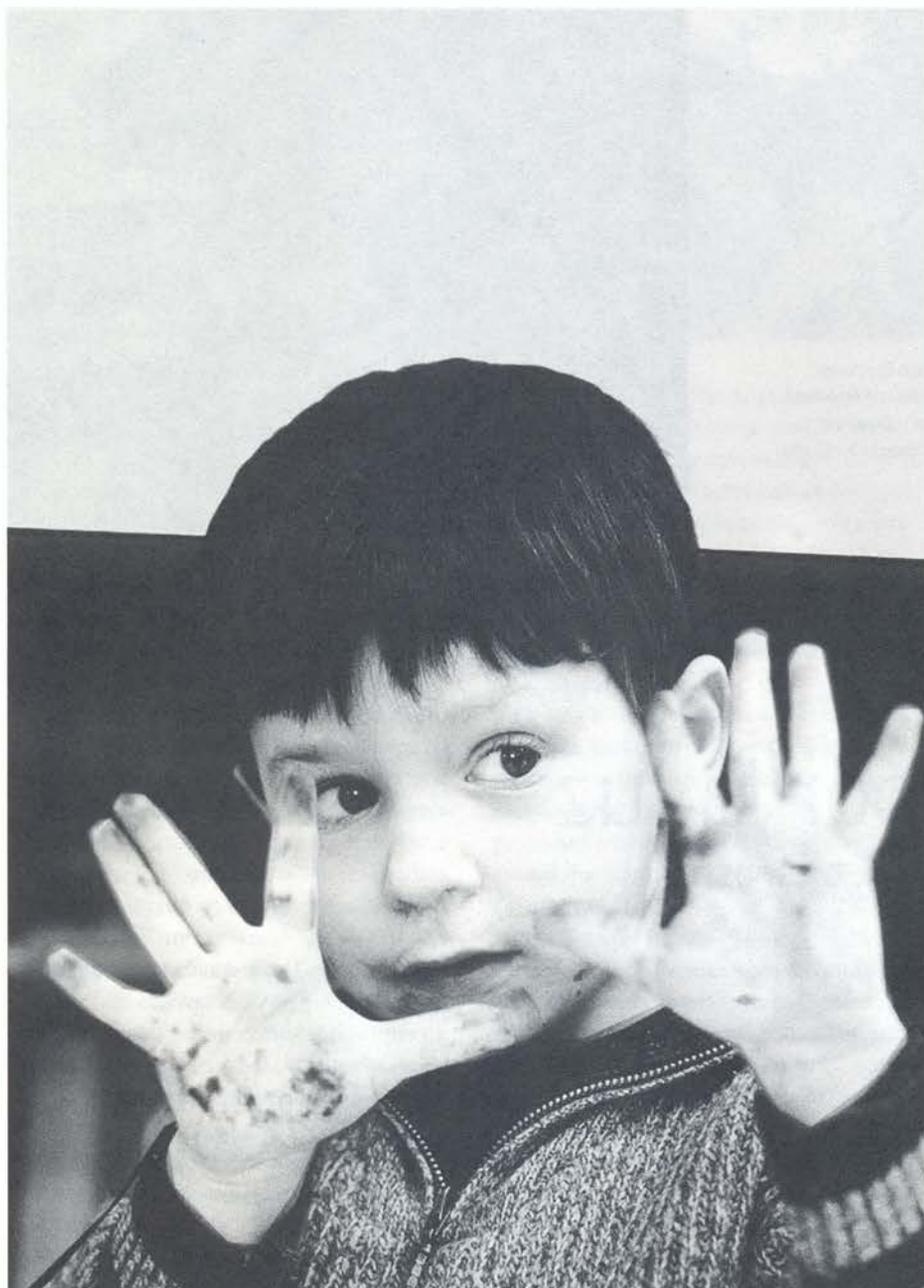
siasmo, la admiración y el fervor de este cronista, quien a partir de este mismo renglón intentará convencerlo, amigo lector, de la absoluta necesidad de que usted vea *Ser y tener*.

Es un compendio de imágenes obtenidas durante medio año en la escuela de St. Etienne-sur-Osson, un pueblo de 200 habitantes perdido en las montañas francesas, donde el maestro Georges Lopez da clase a un puñado de niños de entre 3 y 15 años. Todos comparten una única aula, aunque divididos por edades en tres grandes mesas, en distintos ciclos (prometo volver sobre la idea de los ciclos). Algunos se sumergen en los misterios de la sintaxis, otros juegan con la nieve del patio, otros más aprenden a garabatear el número 7. Quisiera dejar en claro que cuando uso la palabra "aprender", hablo de algo que *se ve* en pantalla: la claridad, la luminosidad de la mirada philibertiana hace visible lo inmaterial del proceso educativo, nos deja entrever el segundo exacto en que una mente decide, de una vez y para siempre, que un número multiplicado por cero resultará, fatalmente, en otro cero.

Y esto ocurre porque lo que le interesa a Philibert no son los productos —el boletín de calificaciones o los adultos en que se convertirán estos niños—, sino los procesos —cómo se adaptan los alumnos a un lugar de enseñanza fuera de lo común, los matices de su relación con el maestro—, los cam-

bios mínimos y sucesivos que componen una vida, o muchas, como en *Ser y tener*. Se trata, ni más ni menos, de las dificultades de crecer, de los desafíos y triunfos y fracasos, las risas y las lágrimas, el aprender de y con los otros, como cuando Julien, uno de los chicos, se afana con la tarea de matemática, y su familia (que si pasó por la escuela fue hace tanto tiempo que lo ha olvidado) en pleno comienzo a acercarse para ayudar, hasta rodearlo y terminar componiendo una viñeta surrealista en la que todos opinan a la vez y poco falta para que el abrumado alumno huya gateando entre las piernas de la parentela, víctima de una sobredosis de solidaridad.

A diferencia de otros documentalistas, Philibert no busca demostrar una tesis previa a través de sus imágenes; suplanta esto con un manejo del relato que lo acerca al cine de ficción narrativa: *Ser y tener* es, de a ratos, una comedia perfecta, con gags memorables, como la batalla perdida de dos enanos de cuatro años contra la fotocopiadora. Pero el recurso del humor es sólo uno de los rasgos que hacen respirar al film; Philibert le escapa a la caricatura de la niñez que suele ser patrimonio de ciertos programas infantiles y del lenguaje publicitario. Nada de chistes tontos ni de ternura impostada a base de diminutivos: este señor se toma a los chicos muy en serio, por lo menos tanto como ellos entre sí. A los cinco años, lavarse las manos enchastradas de tinta es una operación de al-



ta complejidad; un empujón en la nieve, una ofensa imperdonable. Philibert se limita a constatar las reglas de ese universo efímero, dejando que la verdad se despliegue ante los espectadores: el vuelo de la *aletheia*, a 24 cuadros por segundo, diría Godard, o Heidegger, o los dos.

"Los documentales no tienen por qué ser didácticos. Pueden tener emoción y contar historias", dijo alguna vez el director. Lo cual es aplicable aquí, sólo en parte, porque si es verdad que hay una narración cargada de sentimientos (que no sentimentalismo) en estado puro, también lo es que esa narración puede leerse en un nivel didáctico. No se trata de que el director intencionadamente quiera dar una lección, explicar algo o transmitir un mensaje, sino de una educación de la mirada, a la que llega por los medios más nobles: la intrusión pudorosa de una cámara que no pretende negar su presencia, la distancia siempre justa con los persona-

jes, encuadres que se mueven entre los individuos y el grupo, entre la soledad y la sociedad, con tanta precisión como sensibilidad cinematográfica. El tema importa menos que la manera de mirar lo que nos rodea, y la mirada artística, curiosa y lúdica, puede convertir lo ordinario en extraordinario y hermoso: eso es lo que enseña Philibert.

"El criterio de capacidad narrativa-belleza se refiere directamente a la fluidez del mensaje, a su relación con los sentidos, a la manera en que atrae por su trama, por el interés que despiertan recursos como el de un personaje rico en características, una situación que merece ser reflexionada para buscar soluciones, una apelación al humor." ¿Yo mismo hablando de *Ser y tener*? No, Daniel Prieto Castillo y Francisco Gutiérrez Pérez refiriéndose a pautas para validar estrategias educativas. La cita parece escrita a propósito para el documental -10 sobresaliente en capacidad narrativa y be-

lleza-, de manera que la tomo prestada y después se la devuelvo. El personaje "rico en características" es, sin lugar a dudas, Georges Lopez, maestro hasta en la acepción más callejera del término, un Job dedicado y competente, que ejerce su soberanía con una mesura y ecuanimidad que deberían valerle el ya casi vacante trono de San Pedro si hubiera algo de justicia en este mundo o en el otro. El director cuenta que, tras visitar casi un centenar de escuelas y comunicarse con otras doscientas (¿un casting para la realización de un documental?), supo tras la primera charla con Lopez que había dado con su protagonista, en el que vio "tras una apariencia ligeramente autoritaria, una profunda atención, una manera de ser delicada y púdica". Puede pensarse que la figura del profesor no sólo es central por su relación con los niños sino porque funciona como un otro yo del rol del documentalista. Lopez, como Philibert, no juzga; observa y extrae de esa observación una cierta esencia que es la materia prima de su trabajo: conocimientos para uno, imágenes para el otro. Buscadores de esencias, como si fueran perfumistas o, mejor, idealistas, amén de expertos, ambos, en el difícil arte de encontrar la distancia justa.

Pero había prometido volver a la idea de los ciclos. Me parece que la preocupación por el paso del tiempo sobrevuela *Ser y tener*, no como nostalgia por el paraíso perdido de la infancia ni nada que se le parezca, sino casi como un resorte dramático que mantiene al film en movimiento perpetuo. Su temporalidad adopta la forma de ciclos sucesivos: la carga dramática, así, se juega en los pasajes de un ciclo al otro, concepto que tanto se aplica a la educación formal como a la naturaleza. El paso de las estaciones, desde el tortuoso invierno en que los alumnos llegan, suspicaces, el primer día de clases, hasta el verano resplandeciente bajo el que se despiden antes de las vacaciones (en un maratón de besos al maestro, acaso el único momento algo empalagoso del film), sugiere otros tránsitos: el de los alumnos más grandes a la secundaria, la llegada de nuevos compañeros para los pequeños, el anuncio de la cercana jubilación de Lopez. El ciclo lectivo como ciclo natural, ciclo vital: hay algo de premoderno, de Utopía pastoral en estas visiones circulares del tiempo, ajenas a la dictadura de relojes y calendarios. Y algo fascinante, también.

En uno de los últimos números de *El Amante*, Wolf proponía la invención de un cine inyectable, e iba reservando unas dosis de Moretti, Kaurismäki y Erice para darse fuerzas los lunes a la mañana. ¿Estaré a tiempo para anotarme con unos comprimidos de Philibert? ■

MUJER FATAL

Femme Fatale

FRANCIA

2002, 110'

DIRECCION Brian De Palma
PRODUCCION Tarak Ben Ammar, Marina Geffer
GUIÓN Brian De Palma
FOTOGRAFIA Thierry Arbogast
MONTAJE Bill Pankow
MUSICA Ryuichi Sakamoto
DISEÑO DE PRODUCCION Anne Pritchard
DIRECCION DE ARTE Denis Renault
INTERPRETES Rebecca Romijn-Stamos, Antonio Banderas, Peter Coyote, Eriq Ebouaney, Edouard Montoute, Rie Rasmussen, Thierry Frémont, Gregg Henry, Fiona Curzon, Daniel Milgram, Salvatore Ingoglia.



Optar por la luz

a favor LEONARDO M. D'ESPOSITO

Me resistí a leer las notas de mis compañeros respecto de *Femme Fatale* hasta verla. La vi. Es una de las tres mejores películas de Brian De Palma, amén de su mejor film desde *Blow-Out*, además de ser una joya cinematográfica absoluta, uno de los diez mejores estrenos del año y de la década. Sé que suena exagerado el panegírico, pero está de acuerdo con la exuberancia de De Palma en esta película.

Femme Fatale no es una película, en realidad es un antídoto. Las últimas décadas del cine de Hollywood nos han enceguecido de explosiones, y el problema de esas imágenes salvajes creadas por los artistas de efectos especiales es que pocas veces tienen ligazón con algo que nos ataña. La ausencia de la dimensión humana en una secuencia brillante nos deriva rápidamente al aburrimiento producido por el exhibicionismo. Ni más ni menos eso es lo que ocurre con *Matrix: Recargado*. De Palma recurre a una cura alopatía: satura su película de secuencias "armadas", de esas que uno recortaría de un film. Toda *Femme Fatale* está hecha de esa clase de momentos privilegiados, que la transforman así en una partitura musical hecha de imágenes, un film de completa abstracción.

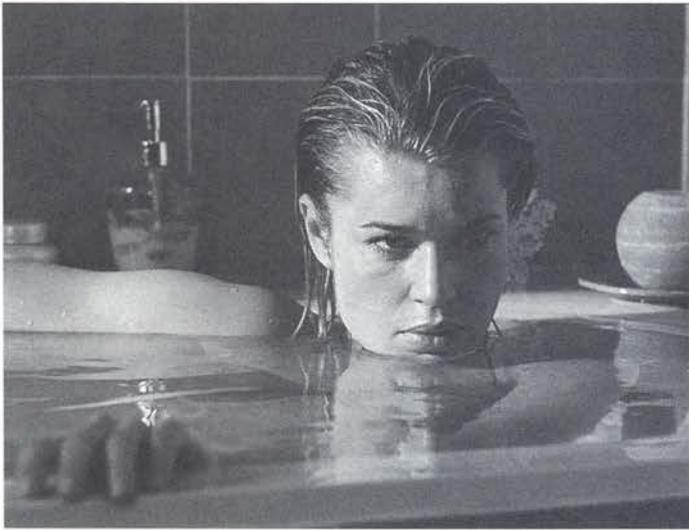
Hay un divertimento muy de cinéfilo: encontrar las citas a la historia del cine —o del realizador— en una película, como una manera de pensar que hay un orden en el caos que esa historia representa, de encontrar costuras y continuidades. También de sentirnos poseedores de un saber, un conocimiento de ese relato que se actualiza en tal o cual película y,

en el guiño de enterados, nos integra a la obra. Brian De Palma trabajó mucho con eso, aunando Godard con Hitchcock y luego (autofago) citándose. Aquí quizás el ojo enterado descubra citas, pero me parece que es una impostura. Lo que hace el director es apelar a los procedimientos que le son caros (planos secuencia suntuosos y reveladores, pantallas divididas, personalidades dobles, la mirada como organizadora/destructora del mundo, el sexo como complemento de la mirada, a la vez su sentido y su maldición). Pero la atracción que causa su protagonista (y no sólo la atracción física, sino su personalidad avasallante hasta tener carne de sueño, más una extraña ternura) hace que cada secuencia de la película tenga perfume de novedad y corte, por la sola presencia de Rebecca Romijn-Stamos, todo lazo con el cine anterior.

Hay dos elementos más que le dan a *Femme Fatale* su especial perfume. Más allá de la chanza contra el cine de *qualité* (en la comiquísima reconstrucción del festival de Cannes), más allá de ese recurso godardiano de apagar toda luz ante el cartel que dice "Mise en scène... Règis Wargnier"), llama la atención que De Palma vuelva al fantástico (territorio que no pisa desde *La furia*, descontando *Misión a Marte*). El otro es aun más extraño en un señor que parecía ser absolutamente misántropo: la felicidad. *Femme Fatale* no sólo es una película realizada desde el placer de filmar, sino además sobre la relación entre la felicidad y la sensualidad. En ese sentido, la película revierte la burla puri-

tana de *Carrie*, la condena a la pornografía de *Doble de cuerpo* y los castigos retorcidos y divertidos que sufren sus héroes por meterse a mirar donde no deben. Parece que es el caso, pero no: quien mira no es más que el artista que vive en esta película.

Esto despierta una inquietud: desde *Carlito's Way*, con la excepción de *Misión: Imposible*, De Palma quiere dejar de ser un teórico de la imagen y un moralista sardónico para convertirse en un cineasta agradecido con sus predecesores pero, más que ninguna otra cosa, amable y romántico. Es lo que implica ese hermoso saludo entre Penelope Ann Miller y Al Pacino, con ella dejando de lado el striptease y él sin condenarlo, o el baile alegre y fordiano entre Tim Robbins y Connie Nielsen en *Misión a Marte* (una obra maestra mayor que se revela con el tiempo). De Palma, extrañamente, en su film técnicamente más complejo y narrativamente más retorcido, demuestra por el absurdo la pertinencia de la ternura. Es interesante: de pronto el realizador de *Scarface* descubre que la misantropía es ajena a la moral (quién puede reclamar moral cuando odia a la humanidad). En el movimiento de un personaje y su doble y en la pertinencia de la luz, borrando con la mano y rescribiendo con la cámara todos los thrillers fantásticos que —con la excepción de Shyamalan— nos castigan llenos de premoniciones de pacotilla, De Palma opta por el lado soleado del cine y de la vida. En eso, y en que no se nota, radica la originalidad de esta obra maestra. ■



SOBRE EL TRAILER DE **MUJER FATAL**

El espía que amó

La pasión de algunos redactores por el último De Palma llegó hasta el corto promocional. Este artículo inaugura una nueva posibilidad en la revista: la crítica de trailers. **por DIEGO TREROTOLA**

En la pantalla de un televisor Barbara Stanwyck y Fred MacMurray dialogan un *Pacto de sangre* (*Double Indemnity*, 1944), ese monstruo del *film noir*, del arte seductor de la *femme fatale*, del guión de Raymond Chandler (des)haciéndose James L. Cain, de la perfección de Billy Wilder que juguetea con ser Alfred Hitchcock. Sobre *Pacto de sangre* se imprime el título "Un film de Brian de Palma". Sobre esa misma pantalla se refleja el cuerpo en colores del espectador, en contraste con la fotografía en blanco y negro. El naranja del reflejo hace intuir la piel desnuda. Un travelling acelerado revela que la espectadora televisiva tiene su espalda descubierta y está recostada en una cama. El momento cotidiano, vulgar, de mirar TV sobre la cama se transforma en la estampa de una intimidad extrema. En un movimiento violento, el de la cámara (el del cine), todos nos convertimos en voyeurs; pero no cualquier tipo de voyeur, sino expertos en el arte de espiar. Somos mirones conscientes

(sabemos que estamos viendo una ficción), mirones al cuadrado (espiamos, al menos, dos ficciones superpuestas, dos cuerpos que se reflejan, se duplican) y mirones historiadores (sabemos cuál es el pasado de esa ficción, cuál es el germen, cuál es su historia). En definitiva, somos los privilegiados cómplices de Brian De Palma. Porque como se dijo, y como no podría ser de otro modo, esto sucede en los primeros segundos de un film de BDP. Perdón, en un trailer de un film de BDP. Porque estas virtuosas imágenes son las que inician el trailer de *Femme Fatale*, última creación del director de *Hermanas diabólicas* y *Demente*. Sí, y esta no es la crítica de una película, es la crítica de un trailer. Pero, cabe aclarar, este no es de esos trailers donde un locutor pomposo enuncia los valores de la película mientras desfilan fracciones de imágenes que resumen los *highlights*. La primera diferencia de este trailer internacional de *Femme Fatale* (diferencia muy tangible al compararlo con el

trailer que realizó Warner Bros. para distribuir la película en EE.UU.) es que en un cartel final se lee "Usted recién ha visto el nuevo film de Brian De Palma". Sí, no vimos el trailer, vimos el film. Si un trailer, en términos generales, es una forma de espiar una película, un trailer de Brian De Palma tenía que ser la manera más gigantesca de espiar. Y lo es. Porque esa es la gran ambición cumplida de este trailer: no mostrar una parte sino mostrarlo todo. Y no sólo debe ser uno de los trailers que más imágenes tienen de la película, sino que el acto de espiar se realiza de la manera más amplia. Por eso hay cámaras lentas y aceleradas, planos inmóviles y fijos, pantallas divididas, cámaras subjetivas, imágenes en movimiento y estáticas; es decir, las múltiples maneras cinematográficas de espiar. Un voyeurismo sin límites. Porque espiar, mirar, para BDP, no es un acto singular, es una pasión plural.

La segunda diferencia con todos los trailers que hemos visto es que este está aparentemente firmado por una tal Sonia (¿un trailer de *auteur*? ¿El seudónimo de De Palma cuando se transviste de *femme fatale*?). La firma lo hace, más que un trailer, un ejercicio de *found footage*, una obra elaborada a partir de fragmentos de otra (una operación claramente depalmaniana). O es, tal vez, un gran homenaje a De Palma, y los mejores homenajes también son una lectura, es decir, una visión iluminadora de la lógica de la obra. François Truffaut escribió que durante el homenaje a Hitchcock de la New York Film Society se proyectaron unas secuencias de montaje de distintas escenas de las películas del maestro del *suspense*. Tras la ovación del público, Hitch sólo dijo: "As you have seen on the screen, scissors are the best way" ("Como han visto en la pantalla, las tijeras son el mejor camino"). La frase, dijo Truffaut, tenía un doble sentido: se refería a los cortes del montaje y a la escena del asesinato con tijeras de Grace Kelly en *La llamada fatal*. Del mismo modo, en una escena del trailer, Rebecca Romijn-Stamos juega con unas tijeras sobre el cuerpo de otra mujer, en un flash de sensualidad lésbica. Como también sostenía Truffaut, en Hitchcock las escenas de asesinato parecen escenas de amor y viceversa. Como bien muestra el trailer, en De Palma las escenas de asesinato son escenas de amor (a la escritura cinematográfica, a la historia del cine, al espectador cinematográfico). Sí, todo eso, porque el trailer de *Femme Fatale* convierte a la promoción de una película en un arte. Es el *Psicosis*, el *Pacto de sangre*, el *Sed de mal* de los trailers: un viaje afebrado al núcleo de la pesadilla, a la epifanía de la imagen audiovisual, a la magia de la mentira, al corazón del cine. ■

DOGVILLE

*Dogville*DINAMARCA / SUECIA / FRANCIA / NORUEGA / HOLANDA /
FINLANDIA / ALEMANIA / ITALIA / JAPÓN / ESTADOS UNIDOS /
INGLATERRA
2003, 177'

DIRECCION Lars von Trier
PRODUCCION Vibeke Windeløv
GUIÓN Lars von Trier
FOTOGRAFIA Anthony Dod Mantle
MONTAJE Molly Marlene Stensgård
DIRECCION ARTISTICA Peter Grant
INTERPRETES Nicole Kidman, Harriet Andersson, Lauren Bacall,
Jean-Marc Barr, Paul Bettany, Blair Brown,
James Caan, Patricia Clarkson, Jeremy Davies,
Ben Gazzara, Philip Baker Hall, Chloë Sevigny.



Menos prisa y más paella

en contra MANUEL TRANCON

De no haber competido en Cannes, de no haber tenido a uno de los directores más prestigiosos del mundo, de no contar con la presencia de una serie de extraordinarios actores, de no haber sido tomada demasiado en serio por demasiada gente, *Dogville* podría ser confundida con un exponente de una muestra de arte de alumnos de preescolar. El producto de las habilidades de un chico de cinco años al que convencieron de que es un genio y al que mandan a festivales de cine a lucirse como el niño bien, pretencioso y engrupido que es. Pero Lars von Trier, de él hablo, ya tiene sus añitos y una reputación que las próximas generaciones seguramente tomarán como uno de los grandes misterios de la cultura occidental. Sobre todo teniendo en cuenta que su mayor aporte artístico es haber sido un brillante vendedor de cámaras digitales con el *Dogma*. Pero ese logro podría haberse traducido en un puesto como gerente de marketing de la Sony, y no en este cargo vitalicio como el último visionario del arte contemporáneo. Hay días en que todo resulta tan misterioso...

"Menos misa y más paella", gritan los presos en *Todos a la cárcel* de Berlanga, hartos de los sermones de autoridades que sólo les ofrecen discursos y palos. Así se me hace el cine de Lars von Trier en estas malas horas en que me es dado recordar sus imágenes. El sermón de un cura cargoso que se cree en la obligación de encarrilarnos y hacernos pagar por nuestros pecados. Y todo lo que tiene para proponer a cambio es dolor,

atroz sobre todo por su banalidad. Este curita con cámara al hombro cree que la felicidad es cosa de reaccionarios y que ser de izquierda es martirizar a sus criaturas. Hay gente así. Para seguir sus enseñanzas, un personaje tiene que sacrificarse, soportar con mirada de pobrecito y esperar la Redención. Sufran che, que se ganan el Cielo. *Dogville* está filmada toda igual, durante módicas tres horas. La cámara no para de moverse, como si el camarógrafo estuviera en un campo de batalla y frenar significara poner su vida en peligro. Las decisiones estéticas de la película son un misterio. No queda claro por qué la cámara se mueve tanto, ni por qué está filmada en un decorado con las líneas de las casas dibujadas en el piso, ni por qué sus personajes se odian y lastiman entre sí.

Se acusa a la película de antinorteamericana. *Dogville* es más bien antihumana, el problema de la geografía le es indiferente. Daría lo mismo que la acción pasara en algún confin de Andalucía o el Chaco. Lo único que importa es llenar el pueblo de habitantes que mezclen cretinismo y estupidez, de preferencia con dosis elevadas de ambas. De *Contra viento y marea* en adelante, la bondad pasó a ser una forma de tara mental. Grace (Nicole Kidman. Sí, leyó bien, en un alarde de sutileza el personaje se llama Grace) es buena y boluda hasta que, en un momento, junto con el mal parece descubrir la inteligencia. Digo "parece" porque tanto los motivos de su accionar de santa

como los de su accionar de asesina son por lo menos endeables. El único indicio de que Grace pasó a ser alguien pensante es que la película decide tratarla como tal. Pero no queda evidencia de eso en la pantalla. La lucidez no abunda, los personajes son cucarachas que responden a algún preconcepto del director sobre la perversidad congénita de todo ser viviente bajo el capitalismo. Lars von Trier sólo tiene certezas. Su cámara no duda, va y se mete donde más duele con tal sensacionalismo que, en comparación, los camarógrafos de *Crónica TV* parecen Ozu.

Por suerte, en una entrevista que le hizo Pablo Scholz en *Clarín*, el director nos ilumina: "Yo no creo que haya malas personas, sí creo que la sociedad y las otras personas pueden sacar lo bueno o lo malo que hay en cada uno". Ah, era eso: la culpa la tenía la sociedad. Gracias. Gracias Pablo Scholz. Gracias *Clarín*. Gracias Lars von Trier por filmar y declarar lugares comunes para después disfrazarlos de la voz del oráculo. Antes de morir, un actor shakespeariano llamado Edmond Kean dijo esta frase que por sí sola justifica que haya vivido, y que se haya muerto para poder decirlo: "Morir es fácil. Lo difícil es hacer comedia". Con un poco de suerte, quizás algún día este pequeño danés baje del púlpito, empiece a creer en las personas y deje de supurar estos mejunjes donde amontona profundidad con pesadez como si fueran lo mismo. Mientras tanto, permítanme agradecer que filme poco. ■



No es para tanto

un poco a favor **LEONARDO M. D'ESPOSITO**

En la filmografía de Lars von Trier, nada hay más excitante y provocativo que la enunciación de sus proyectos filmicos. Películas basadas en desafíos absurdos como su *Dogma* (*Los idiotas*), films realizados buscando la originalidad extrema (*Contra viento y marea*), reflexiones sobre el cine y sus mecanismos (todas). Después, claro, están las películas, que son buenas, o medianas, o directamente poco recomendables. Su aparato de marketing y su ego son tan enormes como el tamaño de pantalla que suele usar. Cuando pienso en Lars von Trier, se me aparece el hermano intelectual y "preocupado" de Luc Besson. La diferencia es que el danés trabaja un poco más sus películas y copia menos (aunque deja bien claras sus influencias, que van de Dreyer a Hitchcock pasando por géneros como el melodrama) pero, como el chico francés, es un enamorado del glamour de Hollywood. Eso es *Dogville*, en principio, aun cuando parezca un film antiamericano. Políticamente lo es de una manera ingenua y tan poco pensada que se contradice con la alambicada forma de la película. *Dogville* es *Dogpatch*. Para quienes no tengan el dato, *Dogpatch* es un pueblo imaginario en los montes Ozark, lleno de "montañeses" a cual más miserable (en todo sentido). Allí vive el ingenuo Li'L Abner, creación de Al Capp. Es una historieta que satirizó cruelmente la idiotez de los estadounidenses desde adentro y en épocas difíciles (desde fines de los 30 a los 70, atravesando impiadosamente los paranoicos

50). La diferencia entre la película de Von Trier y la historieta de Al Capp es que la segunda es graciosa y la primera es de una frialdad extraordinaria. Y que en la metafórica *Dogville* viven las tres clases sociales. La ausencia de empatía con los personajes los transforma en meras figuras del paisaje, dueños de la constitutiva idiotez—excepto el de Nicole Kidman, que pasa de la beatitud a la maldad "porque la sociedad es mala"—que suele ser natural en las películas de los hermanos Coen.

Pero hete aquí que, más allá de su canto al artificio, a lo teatral, al efecto especial, a lo falso, al distanciamiento, *Dogville* se hace llevadera en más de la mitad de su transcurso. Uno no se ríe, pero sabe que tiene permiso para hacerlo porque, después de todo, es una farsa. Más aun: parece un chiste, o bien un andamio para que el espectador estalle en una carcajada con la más cruel de las frases del guión. Después viene el "mensaje" con el sorprendente final que mezcla una gran canción con fotografías sociales. De alguna manera, la postura política de Von Trier es muy similar a la de Michael Moore, aunque, como decía alguien a la salida de la privada, "el gordo hace esta película en un corto animado de tres minutos y te reís". De hecho, lo hizo. Es lo de menos. Von Trier no está equivocado respecto del mundo: sus juegos técnicos deberían demostrarnos fácilmente que se trata de un provocador que, ocasionalmente, deja de lado el dogma de ser único para dedicarse a

pensar en las criaturas que evoca en cada película. Es un ser omnipotente que aparenta creer en el cine como en un instrumento, pero en realidad sólo es fiel a la forma. Dice lo que le viene en gana en cada momento, como le parece y sus verdades son de una trivialidad galopante. Lo que lo hace interesante es que las dice de la manera más alambicada posible. Von Trier, posiblemente, está loco. Pero sus locuras tienen la precisión de un propagandista. Cada una de sus películas incrementa su valor en el mercado del arte cinematográfico y lo hace atractivo: "A ver con qué sale ahora". Lo único interesante del cine de Von Trier es ser molesto. Eso, en tiempos de conformismo, es bueno. Pero su horizonte es tan plano como la orografía de su *Dogville*. Dado que la película no es importante por lo que dice del mundo y estéticamente se parece mucho a una especie de proeza técnica (no diferente, en esencia, a la que sostiene *Matrix* o *+rápido y +furioso*) que no emociona y divierte poco, admito que el film me gustó un poco porque tiene algunos planos bellos y originales; porque en la previsibilidad de la historia se teje la sorpresa, el desfase surrealista entre lo que se dice y lo que se ve. Esos elementos, que Von Trier maneja como pocos, son los que rescatan su película del mero ejercicio, autorizan su recomendación (módica) y justifican el precio de la entrada. *Dogville* es una película única, aunque después de verla uno deje de darle demasiado valor a la originalidad. ■

SOY TU AVENTURA

ARGENTINA

2003, 110'

DIRECCION Néstor Montalbano
PRODUCCION Marcelo Schapces
GUION Néstor Montalbano y Guillermo Hough
FOTOGRAFIA Mariano Cúneo y Ada Frontini
MONTAJE Miguel Schwerdfinger
MUSICA Emilio Valle
CANCIONES interpretadas por Luis Aguilé
DIRECCION ARTISTICA Federico Mayol
SONIDO Leandro de Loredó
INTERPRETES Luis Aguilé, Luis Luque, Diego Capusotto, Jorge Marrale, Verónica Llinás, Laura Fidalgo, María Fiorentino, Fabio Alberti, Maira Grillé, Cleucio Batista, Walter Balzarini, Oscar Avelino.



A mis amigos los niños

por JAVIER PORTA FOUZ

Cuando en 1998 se estrenó la ópera prima de Montalbano, prácticamente nadie se enteró. El eficiente policial *Cómplices* no pertenecía a la recién comenzada renovación ni tampoco a los ladrillos neotelevisivos para cine pero sin lazos con él. Cinco años después de ese fracaso de taquilla de difícil encuadre para el periodismo, vuelve Montalbano, luego de dirigir para la TV el semanario de buen humor *Todo por dos pesos*. Desde el programa a *Soy tu aventura* llegan Diego Capusotto como protagonista y, fugazmente, Fabio Alberti. Y el eje de la película es también alguien muy cercano al espíritu de *Todo...: Luis Aguilé*, española estrella argentina con una impresionante lista de éxitos en el mundo de la canción popular, tan popular en un sentido tan anacrónico que por momentos da la contradictoria sensación de estar frente a un vocabulario perdido, tal vez hoy reconvertido en elitista y distanciado. En ese movimiento pendular entre lo popular y lo restringido también oscila el film. ¿Qué es esto? ¿Una película "de cantante" como esas con Sabú, el señor Ortega, Sandro, Dyango, Leo Dan? ¿*La playa del amor y Ritmo, amor y primavera* pero con un solo "artista"? Por un lado, hay que decir que la presencia de Aguilé es más amable que la de los mencionados (a excepción del gran Sandro) y, por el otro, que esta película no está hecha para vender un disco ni para aprovechar la "popularidad en la cresta de la ola" de nadie ni para combinar galancitos y moldes. Entonces, ¿qué es *Soy tu aventura*? ¿Es

cine popular o es cine para aquellos que pueden decodificar el encanto de lo demodé? ¿Es sólo eso que se muestra o es una relectura sobre lo ya mostrado por otros? En primer lugar, lo que se exhibe aquí presenta un saludable desparpajo, como si el director afirmara que, por más bastardeado que esté, este es un cine posible. En otro plano, tal vez Montalbano haya previsto que es imposible hacer esta clase de películas hoy de manera ingenua, pero tampoco quiso perder calidez y ganar demasiada distancia. Y quizá por eso haya optado por la simplificación de situaciones y por un tono intermedio entre la película unidimensional y las múltiples capas de probables metatextos. Las historias de amor del relato son paródicas, y esto queda claro con los conejitos, Capusotto y Laura Fidalgo. Y hay cómicas referencias a las computadoras, quizá como parodia a la ultratecnificación de casi todo thriller yanqui. Hay también algo de grotesco, al que ayuda la extraintensa actuación de Luis Luque, quien, centrípeto como el teatro (Bazin dixit), atrae toda la energía del plano sobre sí mismo y por momentos hace ruido en una película que no grita todo el tiempo su condición de absurda. En ese sentido, el personaje del pastor negro es otro desacierto. A pesar del modo revival y retro de la película, esa distancia detectable en los romances y en el recurrente flashback del accidente —una simpática burla— no está en todo momento. También, y estas son las mejores escenas, hay una sorpresiva calidez en la imperturbable

ternura de Capusotto, en su andar con las piernas flexionadas en ángulos imposibles, en su extraña presencia imposible pero real; cuando nos creemos que está enamorado, cuando anda medio desamparado en medio del plano amplio de calles a medio asfaltar, cuando camina con tres bananas fiadas. Y, sobre todo, en ese momento mágico en el cual le pide a Aguilé que se cante algo, lo que motivará el ingreso del pueblo de Patricios a la trama del secuestro del showman. Y llegarán la increíble —en un buen sentido— caracterización de Llinás, la locuacidad demasiado crispada de Marrale y un par de personajes fuera de norma como Vanesa y alguien que se hace llamar Osvaldo Laporch. La narración de *Soy tu aventura* no es todo lo veloz que pide el género, los actores no logran un frente homogéneo y mi película ideal habría sido una conversación surrealista entre Capusotto y Aguilé con canciones intercaladas con el paisaje de Patricios. Pero nadie puede quitarle a Montalbano su rara originalidad y su ímpetu en esta cruzada por revolver lo ultratrillado y tantas veces bastardeado, y conseguir así una cierta dignidad para un perdedor simpático como Capusotto y un extraño ganador como Aguilé, el mismo que cantaba para sus amigos los niños acerca de un viejo hospital de muñecos. Ver un musical de Aguilé, con todo el extraño brillo de su estilo bizarro al cantar *Lolita*, con sus peculiaridades modismos en la vocalización y con sus canciones pasadas de moda es un modesto y ocre espectáculo digno de verse. ■

LOS LUNES AL SOL

ESPAÑA

2002, 113'

DIRECCION Fernando León de Aranoa

PRODUCCION Elías Querejeta

GUIÓN Fernando León de Aranoa e Ignacio del Moral

FOTOGRAFIA Alfredo Mayo

MUSICA Lucio Godoy

MONTAJE Lucio Ruiz Capillas

DIRECCION ARTISTICA Manolo García

INTERPRETES Javier Bardem, Luis Tosar, José Ángel Egido, Nieve de Medina, Enrique Villén, Celso Bugallo, Aída Folch.



El desempleo del tiempo

por EDUARDO ROJAS

La eternidad por fin comienza un lunes.

Eliseo Diego

Los lunes al sol es un negativo. Con ella se puede imprimir una foto de la realidad, esa mentira, y quedarse con una visión inmediata y dura de la vida de un grupo de desempleados de un puerto español. Y sería suficiente. Hay una historia sólida, construida a partir de un guión ajustado. Una historia que, pese a transcurrir en los escenarios amables de una ciudad portuaria, está cerrada sobre un grupo de hombres y su deambular por los mismos sitios: el puerto, el ferry, el bar, y que es arrastrada por la presencia magnética de Santa, un líder del desencanto, un hombre sin esperanzas que sostiene sin embargo las débiles ilusiones de los demás. En esa construcción hay un tono que recuerda a uno de los padres no reconocidos del cine español contemporáneo: Mario Camus, y por ese camino ascendente al modelo clásico americano: la atención puesta en cada personaje, el interés por contar historias, vidas que se entrelazan y confluyen en un núcleo. Este puede ser un lugar geográfico (el bar de Rico) o una situación: el paro, que en este caso es no sólo la denominación española del desempleo sino, metafóricamente, el corte brusco que el mismo supone en sus vidas; ellos están detenidos por una muralla invisible que modifica sus convicciones y sus hábitos: la exclusión del mundo del trabajo, el eje de sus vidas; su ausencia los convierte en una forma de desaparecidos. No hay violencia física, hay

exclusión, que se equipara a inexistencia. Son hombres virtuales en un mundo paralelo, fantasmas alcohólicos como Amador, "sujetos pasivos" ajenos al crédito, como José. Algunos insisten en corporizarse: José con sus estallidos de malhumor y dignidad, Lino con la búsqueda de otro trabajo, Santa con sus destellos de rebeldía como los restos de una bandera desflecada. Todos se aferran a los objetos como otra forma de seguir afirmando su presencia en el mundo, como otro signo de la voluntad de Aranoa de seguir los moldes clásicos del relato cinematográfico: desde una urna funeraria a un barco oxidado, o un farol reivindicativamente destrozado que se equipara a otro, moribundo bajo el peso del cadáver de Amador. La fotografía, apagada en la grisalla del puerto, se ilumina en los fugaces lunes junto al Atlántico.

Si sus personajes son desaparecidos virtuales, gente del pasado en tanto sostienen a su manera valores fuera de uso: la solidaridad, la dignidad, la amistad, y resultan víctimas de algunas de las formas de la violencia social contemporánea, la indiferencia, la exclusión, Aranoa los reivindica desde la forma cinematográfica, desde aquella vieja manera de contar historias de seres humanos, individuos que en unos pocos trazos terminan formando parte de nuestra intimidad. Pero el negativo puede imprimirse en otros registros. Así, *Los lunes al sol* resulta la contracara necesaria de *El empleo del tiempo*. En tanto Cantet enlaza el mundo del trabajo, la exclusión del mismo, con la demencia,

Aranoa lo hace, en apariencia, con la razón. Si en *El empleo del tiempo* Vincent se extraviaba en las colinas de la locura a partir de su cesantía, Santa y sus compañeros, frente a igual situación, se pierden por su lucidez. Y entonces surge el humor como marca extrema de aquella. Todos los protagonistas giran en un círculo de eterno presente flagelándose en una procesión sin promesa de paraíso alguno. El humor es el látigo que lastima pero también abraza; y que une aquella tradición clásica americana mediada por Camus y retomada por Aranoa, con la más vieja risotada hispana. La escena de la despedida a las cenizas de Amador en el bar de Rico parece Ford visto desde la risa salvaje de Azcona. Hay otros mundos, algunos están en este y a ellos pueden acceder sesgadamente Santa y su pandilla de derrotados houstonianos: la casa de los ricos en su condición de baby sitters; los partidos del Celta, cortados por la mitad, como sus vidas antes y después del trabajo. Otros están en el positivo fantástico de este negativo velado en el que viven: Australia, las antípodas imaginarias de Santa; las estrellas de donde cayó Serguei. Y hay otro tiempo, posible o negado, que trasciende al realismo que es la marca aparente de esta película, el abismo de la espera, casi metafísico: un barco oxidado en el astillero, que nunca se hará a la mar, otro al garete (que se llama España) por la ría, buscando una Australia quimérica, una estrella distante, olvidando en su verdadero lugar, la tierra, las cenizas de Amador. ■

ABAJO EL AMOR

Down with Love

ESTADOS UNIDOS

2002, 101'

DIRECCION Peyton Reed

GUION Eve Ahlert y Dennis Drake

FOTOGRAFIA Jeff Cronenweth

MONTAJE Larry Bock

MUSICA Marc Shaiman

CANCIONES Frank Sinatra, Astrud Gilberto, Judy Garland, Renée Zellweger, Ewan McGregor

DISEÑO DE PRODUCCION Andrew Laws

INTERPRETES Renée Zellweger, Ewan McGregor, Sarah Paulson, David Hyde Pierce, Rachel Dratch, Chris Parnell.



Volame hasta la luna

por JUAN MARTINEZ

Tipo raro este Peyton Reed. Trabajó mucho para la TV, hizo varias remakes televisivas de films de la Disney, como *La computadora jugadora* y *Cupido motorizado*. Dirigió los *making of* de películas de Robert Zemeckis como *Forrest Gump* y *Volver al futuro* (de esta última también dirigió episodios de la serie animada). Pero lo más importante es que fue uno de los responsables (como director, guionista y productor) de un programa del canal Comedy Central con un pie anclado en *Saturday Night Live*, otro en *Kids in the Hall* y un tercero en una marmita de ácido lisérgico llamado *Upright Citizens Brigade*, un delirio que en estos momentos pasan por I-Sat los sábados a la noche. Y después se puso a hacer cine. En 2000 dirigió una gran película de porristas llamada *Bring It On* y protagonizada por la siempre perfecta Kirsten Dunst.

Ahora, en 2003, Peyton Reed vuelve al ruedo con una película de 1962. Mejor dicho, con una película que transcurre en un "presente" que es 1962. Un experimento parecido a lo que hizo Todd Haynes con el cine de Douglas Sirk en *Lejos del paraíso*, aunque en este caso el objeto a imitar, parodiar u homenajear son aquellas comedias de los años 60 con Doris Day, Rock Hudson y mucho, muchísimo color. Desde el logo de la Fox, donde aparece un cartelón que dice "CINEMASCOPE", siguiendo con una secuencia de títu-

los animada bien típica de esa época (en la que aparece el logo de Comedy Central en homenaje a los empleadores de Peyton Reed), hasta la voz en off que empieza el relato diciendo. "La época... hoy... 1962", ya nos damos cuenta de que todo lo que veremos a continuación será autoconsciente. Quienes ya han visto el trailer de la película sabrán que la autoconciencia se plantea desde ese mismo instante, ya que en el mismo tenemos a Ewan y Renée diciéndonos quiénes son y a qué personajes interpretan.

Comedia de enredos como solían ser aquellas a las que la película remite, *Abajo el amor* nos presenta a Barbara Novak (Renée), una chica de Maine que llega a la fascinante Nueva York para editar el libro de autoayuda feminista que da título al film. El libro se convierte en un éxito mundial, y esto les provoca un gran dolor de cabeza a los hombres, en especial a Catcher Block, periodista de la revista *Know* ("Ladies' man, Man's man, Man about town", se dice de él) que interpreta Ewan, un mujeriego a quien Barbara denomina "enemigo número uno de las mujeres", uno de esos hombres que tienen "sexo a la carta". Es entonces cuando Catcher decide tenderle una trampa a la señorita Novak e intenta seducirla haciéndose pasar por un astronauta del sur de Estados Unidos llamado Zip Martin, para que ella se enamore de él y Catcher pueda escribir una nota de

tapa revelando a todo el mundo que "la chica abajo el amor" no es una "chica abajo el amor".

Abajo el amor termina siendo una comedia desopilante gracias a su batería de diálogos de doble sentido deliciosamente anacrónicos, y este tipo de humor también se logra mediante la utilización de la pantalla dividida. La puesta en escena súper recargada y colorinche la convierte en un placer visual comparable tanto con aquellas películas a las que remite como con *Moulin Rouge*. Y tanto esas dos superstars en el sentido más clásico del término que son Ewan y Renée como los secundarios desbordan felicidad. Y eso es *Abajo el amor*. Una película feliz. Todo aquí es color de rosa, todo va a funcionar bien. Y esa felicidad se transmite al espectador en cada una de las escenas, pero en especial en el montaje paralelo en que vemos a Barbara y a Catcher preparándose para salir juntos, donde escuchamos la canción *Fly Me to the Moon* en versión Astrud Gilberto cuando la vemos a ella y en versión Frank Sinatra cuando lo vemos a él. Y la felicidad máxima se da cuando Ewan y Renée cantan, sobre los títulos finales, la canción *Here's to Love*. Es ahí cuando uno (yo) termina declarándole su amor incondicional a *Abajo el amor* y a todos los que tuvieron que ver con ella, y pide por favor que sigan haciéndose películas así de hermosas. ▀

FREDDY VS. JASON

ESTADOS UNIDOS

2003, 97'

DIRECCION Ronny Yu
PRODUCCION Sean S. Cunningham
GUION Damian Shannon y Mark Swift,
sobre personajes de Wes Craven y Victor Miller
FOTOGRAFIA Fred Murphy
MONTAJE Mark Stevens
MUSICA Brad Kane, Graeme Revell y Corey Taylor
DISEÑO DE PRODUCCION John Willett
MAQUILLAJE Rebecca Delchambre, Patricia Murray
EFFECTOS ESPECIALES Wayne Beauchamp
INTERPRETES Robert Englund, Ken Kirzinger, Monica Keena,
Jason Ritter, Kelly Rowland, Katharine Isabelle,
Chris Marquette, Brendan Fletcher, Tom Butler,
Lochlyn Munro, Kyle Labine, Zack Ward,
Paula Shaw, Jesse Hutch.



Los inmortales

por JAVIER PORTA FOUZ

■ Volvieron y fueron fiesta. El monstruo cinematográfico Freddy Krueger nació en 1984 en *Pesadilla de Wes Craven*; y el monstruo cinematográfico Jason Voorhees en 1980 en *Martes 13* de Sean S. Cunningham; *slasher killers* mil veces muertos y "revividos". Corro el riesgo de que me mate el loco cinéfilo de *Scream* si no aclaro que en la primera *Martes 13* Jason no era el asesino (lo fue a partir de la segunda, en 1981). Quien mataba en la primera, por psicótica venganza, era su mamá, que reaparece en este match filmico 2003. *Freddy vs. Jason*, fiesta del reencuentro.

■ ¿Quién gana? La (buena) decisión la tomó el propio director, el hongkonés Ronnie Yu (el mismo de *La adorable novia de Chucky*).

■ La importancia de mostrar una teta. Si el enfrentamiento filmico entre Freddy y Jason tenía que dar prueba de filiación, sobre todo con las *Martes 13*, uno de los requisitos se cumple con creces en los primeros minutos. Una chica de pechos enormes se desnuda y se mete en el Crystal Lake, donde había muerto el deforme Jason. Este detalle es, en justos términos, una marca de honestidad y de calidad, y de bajo presupuesto. Las cosas se habían corrompido con basuras como *Sé lo que hicieron el verano pasado* o *Leyenda urbana*, en donde la mostración de tetas tendía a desaparecer, enredada entre una producción más cara y la presencia de starlets menos dispuestas a pelar y menos opulentas. Incluso pasaba eso en las ineludibles *Scream*, tal vez por la ambición de llegar a más público. *Freddy vs. Jason*

mantiene firmes sus bases en imágenes no encorsetadas (también lo hacía el delirio cósmico *Jason X*) y también en los sonidos.

■ Cha, cha-ka-cha-ka-cha. Algo así, con eco, se escucha. Ahora con mejor audio que el de nuestras videocaseteras y televisores de los ochenta, vuelve el sonido Jason.

También regresan las diabólicas nenitas que cantan "Uno, dos, Freddy viene por ti...". Y la banda sonora gira sobre ruedas de metal, algo prodigioso si uno tiene en cuenta que este metal es encantadoramente cuadrado.

■ Un esfuerzo mancomunado. *Freddy vs. Jason* comienza con el cretino de Krueger preocupado porque nadie se asusta de él, nadie lo toma en serio. Como todo espantajo sin existencia real, lo mantiene vivo el miedo. El quemado asesino de niños y morador de pesadillas quiere volver, y para eso necesita a Jason despanzurrando adolescentes. Las razones de esta necesidad y el sistema de comunicación por el cual Freddy logra despertar a Jason no son de una racionalidad muy brillante que digamos. Pero si la acumulación es razón, la conexión ya estaba anunciada en *El último martes 13: La muerte de Jason* (1993), cuando una mano con dedos de cuchillos salía de abajo de la tierra y se llevaba la máscara de Jason. De cualquier manera (dicho esto como expresión y también en sentido literal), se llega a la pelea porque los asesinatos obtusos y constantes de Jason en los alrededores de la calle Elm (territorio kruegeriano) le espantan los clientes al amo de los sueños.

■ El terror no es del todo mainstream. Porque aún hoy para muchos es un género congénitamente degradado, y además porque achuramiento de cuerpos y baños de sangre no son para todos los gustos, y eso reduce las posibilidades de ser multitarget. En algunos aspectos, *Freddy vs. Jason* es un film de resistencia frente a tanta película lavadita y para todo público. Y también es un divertido y veloz mamarracho con muchas ideas divertidas, baratitas y hábiles.

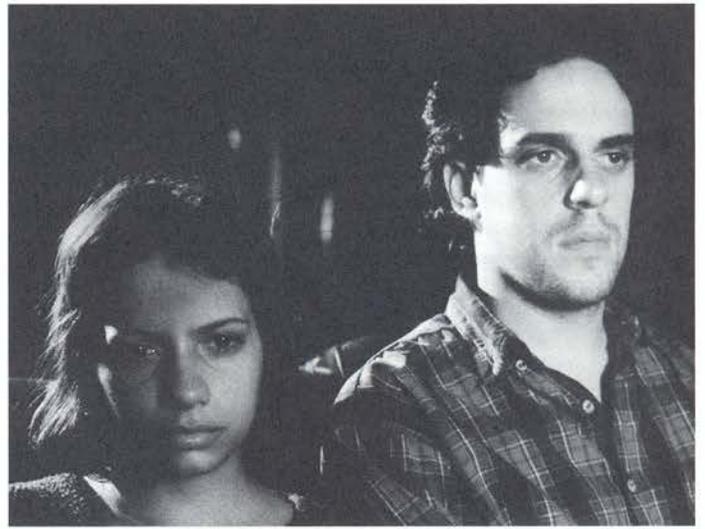
■ La guerra de los mundos. Freddy se la tiene jurada a Jason porque le mató, en el mundo posta, a una tetona que estaba dormida y en plena pesadilla. Bueno, Krueger duerme a Jason y lo captura en su galpón de los sueños, cinematográficamente mucho más arbitrario que el mundo de la vigilia. Los adolescentes que van quedando se llevan —en una camioneta Scooby Doo— a Jason dormido a su terruño, el Crystal Lake, para despertarlo y traer al Krueger ese al mundo posta y que Jason se lo cargue. Doble toma de posición: en un sentido ético, Jason es menos malo que Freddy. Jason mata por eterna venganza, rápida y silenciosamente, y Freddy es un asesino jodido y perverso, un torturador y un charlatán. Y, como se dice en la película, "¿qué clase de maricón es este que te ataca en los sueños?". Venga, Freddy, pelee cuando estamos despiertos. Y allí, con decorados realistas, se resuelve la imaginativa pelea entre estos monstruos de trapo. *Freddy vs. Jason* opta por ser más moral y más baziniana. Es que la única verdad es la realidad. ■

TODO JUNTOS

ARGENTINA

2002, 65'

DIRECCION Federico León
PRODUCCION Hernán Musaluppi, Marcelo Céspedes, Martín Rejtman
 y Federico León
GUIÓN Federico León
FOTOGRAFIA Guillermo Nieto
MONTAJE Martín Mainoli
MUSICA Carmen Baliero
INTERPRETES Jimena Anganuzzi y Federico León.



Polvos de una relación

por **DIEGO TREROTOLA**

Lo poco que hasta ahora se escribió sobre *Todo juntos*, primera experiencia cinematográfica de Federico León, ya tiene demasiados lugares comunes; todos ellos relacionados con el intento de comparar cine y teatro, porque León viene de la escena teatral donde se desempeña como dramaturgo, actor y director de obras como *Cachetazo de campo* y *Mil quinientos metros sobre el nivel de Jack*. El problema no es tratar de conectar cine y teatro, sino que ese vínculo entre las dos disciplinas se establezca exclusivamente a partir de la reflexión sobre el lugar de la palabra y siempre se derive en el interés de los diálogos en la película. Si bien se puede pensar el teatro principalmente a partir del texto dramático, lo que de todas maneras es hoy una idea retrógrada, eso no habilita la pereza de pensar una película sólo a partir de sus diálogos. Esto no significa que en *Todo juntos* la palabra carezca de importancia, pero lo que realmente sorprende es la capacidad de estructuración y reflexión sobre la puesta en escena dramática del lenguaje audiovisual. Como sucedió con el estreno de *Después de la reconciliación* (2000), de Anne-Marie Miéville (ver EA 119), las palabras obnubilaron a la crítica como para poder percibir la elaboración que la película proponía sobre los formatos audiovisuales. En principio, *Todo juntos* comparte más de un punto en común con el trabajo de Miéville; especialmente, el hecho de estar conformada por fragmentos diferenciados y opuestos, uno registrado en video y otro en filmico. *Todo jun-*

tos comienza con un video sobre la excursión de su protagonista (el propio León) al campo, donde carnea un cerdo. El video muestra desde el momento en que León, asistido por especialistas, encuentra al animal hasta el sacrificio y el posterior destripamiento. Las imágenes son shockeantes, especialmente cuando el cuchillo atraviesa al cerdo y la sangre chorrea a borbotones. Este fragmento está grabado con cámara en mano, con el zoom usado con un estilo de video casero y con un efecto documental, ya que no parece haber planificación sino que la puesta en escena fluye con la libertad del amateur. Tras esa introducción, la película se concentra en una puesta muy distinta en formato filmico. Allí se desarrolla el encuentro entre León y su novia (Jimena Anganuzzi, en una actuación de sutileza infinita). La pareja está en pleno proceso de separación y atraviesa una crisis profunda, que desemboca en leves agresiones y en el desequilibrio emotivo de ella, que siempre está al borde de la desesperación y el llanto. Los planos son principalmente fijos y casi siempre se prolongan más allá de la duración de los diálogos. Los movimientos de ambos actores, tanto gestuales como físicos en general, son mínimos y parsimoniosos. No hay más personajes en escena que la pareja, sólo la voz en off de otras personas que nunca aparecen en el encuadre. Cada plano parece planificado deliberadamente para excluir todo lo innecesario de la relación de la pareja, y lo hace virtuosamente porque la mayoría de

los diálogos no están filmados con la estructura clásica del plano-contraplano. La recurrente anulación de la representación del espacio off provoca una claustrofobia extrema; no hay salida porque no hay afuera. En este contexto, *Todo juntos* opone al plano claustrofóbico del fragmento filmico la libertad documental del video amateur. Así, ambos formatos funcionan como mundos posibles. La realidad filmica de la pareja es más asfixiante porque hay otra vida más libre, la del video. Un formato pone en crisis la lógica del otro y establece una comunicación conflictiva, de oposición, tanto o más que la relación dialogada y sentimental de la pareja. El propio lenguaje audiovisual y sus posibilidades configuran una idea formal que sintetiza magistralmente el eje central del relato. Es tan crítica la relación de pareja como la relación cine-video.

Dentro del panorama cada vez más extraño y pluralista del llamado nuevo cine argentino, *Todo juntos* es uno de los casos más inclasificables. Pero, por lo expuesto, no es raro que la relación entre esta película y las otras de la misma generación sea de incomunicación, de desunión. Lo raro es que alguien del teatro venga a reflexionar sobre los formatos audiovisuales de registro. Lo más raro es que la crítica pase por alto este acierto de *Todo juntos*. Aunque el principal acierto de la gran película de Federico León es tener la misma virtud de los buenos nuevos realizadores argentinos: señalar que otro cine es posible. **A**

Joven memoria

ARGENTINA
2003, 75'

DIRECCION Laura Bondarevsky
PRODUCCION Judith Said
GUION Laura Bondarevsky
CAMARA Y FOTOGRAFIA Libio Pensavalle
MUSICA Ramiro Abrevaya
MONTAJE Miguel Schverdfinger



En su crítica de *Flores de septiembre* publicada en el número anterior, Gustavo Noriega decía que la última dictadura argentina se había caracterizado por no haber registrado con fotos o videos las atrocidades que había cometido. Luego destacaba la importancia de los documentales realizados posteriormente en la reconstrucción de esos hechos. *Che vo cachai* agrega a esa reconstrucción la mirada de los hijos de desaparecidos y abarca además las experiencias de Chile y Uruguay, países que sufrieron dictaduras de características similares. Intercalando testimonios individuales, reuniones grupales, material de archivo y secuencias más experimentales, Laura Bondarevsky abraza vivencias personales, evoca recuerdos y retrata la lucha de H.I.J.O.S. sin abandonar nunca el cuidado formal ni caer en redundancias ni en bajadas de línea innecesarias. Y si bien algunas (pocas) resoluciones no parecen las más adecuadas, es muy valiosa la búsqueda de una estética que esté a la altura del tema que trabaja. Tanto las entrevistas

personales como las charlas grupales sirven para comprender qué significa ser hijo de desaparecido, cómo una ausencia tan dolorosa se convierte en una presencia constante y cómo determina una forma de pararse ante la vida. Mérito de Bondarevsky es reflejar esos momentos sin opinar, sin intervenir, sin apelar a golpes bajos, dejando que la cámara haga su trabajo para capturar esa intimidad. De la misma manera, deja que la cámara se pierda entre los jóvenes en los escraches (Funa para los chilenos) realizados a un represor argentino y a un torturador chileno, con quien, en este último caso, los militantes lograrán quedar cara a cara. Sirviéndose esta vez de un excelente uso del montaje, consigue el punto de mayor intensidad de la película al retratar el vigor de esas marchas. Con su cuidado formal y su transparente militancia, *Che vo cachai* consigue estar estéticamente a la altura de la valiosa y necesaria lucha de los hijos de desaparecidos por mantener viva la memoria. **Sebastián Núñez**

Los Rubios

una película de ALBERTINA CARRI
con ANALIA COUCEYRO

"Por lejos el más innovador y exitoso film que retrata los horrores de un período" VARIETY
"Un film vital sobre la muerte" CAHIERS DU CINEMA
"Una de las revelaciones de la más reciente edición del Festival de Cine Independiente de Buenos Aires" PAGINA 12

SOLO EN CINES

V Buenos Aires Festival Internacional De Cine Independiente. Ganadora:
PREMIO DEL PUBLICO - MEJOR PELICULA ARGENTINA - MENCION ESPECIAL
DEL JURADO OFICIAL - MENCION ESPECIAL SIGNIS
Seleccionada: LOCARNO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL -
TORONTO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL - LONDON INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL - GOTEBOG INTERNATIONAL FILM FESTIVAL -
COMPETENCIA OFICIAL FESTIVAL INTERNATIONAL DE CINE DE GLION -
ROTTERDAM INTERNATIONAL FILM FESTIVAL

Albertina Carri - © Los Rubios / Argentina - 2003 - 89' - color - B&N - stereo - 35mm - 1.85

INCAA
Fondo Nacional de las Artes
UNIVERSIDAD DEL CINE

GUIÓN Y DIRECCIÓN ALBERTINA CARRI PRODUCTOR BARRY ELLSWORTH ASISTENTES DE DIRECCIÓN SANTIAGO GIRALT - MARCELO ZANELLI SONIDO JESICA SUAREZ DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA CATALINA FERNANDEZ CANARIAS CARMEN TORRES - ALBERTINA CARRI EDICIÓN ALEJANDRA ALMIRON
DISEÑO DE TÍTULO NICOLAS KASAKOFF MÚSICA ORIGINAL GONZALO CORDOBA PRODUCTOR EJECUTIVO PABLO WISZNIA JEFA DE PRODUCCIÓN PAOLA PELZMAJER MONTAJE CHARLY GARCIA - RYUICHI SAKAMOTO - VIRUS

INDIA PRAVILE

ARGENTINA, 2003, DIRIGIDA POR Mario Sabato, CON Lito Cruz, Carlos Moreno, Graciela Pal, Nicolás López Padín, Diego Capusotto.



En la entrevista de *Clarín* del 21/09, Mario Sabato dice que su film es "muy" autobiográfico. Pero tal "autobiografía" es más bien del alter ego de Sabato, Adrián Quiroga (aquí lleva otro nombre). Tal desdoblamiento de personalidad permite al realizador decir las cosas que lo identifican y otras muchas, aduciendo que no es él quien las dice sino su personaje. El Quiroga del film, no es, por lo tanto, el realizador de las películas de los Parchís o el guionista de *La fiesta de todos*. Se impone una aclaración: Sabato dice que las películas de los hispanitos son "chotas". Pero las condiciones o imposiciones bajo las cuales se hicieron no justifican que sean malas: en la misma época, por caso, Aristarain—quien trabajó con Sabato—realizó films "alimentarios" como *La discoteca del amor*, y aún hoy es bueno. Dado que la mayoría de los comentarios del film contra el cine iraní o el Dogma, o lo que el reportaje dice de una "guerra del cerdo" contra realizadores de una generación anterior (¿no suena a Héctor Olivera?) son: a) cuestión de gustos, b) provocaciones, dejémoslos pasar. Perderse *Detrás de los olivos* o *Nadar solo* es algo triste. Olvidemos también—como ya lo hizo la historia—las películas de Quiroga. Vamos a *India Pravile*: más concisa que *Y que Patatín...* y que *Patatán* y tan oscura como *El poder de las tinieblas*, esta película habla del cine, habla de la vida, habla de la desesperanza, habla de afectos. Es decir, habla y habla, olvidando el poder de las imágenes. En esto es coherente con el resto de la filmografía de Sabato y con lo que—justamente—se critica del cine de su generación: la necesidad de que la palabra diga absolutamente todo, de que la imagen acompañe el "concepto". Ni un solo plano de *India...* atrae la mirada; así que, más allá de lo irritante que sean las cosas que se oyen en él, carecen de verdadero interés cinematográfico. Es sólo un conjunto de broncas, una especie de enojada charla de café. Está muy cerca de la columna de opinión de algún diario masivo y en las antípodas de la gran pantalla. **Leonardo M. D'Espósito**

VERONICA GUERIN

ESTADOS UNIDOS / IRLANDA / GRAN BRETAÑA, 2003, DIRIGIDA POR Joel Schumacher, CON Cate Blanchett, Gerard McSorley, Brenda Fricker.



Hacer un biopic sobre Veronica Guerin, periodista irlandesa que enfrentó a la Iglesia, narcotraficantes y otros villanos desde su columna en el *Sunday Independent*, parecía una buena idea. Saber que Cate Blanchett interpretaría a Veronica generaba expectativa. El problema surge con la aparición de Schumacher y Bruckheimer como responsables del film, dos de los personajes de Hollywood más odiados por la crítica mundial. Este año el binomio había atacado por separado y le fue mejor que de costumbre. Bruckheimer la pegó con la ayuda de Gore Verbinski en *La maldición del Perla Negra*, que a pesar de decepcionar a unos cuantos, se convirtió en su mejor producción en mucho tiempo. Schumacher se apoyó en Colin Farrell y en un guión de Larry Cohen para que no lo maldijeran por su moralismo en *Enlace mortal*. El moralismo puede funcionar como pegamento en la relación entre Bruckheimer y Schumacher, y la reconstrucción de la historia de Guerin les brindó material jugoso para predicar. Schumacher jura que no necesitó agregar ni una dosis de drama a la película, que todo el sufrimiento que recae sobre Blanchett era inherente a la historia. Esto no lo exime de culpas, la pasión de Veronica no exigía esa cantidad de golpes bajos visuales que parecen deleitar a Schumacher. Si en *Enlace mortal* estaba contenido, tal vez por la restricción del espacio único, en *Veronica Guerin* expone la falta de sofisticación para traducir en imágenes cada una sus ideas conservadoras. Por ejemplo, para ilustrar que "el problema de las drogas es terrible", muestra nenos que juegan con una infinidad de jeringas usadas. Veronica no tiene paz, su padecimiento incluye amenazas, palizas, tiros, falta de apoyo de todo su entorno y la incompetencia de un director que logra que 98 minutos se sientan como una eternidad. El único respiro que se le otorga a la periodista en el film dura apenas un minuto, durante el cameo de Farrell, con quien charla sobre las bondades futbolísticas de Eric Cantona. **Nazareno Brega**

(CODIGO POSTAL)

ARGENTINA, 2003, DIRIGIDA POR Roberto Echegoyenberri, CON Federico Esquerro y Natalia Hernández.



El año pasado, Mariano Llinás, director de *Balnearios*, planteó una serie de polémicas cuestiones sobre el cine argentino (ver EA 124). Llamó la atención sobre algunos aspectos que, según su visión, habían devenido facilismos luego de haber sido efímeras novedades. Estas características hacen eclosión en *(Codigo postal)*, una película sin novedades y, tal vez, sin nada irremediablemente malo. Federico Esquerro—otra vez con su pastosa dicción, que tan bien "daba realismo" en *Mundo grúa* o *Sólo por hoy*—es Fede, y parte desde Tierra del Fuego hacia Buenos Aires. Antes y después de eso, *(Codigo postal)* se regodea en algunas muestras, de supina arbitrariedad, de paisajes patagónicos. La película toda, incluso en sus momentos de puro paisajismo, es en blanco y negro y con grano en la imagen (fue filmada en 16mm). Algo así como el modo de decir del cine independiente argentino "mire qué lindo mi país, paisano", pero con bellezas que no pueden llegar a ser refulgentes debido a una imagen de luminosidad reprimida. Road movie sin ninguna de sus delicias, asume la ruta como un lugar de viaje físico y deja de lado las posibilidades de libertad de situaciones, de narración, permitidas por los caminos. Todo parece predestinado por una idea de corrección, de tono bajo, del guión. Hay una decepción en las finanzas y en la amistad, una historia de amor abrupta en su nacimiento y en su resolución, algún personaje desagradable, pero nada de riesgo, nada de vida. Hay profesionalismo, no hay ineptitud ni impericia técnica ni momentos bochornosos como en otro cine argentino (*Manuelita*, *Un día en el paraíso*, *Apariencias*, *Vivir intentando...*) pero este cine joven, con *(Codigo postal)* como ejemplo y a la vez como alarma, parece boquear como un pez gris fuera del agua cuando no tiene nada para contar. El vacío ofrecido no parece haber sido notado por los creadores, y en esta ausencia de mirada autocrítica—o por lo menos de autoconciencia—anida uno de los peligros del cine argentino más joven. **Javier Porta Fouz**

MARTHA ARGERICH, CONVERSACION NOCTURNA

Martha Argerich, conversation nocturne

FRANCIA / ALEMANIA / SUIZA, 2002, DIRIGIDA POR Georges Gachot.



En uno de sus insuperables chascarrillos emailísticos, el gran Eduardo Rojas comentó: "Ahora la de Martha Argerich se puede poner en No Estrenos, ¿no?". Recién había aparecido en los diarios la insólita (y a todas luces inentendible, y levemente sospechosa) noticia de que la señora Argerich se apersonó en el Cine Cosmos o envió a un emisario legal al Cine Cosmos, o algo así, a fin de impedir el estreno del documental *Martha Argerich, conversación nocturna*. En *Clarín* publicaron algo acerca de problemas "de derechos" entre la pianista y el director de la película, Georges Gachot, aunque detrás de esa información a medias parecía esconderse un cierto tironeo emocional. Esto es pura suposición, la verdad, pero daría la impresión de que a Argerich no le gustó algo que vio ahí, en la película, un film que por otra parte es absolutamente cuidadoso y reverencial. Quizá lo que no le gustó fue verse expuesta de esa manera, con unos niveles de intimidad que rozan lo doméstico y recorren recuerdos infantiles, pasiones, alegrías y miedos. Así y todo, *Conversación nocturna* no es ni remotamente una edición especial Argerich de *Intrusos* o *Indomables*, porque Gachot consigue ser íntimo sin jamás ser indiscreto, entendiendo que los secretos de esa mujer son de dominio público, están grabados en muchos discos y/o pueden ser apreciados desde la butaca de un teatro. Esa es una de las grandes virtudes de la película (la otra es mostrar a una persona de una curiosa, excepcional sensualidad): demostrar que vida y obra aquí son lo mismo, que cada recuerdo está unido a una partitura o a un concierto y que los próceres y los amantes y los fantasmas de Argerich tienen nombres ilustres. "Al Tercer concierto de Prokofiev le caigo bien. Nunca me jugó una mala pasada", dice Argerich en uno de esos múltiples pasajes en los que, si bien no encuentra el modo de analizar eso que ella hace ("No sabría cómo explicarlo", se disculpa una y otra vez), siempre consigue respaldar con su historia esa hermosa tarea a la que, evidentemente, se entregó en cuerpo y alma. **Marcelo Panozzo**

LOS TRAMPOSOS

Matchstick Men

ESTADOS UNIDOS, 2003, DIRIGIDA POR Ridley Scott, CON Nicolas Cage, Sam Rockwell, Alison Lohman.



"Mienten. Roban. Se arrepienten. Reinciden", nos informa el cartel publicitario de *Los tramposos*. La que nos miente, nos roba, no se arrepiente, pero siempre reincide es la película. En el cartel están Nicolas Cage, Sam Rockwell y Alison Lohman en pose desentendida y canchera, prometiendo mentiras lindas, robos espectaculares, arrepiamientos cortos y reincidencias a todo trapo. No, nada de eso pasa. Lo único que hacen los personajes es arrepentirse, sufrir traumas pueriles y tratar de conseguir salvaciones que cuando se concretan dejan bastante que desear.

Para los que alguna vez tuvimos esperanzas en su carrera, la dieta a la que nos tenía acostumbrados Ridley Scott desde hacía años era en base a platos como *Gladiator*. Pero por lo menos en *Gladiator* había cierta voluntad... de ridículo, pero voluntad al fin. Con *Los tramposos* le sale una película sin sangre, donde la energía huyó hacia quién sabe dónde y parece filmada a reglamento. La película termina mal, muy mal. Scott pasó de imaginar un paraíso kitsch y new age en *Gladiator* (que por lo menos era absurdo) a esta mediocridad donde quiere vendernos que la rutina de un trabajo de oficina es la felicidad, opuesta a la mala vida aventurera de la estafa. Así no va. Estos muchachos tienen todos los valores cambiados. Dan ganas de gritarle a Nicolas Cage que largue el laburo, la mina, la supuesta sanidad mental y vuelva a su pasado de ladrón y fóbico. Quizás así viva menos años, pero no va a correr el riesgo de matar de aburrimiento a tantos espectadores. "Yo no sé", diría César Vallejo. Pero el que no sabe es Ridley Scott. O se olvidó, o nunca supo y alguien le estaba soplando. O lo que sea, pero *Los tramposos* es producto de una mente en blanco. Arrepiénte Scott, y tendrás un juicio justo.

Manuel Trancón

MURGAS Y MURGUEROS

ARGENTINA, 2003, DIRIGIDA POR Pedro Fernández Mouján.



Después de décadas de desidia y marginación, cuando no llanamente de prohibición, las celebraciones de carnaval (y su expresión local más típica, la murga) vuelven a difundirse por los barrios porteños. Hoy se cuentan más de 11 mil murgueros sólo en Capital, cuatro veces más que hace un lustro, insuflando nuevas fuerzas a una tradición que se remonta hasta los años 40. Para retratar el fenómeno, el periodista Fernández Mouján eligió hacer un documental a la vieja usanza, reduciendo las huellas de su propia presencia a la mínima expresión y dejando que su objeto se presente a sí mismo a través de la imagen y las palabras de sus protagonistas. Cargar en esas voces (las de los referentes de cuatro murgas porteñas) el peso de la exposición implicaba, desde el vamos, peligros surtidos: la redundancia, la superficialidad, la incapacidad para trascender la experiencia privada o, a la inversa, la generación de una épica que desbordase la modestia del tema. Pero no hay nada de eso en *Murgas y murgueros*; en cambio, lo que hay es una mirada lúcida, curiosa, y unos testimonios diferentes y parecidos entre sí, que entienden la murga como una forma posible del arte popular, al costado de las industrias culturales e identificadas, a mucha honra, con la calle y el barrio. A través de una edición arrítmica y cuidadosamente desprolija, que reproduce el pulso –el redoble– vital de los tambores, Mouján logra que el interés del espectador vaya creciendo a medida que el documental avanza y se revelan las ramas de una genealogía que cruza usos y costumbres sociales como la cancha o el asado, la bohemia o la militancia (peronista, claro), con las historias de vida, y de las otras vidas dejadas por la murga, de unos personajes apasionados y, de a ratos, apasionantes. **Agustín Masaedo**

AMBICIONES SECRETAS

Confidence

ESTADOS UNIDOS, 2003, DIRIGIDA POR James Foley, CON Edward Burns, Rachel Weisz, Paul Giamatti, Andy Garcia.



Otra película con vueltas de tuerca. Otra de estafadores. Otro film que busca imponer el prestigio de su reparto. Otro que es mejor que *Los tramposos* de Ridley Scott, aunque esta categoría abarca al 90% de los estrenos de este año. Lo que distancia a *Ambiciones secretas* de la catástrofe cinematográfica tramposa son unos cuantos segundos de éxtasis visual en la secuencia de la maldición de los pelirrojos, y cierta habilidad del director de *Who's That Girl?* para evitar que el interés del film gire sólo alrededor de la resolución de la estafa, al aprovechar a actores que llevan adelante con estilo cada engaño a otros personajes y espectadores. Sin embargo, en el aspecto actoral hay una excepción importante y obvia. Si la decisión de llamar El Rey al personaje de Dustin Hoffman fue irónica, estamos frente a uno de los mejores nombres de personaje cinematográfico desde que Isabel Sarli hizo de Flor Tetis en *La señora del intendente*. **Nazareno Brega**

BAILANDO EN EL CEMENTERIO

Plots with a View

GRAN BRETAÑA / EE.UU., 2002, DIRIGIDA POR Nick Hurren, CON Brenda Blethyn, Alfred Molina, Christopher Walken.

Comedia negra con personajes de comedia blanca. ¿Increíble? Real: así es *Bailando en el cementerio*, un engendro en el que los peores vicios del humor cinematográfico inglés de última-mente (esa imposible suma de seudocrueldad y seudobondad) son puestos al máximo de volumen a través de la historia de un sepulturero solterón eternamente enamorado de su compañerita del colegio, hoy buenísima y abnegada señora sometida a un marido déspota y, claro, infiel. Ambos (el sepulturero, la señora) viven en un pueblo-chico-infierno-grandecito, y a los dos un buen día les sale competencia: a ella, la amante de su marido; a él, un disparatado

sepulturero Made in USA. Se trata de dos personajes secundarios que son usados, condenados y tirados a la basura (y redimidos, finalmente, de una forma injusta y ridícula) a pesar de ser 1.000.000 de veces más atractivos y graciosos que los protagonistas, Blethyn y Molina, cuyo fogoso romance sólo es posible en la encantadora, húmeda, simple, vacía, infame, cerril, maligna, irritante, monstruosa y... y... verde campiña inglesa. **Marcelo Panozzo**

LECCION DE HONOR

Emperor's Club

EE.UU., 2002, DIRIGIDA POR Michael Hoffman, CON Kevin Kline, Emile Hirsch, Steven Culp.

Tan lejos de la afectación sensiblera de *La sociedad de los poetas muertos* como del oscuro (y maravilloso) humor de *Election*, esta enésima película disparada por la ecuación "profesor especial + alumnos receptivos" elige hacer foco en el primero de sus términos para sostener una cierta idea, más grecorromana que hollywoodense, del clasicismo. Kline se parece a Robin Williams sólo físicamente, lo cual es un alivio, y es su sobria interpretación la que rescata una y otra vez a *Lección de honor* del ridículo más inexcusable. Una ¿curiosidad?: el personaje negativo del film, el hijo incorregible de un corrupto senador virginiano (de Virginia, no de Virgo), trampea en los exámenes, compra revistas porno y... es fanático de *Sin aliento*. ¿Goddard será El Mal? Probablemente lo sea para Hoffman, que con detalles como ese y, por lo demás, casi sin golpes bajos, defiende unos valores anticuados como los sillones Luis XV, e igual de inofensivos. **Agustín Masaedo**

NOWHERE

ESPAÑA / CHILE / ITALIA / ARGENTINA, 2003, DIRIGIDA POR Luis Sepúlveda, CON Jorge Perugorria, Leonardo Sbaraglia, Daniel Fanego, Harvey Keitel, Angela Molina.

De las muchas sensaciones que deja *Nowhere* (perplejidad, irritación, risa) una se impone cómoda: la vergüenza ajena. En toda la película debe haber alguna escena que no dé vergüenza, pero no podría precisar cuál. Cinco hombres son secuestrados y encerrados en una vieja estación de tren por militares despiadados (y tontos), buenazos (y tontos), eficientes (y tontos), inútiles (y tontos) y varios tipos de y tontos más que no podrían gobernar ni un geriátrico. Sorprende que los militares sigan en el poder y no los cinco presos y sus aliados guerrilleros, que la película muestra bondadosos, inteligentes,

cultos, sensibles, grandes cocineros y buenos peleadores. No los conté, pero en su personaje de dictador Patricio Contreras no elude ni uno de los tópicos de un manual antiimperialista cubano de la década del 60. Peor es su contrapartida, el yanqui comprometido con su tiempo de Harvey Keitel, que ostenta un doblaje tan patético que parece hecho a propósito. **Manuel Trancón**

+RAPIDO Y +FURIOSO

EE.UU., 2003, DIRIGIDA POR John Singleton, CON Chris Bridges, Tyrese Gibson, Eva Mendes.

La primera no era una maravilla pero se dejaba ver. Tenía a un director que bien se puede adscribir a una digna Clase B, Rob *Corazón de Dragón* Cohen. Ahora tenemos al afroamericano nominado al Oscar John Singleton. La diferencia entre ambos es que Cohen ama el cine de género y de acción y la adrenalina, y Singleton debe haber tomado este film como algo alimentario. Sólo así se entiende que las falsas carreras emponzoñadas de efectos digitales nos dejen fríos. Y se sabe que los motores fríos nunca arrancan. ++ no arranca jamás: tiene a Eva Mendes—que justifica sus planos—y una escena donde el villano argentino tortura a alguien poniéndole una rata viva en el estómago. Son las únicas aristas del único film de carreras de autos que hace parecer a *Madre e hijo* como el colmo de la velocidad. **Leonardo M. D'Espósito**

BAD BOYS II, VUELVEN MAS REBELDES

ESTADOS UNIDOS, 2003, DIRIGIDA POR Michael Bay, CON Will Smith, Martin Lawrence, Jordi Mollá, Peter Stormare.

Bay y Jerry Bruckheimer se reúnen por quinta vez (¿alguien se impacientaba por ver de nuevo al dúo de *Armageddon*?). Y se juntan para la segunda parte de la ópera prima de Bay, la *buddy movie* de acción *Bad Boys*. Hay una increíble secuencia de persecución con autos que explotan y giran por el aire como molinillos de juguete. Pero la acertada pirotecnia, que sólo da una buena secuencia, es lo mínimo esperable de una producción de papá-dinamita Bruckheimer. El gran problema es que a los chicos malos del título, Smith & Lawrence recargados, no les encaja su mote porque son más inofensivos que el agua mineral baja en sodio. Ahora los malos son haitianos, rusos, cubanos. Y hay que matarlos sin piedad. En cambio, los estadounidenses son bastante buenitos y simpáticos aunque sean del Ku Klux Klan (¿?). Uy, creo que se puede hablar de un nuevo subgénero: la película afroamericana xenofóbica. **Diego Trerotola**

DE UNO A DIEZ

LOS ESTRENOS DEL MES SEGUN LOS CRITICOS

	JORGE BELUNZARAN TAT	JORGE CARNEVALE NOTICIAS	GUSTAVO J. CASTAGNA EL AMANTE	DIEGO LERER CLARIN	GUSTAVO NORIEGA EL AMANTE	MARCELO PANOZZO EL AMANTE	MARTIN PEREZ PAGINA 12	JAVIER PORTA FOUZ EL AMANTE	PABLO SCHOLZ CLARIN	DIEGO TREROTOLA EL AMANTE	
MUJER FATAL		8	5	8	9	10		10		8,33	
EL ADVERSARIO		8		7	9			9	7	8,00	
ABAJO EL AMOR	7	6		7	7		6	8		6,83	
800 BALAS	3	5	7	7	8	5	7	9	7	10	6,80
FLORES DE SEPTIEMBRE	9		7	7	7	6			4	7	6,71
SUDESTE	7	5			7			7	5	8	6,50
LOS LUNES AL SOL	6	7		7	5	5			9	6	6,43
DOGVILLE	9	9		5	3			0	8		5,67
MURGAS Y MURGUEROS	6	7		5		5			4		5,40
VERONICA GUERIN	6	6							4		5,33
CHE VO CACHAI					6	5	6		4		5,25
FREDDY VS. JASON	3	5		5			4	7		7	5,17
VALENTIN	5	6	4	6	4	6	6		6	3	5,11
ERASE UNA VEZ EN MEXICO	7	3	2	6			6	4	5	6	4,88
LOS TRAMOSOS	6	5		6					5	2	4,80
BAILANDO EN EL CEMENTERIO		6				2	4		5		4,25
LA LIGA EXTRAORDINARIA	3	5	2			4	4	4	3	9	4,25
INDIA PRAVILE	3			4	2				4	2	3,00
BAD BOYS II	3			4			2		3	2	2,80

¡SI!

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

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

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

TIPO DE SUSCRIPCION

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

REGALO

- LIBRO MARTIN SCORSESE
- LIBRO WIM WENDERS

Envíe este cupón y un cheque o giro postal a la orden de **Ediciones Tatanka S.A.**, Esmeralda 779 6° A (1007) Buenos Aires, o comuníquese con la redacción de **El Amante**: 4326-5090/4322-7518. O por e-mail a: amantecine@interlink.com.ar

APELLIDO Y NOMBRE

CALLE NUMERO PISO DPTO. COD. POSTAL

TELEFONO CALLE LATERAL 1 CALLE LATERAL 2

LOCALIDAD PROVINCIA PAIS

Acabo de leer su crítica...

Así, con el título de esta nota, comenzó el primer mail que Mario Sabato –director de *India Pravile*– le envió a Gustavo Noriega acerca de lo que este había escrito para la cobertura de los estrenos vía e-mail. La discusión siguió en un modo sorprendente.

INDIA PRAVILE

Argentina, 2003, 98', dirigida por Mario Sabato, con Lito Cruz, Graciela Pal, Carlos Moreno, Carola Reyna, Diego Capusotto.

PUNTAJE: 2

Esta es una de esas películas horrorosas en las que el director elige a un personaje para poner en su boca todas las opiniones que quiera difundir. Suele suceder que en estos casos dichas opiniones no exceden el lugar común, la más lisa y llana tontería o lo que es peor, como aquí, denotan un cierto orgullo por su ignorancia. Lo que mejora un poco a *India Pravile* es el infinito rencor que Mario Sabato guarda con el mundo, eso le da a la película una intensidad poco común y la saca de la nota mínima. Por otro lado, revisar la filmografía de Mario Sabato –tanto la que firmó como la que hizo con un seudónimo durante la dictadura– hace un poco inexplicable ese resentimiento. Debería agradecer cada mañana a Dios haber podido desarrollar una carrera en un medio del cual ignora todo.

Gustavo Noriega

Original Message

From: Mario Sabato

To: Gustavo Noriega

Sent: Monday, September 29, 2003 8:49 PM

Subject: INDIA PRAVILE

Acabo de leer su crítica. Como se imaginará, no estoy muy contento. Pero no es de eso que quiero escribirle. Me sorprenden varios aspectos. El primero es que crea que Enrique Quiroga soy yo. El segundo es criticar el personaje como si fuera la película. El tercero es tenerle tanto odio. No hice la película para expresar mis opiniones sobre el mundo, aunque en más de una oportunidad padezca de la misma arbitrariedad del personaje. Es cierto que no me gusta una película iraní (que es la única que vi) y también lo es que me causa antipatía el Dogma, aunque no haya visto ninguna de sus películas. ¿Es esto tan grave? ¿Lo he ofendido tanto con estos chistes? Enrique Quiroga es un fracasado, hace más

de veinte años que no filma. Y por otra parte, todas sus películas, según su propia definición, son una merda.

No es mi caso. No me siento un fracasado, no odio las películas que filmé con seudónimo (más bien me causan gracia), no hacía veinte años que no filmaba, y amo algunas de las películas que hice. Que no deben haber sido tan malas, porque tuvieron premios, fueron seleccionadas por festivales, algunas le gustaron mucho al público, y en general tuvieron críticas muy buenas.

Usted dice las películas que filmé bajo la dictadura. Bueno, vivía, era mi trabajo, con muchos riesgos pude quedarme en el país. Por supuesto que tengo cosas por las que avergonzarme. Nadie pasa un tiempo así sin cicatrices en el alma. Pero también hice otras cosas. Nunca me gustó el perfil alto, ni proclamar lo que hago. Me gustaría que les pregunte a los directores exiliados cuál fue mi comportamiento en aquel tiempo. Getino, Vallejo, Solanas, Ríos le pueden contar sobre mí. También, por supuesto, puede preguntarle a cualquiera de los directores de aquel momento. También fui secretario de DAC durante dos períodos y presidente por otros dos, todos en el peor momento. DAC fue la organización cultural que lideró la lucha contra la censura, por los directores, autores y técnicos prohibidos. En las películas de Adrián Quiroga, esas que hacía en la época de la dictadura, trabajaron, a escondidas y no tanto, actores, escritores y músicos que estaban prohibidos. El productor no lo sabía. Puede preguntarles a las Abuelas de Plaza de Mayo cuál fue mi actitud en aquel tiempo: la primera denuncia por los chicos secuestrados en televisión (1980) la hice yo. Dirigí una revista, que usted seguramente no conoce, que se llamó *Cine Libre*. También en la época de la dictadura. Si le interesa, puedo darle algunos números. En 1983 fui candidato a diputado por la Democracia Cristiana. No sé qué edad tiene usted, pero supongo que es joven, y entonces le aclaro que era el

partido de los derechos humanos. Dejé de filmar porque me pareció que sería más útil (en esto seguro que usted está de acuerdo) trabajar en política, para colaborar con el nacimiento de la democracia. Dirigí Canal 7 en 1985, y si usted investiga, verá que fue el período de mayor libertad y creatividad.

Aunque usted no lo crea, no soy un resentido, ni tengo odio por nada. Me gusta mi película. Sé que a otros puede no gustarle. Pero ¿por qué tanto odio? Esa es la pregunta que más me preocupa.

Esto no es para que lo publique, ni para iniciar una polémica ni, mucho menos, para que rectifique lo que ha escrito. Le pediría que lo lea con calma, y si quiere, alguna vez hablamos.

Cordialmente, Mario Sabato

Original Message

From: Gustavo Noriega

To: Mario Sabato

Sent: Tuesday, September 30, 2003 12:20 AM

Subject: Re: INDIA PRAVILE

Sr. Sabato: En primer lugar le quiero aclarar que no puse en ningún momento en tela de juicio su calidad humana. No tengo elementos para hacerlo y, aun así, no me concierne. Sólo opiné sobre su película y su carrera. En segundo lugar, quiero decirle que la identificación entre su personaje y Ud. tiene como base, entre otras cosas, la entrevista publicada hace poco en *Clarín* que incluye el siguiente párrafo: "¿Es autobiográfica *India Pravile*? Muy. Tiene bastante de Adrián Quiroga, no tanto de Mario Sabato. Ese es el nombre que yo usaba durante la dictadura para hacer las películas de los Parchís y de los Superagentes, en las que hice participar a actores prohibidos. *India...* es una comedia, es un drama... ¿Qué es? Es eso. Mi vida no es ni comedia ni drama. Es todo eso junto." Por último, le quiero pedir autorización para publicar su carta en la edición en papel de *El Amante*. Va a salir publicada una crítica, también negativa, pero no de mi auto-



Dos imágenes de *India Pravile*, la película que previó una crítica muy negativa por parte de *El Amante*

ría. La carta saldría en el Correo de Lectores y se publicaría sin respuesta.

Le agradezco especialmente su gentileza y amabilidad para contestar una crítica tan dura. También le agradezco que piense que soy joven cosa que, lamentablemente, no es cierta. Un saludo, Gustavo Noriega

Original Message

From: Mario Sabato

To: Gustavo Noriega

Sent: Tuesday, September 30, 2003 2:09 PM

Subject: Re: INDIA PRAVILE

Sr. Noriega:

Como le dije en uno de los últimos párrafos de mi carta, no tenía la idea de iniciar una polémica, ni pedirle que rectifique nada. Respeto las críticas, aun las más duras. Las películas se defienden solas, o no se defienden. Si le escribí lo que escribí fue porque sentí un enojo contra mi persona, y eso me entristeció. No soy alguien que se enorgullezca de su ignorancia, ni tengo un infinito rencor contra la humanidad. Si estos atroces defectos se le hubieran endilgado a Enrique Quiroga nada hubiera tenido por decir. Tiene alguna razón respecto a la nota del *Clarín*. Pero si la lee con mayor cuidado, podrá advertir que dice "no tanto de Mario Sabato". Pero en ningún momento, aunque la crítica sea personal, la hubiera contestado públicamente. Usted tiene todo el derecho a escribir lo que quiera. Y para ser absolutamente preciso, de ninguna manera esto quiere decir que yo se lo conceda o se lo reconozca graciosamente. Lo tiene, y punto. No estoy seguro de que sea una buena idea publicar la carta. Los lectores pueden creer que protesto por una mala crítica, que enci-

ma no es la que se publica. Además, tengo la impresión de que estaría ingresando en una polémica que se ha desatado entre algunos críticos y productores. Y no me parece bueno hacerlo desde un costado tan personal, que daría lugar a que se pensara que lo hago porque me han criticado. Si le parece que no es así, y cree que vale la pena, dígame. Lo saluda,

Mario Sabato

Original Message

From: Gustavo Noriega

To: Mario Sabato

Sent: Wednesday, October 01, 2003 12:32 PM

Subject: Re: INDIA PRAVILE

Sr. Sabato:

Quizá sea bueno una ampliación de la primera carta. Mi opinión es que la entrevista de *Clarín* es equívoca en cuanto a su identificación con el personaje y asimismo también podría llegar a permitir imaginarlo a Ud. dentro de la polémica reciente sobre la crítica y el cine nacional. Si usted quisiera ampliar ambos temas puede ser un aporte interesante. De la forma en que Ud. me ha escrito no creo que los lectores piensen que es la habitual intolerancia de los directores a la crítica, por el contrario. Lo pongo a su consideración, las páginas de *El Amante* están a su disposición. Saludos, Gustavo Noriega

Original Message

From: Mario Sabato

To: Gustavo Noriega

Sent: Wednesday, October 01, 2003 2:12 PM

Subject: Re: INDIA PRAVILE

Estimado Noriega:

Puede ser. Pero ¿cuándo tendría que estar

listo? La verdad es que estoy un tanto golpeado, y con miedo a recibir más patadas. No crea que su crítica fue la más dura. Anoche leí otra en una página web que me acusaba de homofóbico (¡juro que no lo soy!) machista (en todo caso fracasado, porque me dominan impiadosamente mi mujer, mis dos hijas, mi nieta, mi perra y mi gata) y antisemita (técnicamente soy judío, ya que mi madre lo era, y mi apellido materno es el que da Martín al registrarse en el hotel). Por Dios que no se entienda que en la nota de *Clarín* "me sacaron de contexto". Es una nota hecha con muy buena leche, en una conversación muy larga, de la que se tomó lo sustancial. Nunca pensé que sería importante delimitar los márgenes entre el personaje y yo. Le quité algunos defectos que tengo (no por vergüenza, sino porque no me parecían importantes para el relato), exageré otros y le sumé los que podría tener y no tengo. Creí que para todos los que vieran la película sería evidente que era una pintura descarnada, para nada embellecida y de ninguna manera autocomplaciente. Pero el hecho de que varios no lo hayan advertido no significa que sean miopes. Igual me parece que es una discusión inútil. La película fue, como decían los chicos. Le mando un regalito, como archivo adjunto. Había una secuencia (que no filmé) en la que Quiroga se imaginaba la crítica de *El Amante*. Como verá, es más dura que la suya. Bueno, dígame cuándo debería estar lista la carta, para ver si estoy en condiciones de escribirla. Otra posibilidad, que se me acaba de ocurrir, sería la de publicar este intercambio mailístico. Creo que es civilizado, y que se está pareciendo al final de *Casablanca*. Un saludo cordial, Mario Sabato

El C.I.C en Canal (á)

Historias y anécdotas
de nuestro cine
contadas por
sus protagonistas



Idea y Producción general
Marcelo Trotta - Vivian Imar

Todos los
Jueves 20.00 hs.
y Domingos 14.00 hs.

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

encuentrosdecine@cinecic.com.ar

www.cinecic.com.ar

FRAILTY

ESTADOS UNIDOS, 2001, DIRIGIDA POR Bill Paxton, CON Bill Paxton, Matthew McConaughey, Powers Boothe, Luke Askew, Jeremy Sumpter, Matt O'Leary.

Se consigue en DVD ordenándola por internet o en Div-X. Ambas copias con subtítulos en castellano.

Un papá genial



Son contadas las ocasiones en que un actor se inclina hacia la dirección y se convierte en alguien más interesante todavía. Me vienen a la mente Jodie Foster, Kevin Costner, Mel Gibson y, allá lejos y hace tiempo, Charles Laughton con *La noche del cazador*, su única película y una obra maestra con la que *Frailty* tiene más de un punto en común.

Ahora le llega el turno a Bill Paxton, actor simpático si los hay, y la sorpresa es mayúscula. Paxton hizo una de terror de las buenas, una película muy pero muy oscura, con climas aterradores que meten mucho miedo casi sin mostrar sangre.

En gran parte narrada a modo de flashback por Fenton Meiks (Matthew McConaughey) a un agente del FBI (Powers Boothe), *Frailty* cuenta la historia de un padre y sus dos hijos, Fenton y Adam, que viven en un pueblito de Texas. Un día Papá (así es como conocemos durante toda la película al personaje que interpreta a la perfección Bill Paxton) despierta a los ni-

ños en medio de la noche y les dice que tuvo una visión. Lo vio a Dios y El le dijo que se avecinaba el Apocalipsis y que los iba a necesitar tanto a él como a los niños para que destruyeran demonios.

Aquellos demonios no son más que gente común y corriente, y es aquí donde comienza la locura. Fenton piensa que Papá se volvió loco y Adam se cree lo de la visión. Y ambos niños ven a Papá asesinando gente. Lo interesante es que, si bien todo esto asusta bastante en la película, el Paxton director no muestra uno solo de los asesinatos. Todos están fuera de campo, una decisión bastante acertada.

Igualmente son otras las cosas que más aterran en *Frailty*. Una de ellas es la tortura psicológica que ejerce Papá sobre el escéptico Fenton, que por lo realista resulta de lo más escalofriante. El punto de vista en gran parte de la película es el de Fenton, y nosotros sufrimos con él. Pero hay algo más en *Frailty*, algo que hasta podría atraer detractores, pero que al mismo

tiempo termina convirtiéndola en una película mejor.

Aviso: Si el lector no vio la película, debe dejar de leer aquí.

Hasta cierto momento *Frailty* es una sátira feroz al fundamentalismo religioso del sur de EE.UU., pero en un punto la película pega un giro que bien podría convertirla en algo completamente nefasto, si no fuera porque está tan bien llevado. Resulta que nos enteramos de que Papá tenía razón, que tuvo la visión de Dios, que la gente que asesinó eran de verdad demonios (pecadores) y que el que nos estaba contando la historia no era el escéptico Fenton sino el convencido Adam.

Esto puede significar que esta no es ninguna sátira y sí es algo peligroso, o que la sátira va mucho más allá (bien al estilo *Starship Troopers* de Verhoeven) y es en contra de la religión toda. En el comentario de audio que viene en el DVD, el guionista Brent Hanley propone una tercera opción. Dice que esta vuelta de tuerca funciona dentro del universo de la película, que no deben hacerse paralelos con la realidad. Dice que es una película "what if", sobre qué pasaría si estuviéramos viviendo el Viejo Testamento en nuestros días.

Yo digo que lo que importa aquí es que esa vuelta de tuerca (al contrario de varias de las miles de "películas con vueltas de tuerca" de los últimos años) realmente mejora el film. Lo convierte en un objeto extrañísimo. Y, si me preguntan a mí, yo me inclinaría por la opción *Starship Troopers*, ya que el film cierra con Adam Meiks (quien ahora es el sheriff de un pueblito) con su esposa embarazada diciendo: "Praise the Lord. Praise Him". Esa escena me asustó muchísimo más que el resto de la película.

Aviso: Los que no vieron la película pueden seguir leyendo.

Frailty puede generar polémicas desde lo ideológico. Pero también es una excelente película de género que asusta sin gore, sin golpes de efecto y casi sin sangre; sólo mediante climas. Paxton se revela como un director a seguir, alguien que sabe colocar la cámara en el lugar justo y en el momento exacto, y que aprovechó al máximo un guión para lograr esta rareza llamada *Frailty*. Y además de asustar con su película, el maldito también mete miedo cuando actúa.

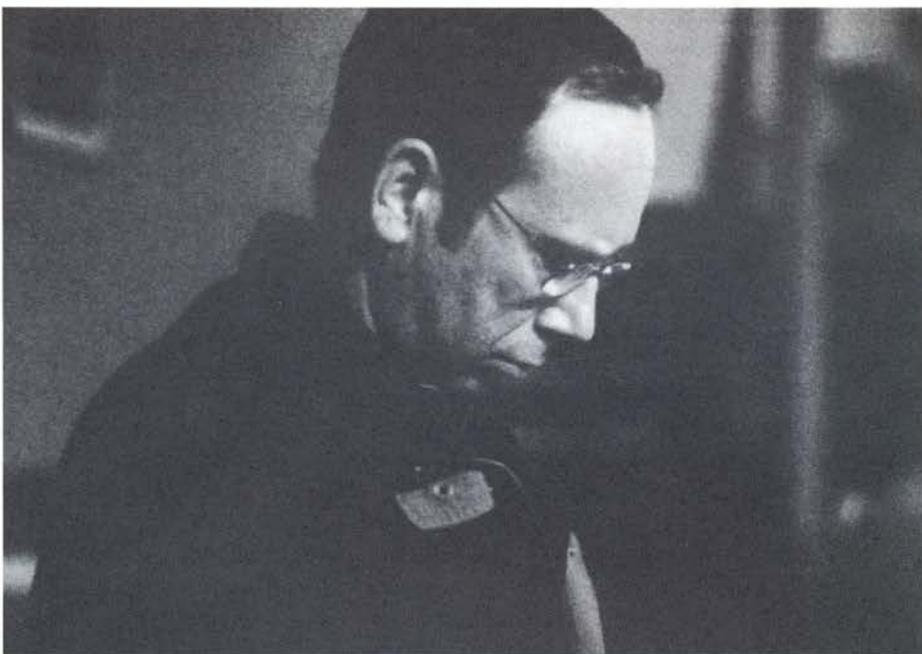
Juan Martínez

LE FILS

BELGICA / FRANCIA, 2002. DIRIGIDA POR Jean-Pierre y Luc Dardenne, CON Olivier Gourmet, Morgan Marinne, Isabella Soupart, Nassim Hassaïni, Kevin Leroy.

La edición española en DVD se consigue en www.fnac.es, a 17,95 euros.

Por qué *Le Fils*



Como pasó hace varios años –a pesar de su Palma de Oro en Cannes– con *Rosetta* (1999), *Le fils* no se estrena por aquí. Sí ocurrió, al menos, con *La promesa* (1996), que nos introdujo al devastador rigor ético y estético de Jean-Pierre y Luc Dardenne, los hermanos belgas que luego de dos décadas en el documental –que siguen filmando– pasaron a la ficción reafirmando insólitamente el poder del realismo en el cine. El de los Dardenne es un cine antiespectacular, de escritura, que apuesta por una narración densa con cantidad ínfima de información para el espectador. Cámara en mano, siguiendo muy de cerca –ansiosa, casi claustrofómicamente– a sus personajes, no buscan la identificación, ni promueven estudios psicológicos o tesis sociales, sino que hacen de cada película una aventura moral: se trata de poner a quien mira, conscientemente, en el lugar del otro. Un lugar especialmente incómodo, como en este caso.

Olivier (Olivier Gourmet) es un maestro

carpintero que enseña su oficio en un centro de formación para jóvenes en rehabilitación. Cuando llega Francis, un adolescente parco y claramente a la intemperie, se niega a admitirlo en el taller. Ya hay muchos, se excusa. Pero a partir de allí, comienza a seguir al joven, obsesiva y oscuramente. Algo grave sucede con Olivier. Y Francis también guarda lo suyo, pero no se puede adelantar mucho más que eso en una película que como pocas se erige en una obra maestra de la retención de todo dato a un espectador interrogativo. No podemos saber nada sobre Olivier a pesar de que permanentemente lo acompañamos en sus circunvoluciones en torno del joven, o en sus encontronazos con Magali, su ex mujer, cuando ella descubre, poco más adelante, que él resolvió admitirlo en la escuela.

Gourmet es una de las presencias más contundentes del cine contemporáneo. Rostro impávido, gestos precisos o violentos, nunca simpático, siempre imprevisible.

Trabaja o busca, se controla o estalla, da la impresión de que al instante siguiente con él puede pasar cualquier cosa. Por otro lado, el corset que aquí lleva casi permanentemente refuerza desde lo físico la constancia de un dolor que se intuye largo y vitalicio. Es como un árbol, lo vemos de pie y tal vez esté seco por dentro, o no. Su rostro es altamente visible (la cámara se le pega de frente, de perfil o también lo persigue tomando la nuca mientras el hombre avanza). Pero esta visibilidad no implica legibilidad alguna, la opacidad de Olivier compite con la de los modelos de Bresson, aunque contagia más un dolor intenso. Parece ilustrar aquella afirmación de Deleuze: “El cuerpo nunca está en presente, contiene el antes y el después, la fatiga, la espera. La fatiga, la espera, incluso la desesperación son las actitudes del cuerpo”. Porque si hay algo que se instala como certeza en el espectador de este Olivier inescrutable es que su cuerpo es el de alguien desesperado, y que se esfuerza en llevar adelante algo que se revelará sólo hacia el desenlace. Mientras tanto, trabaja o impide que algún accidente derrumbe el frágil esquema que parece delinear, o al que parece servir.

De estrenarse, *Le fils* sería uno de los films del año. Pero cuánto mejor sería verlo en algún momento de las siguientes semanas, cuando la única revolución que nos aguarde en este 2003 será la de la *Matrix* que prepoteará nuestras retinas y cerebelos desde toda plataforma audiovisual. *Le fils* es una de esas raras películas contemporáneas que poseen el poder de depurar nuestra mirada. Es la reivindicación de una dimensión de ausencia propia del cine, en momentos en que avanza otra aplanadora global con sus plenitudes prefabricadas. Es justo lo que hoy nos hace falta: una precisa y cortante herramienta, como esas que maneja Olivier, de resistencia audiovisual.

Eduardo A. Russo

Un pájaro que vuela dentro de una garganta

El director donostiarra presentó la controvertida *La pelota vasca, la piel contra la piedra* en el Festival de San Sebastián. En estas declaraciones repasa ideas y motivaciones más enojos y satisfacciones que tomaron forma en este documental. **por JULIO MEDEM**

I. AITZ, VIAJE AL FONDO DEL MAR. El primer paso que di hacia *La pelota vasca, la piel contra la piedra*, ocurrió en el año 1996, cuando dejé Euskadi y me fui a vivir a Madrid. Me trasladé por motivos personales y profesionales, pero he de confesar que alejarme de mi tierra me supuso una liberación; realmente había llegado a sentirme aplastado por las ideas y las personas que, con esa dignidad tan tozuda y vieja, vienen garantizando que el conflicto vasco se perpetúe. En ese primer año en Madrid, el 96 (cuando Aznar llegó al poder), escribí dos guiones, uno sobre el amor y el otro sobre el odio. En el primero, desde la experiencia personal del amor perdido, proponía la idealización del amor eterno. Cuando leí la primera versión (la peor y más aturdida) de *Los amantes del Círculo Polar*, sentí que no tenía derecho a inventar tanto, así que la puse en situación de espera. Para la siguiente historia tuve que hacer un esfuerzo por rescatarme, por recuperar sentimientos propios y actualizados, así que, sin moverme de Madrid, mi vida de vasco se unió a mí, me puso el ánimo del revés y odié para escribir sobre el odio. Entonces conseguí sentirme auténtico, desarrollando un guión que titulé *Aitz, viaje al fondo del mar*. Al final de aquella historia reparadora de resentimientos, en las profundidades marinas yo ahogaba el viejo odio vasco. Y de paso el mío. Lo más espantoso de aquella experiencia fue leer el guión; descubrí que no sólo yo mismo había odiado en exceso, a diestro y siniestro, lo que se notaba incómodamente, sino que había llegado a idealizar el odio, es decir, lo había magnificado hasta embellecerlo. Percibí aquello como un sentimiento insano y me sentí envilecido e injusto, así que guardé aquel guión con la convicción de que nunca lo rodaría. Enseguida volví la cabeza hacia *Los amantes del*

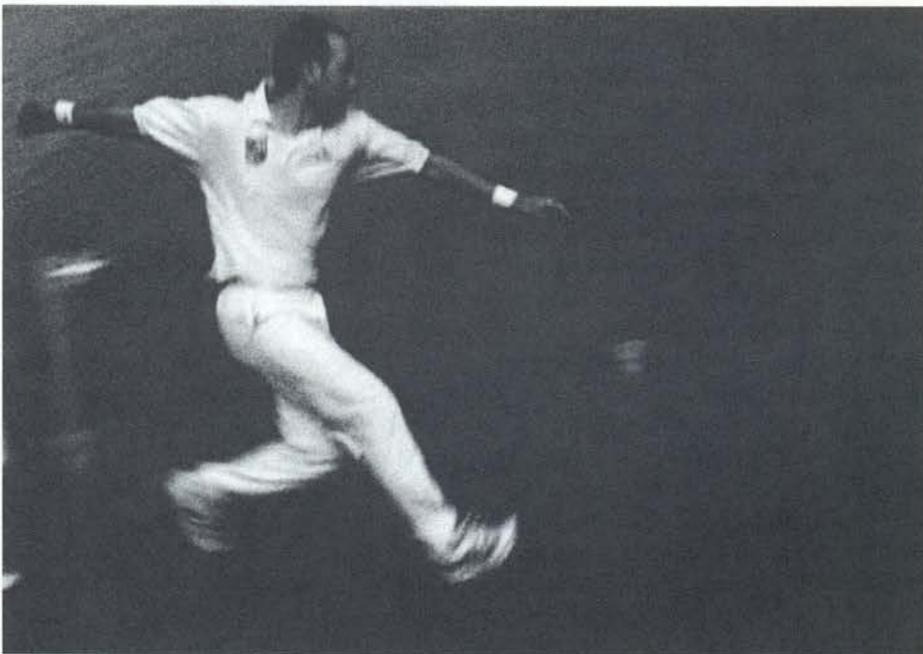
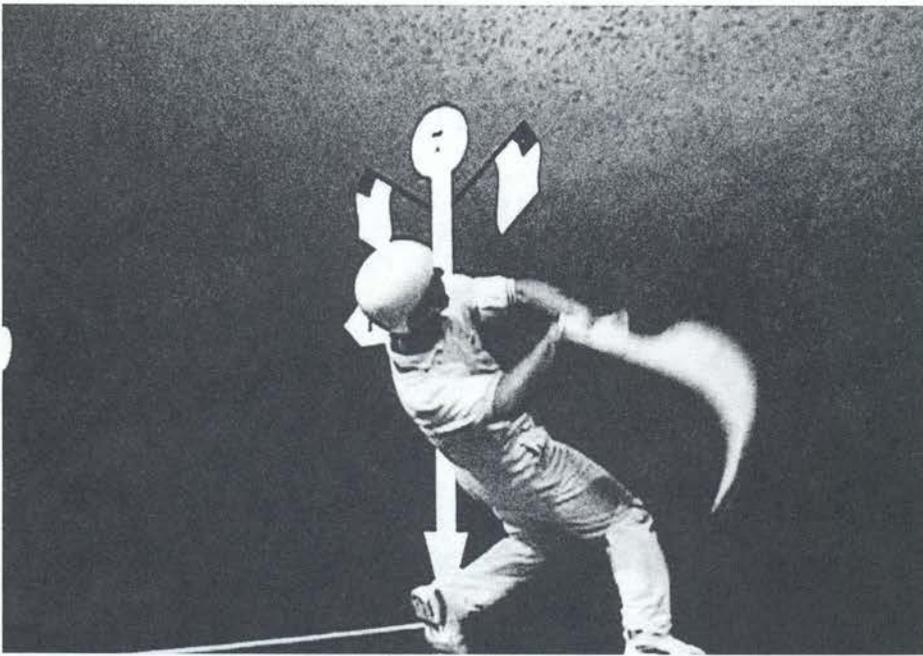


Círculo Polar. Idealizar el amor resulta mucho más saludable que idealizar el odio.

II. AITOR, LA PIEL CONTRA LA PIEDRA.

Tras un largo período en el que confieso que me distancié, sobre todo políticamente, de lo vasco, el auge del nacionalismo ultraespañol de Aznar, que se ha ido haciendo insostenible en su confrontación totalitaria contra el nacionalismo vasco, hizo que, después de *Lucía y el sexo*, decidiera volver a intentar escribir algo mínimamente justo acerca del conflicto vasco. Lo primero que me propuse fue no odiar, y pensé que si lo conseguía, esa sería la mejor idealización del odio. De aquella actitud surgió *Aitor, la piel contra la piedra*. Escribiendo el primer tratamiento de Aitor, padre de dos hijos muy distintos, me acordé enseguida de Manuel Irigibel, el abuelo de *Vacas* (mi primer largometraje), sobre todo por su co-

locación, en medio de dos familias que se profesan una vieja rivalidad, y por su distancia casi de muerte dentro de un bosque que le camufla cualquier inclinación a la venganza. En la idea de la piel contra la piedra está el golpe de la pelota en el frontón, la rabia, el estallido del eco, la impotencia, el vacío, el sufrimiento... y como desencadenante, la conocida venganza. Pero de tanto golpearla, la piel de Aitor puede atravesar la piedra (como la conciencia de Manuel Irigibel atravesó el ojo de una vaca) hasta conseguir que el ejército de muertos que le cabe dentro de su bosque le cante a coro conciliación y perdón mientras cae de los árboles. Aitor resultaría un imposible si no fuera porque esa nueva corriente de buena energía está contenida en una ópera, secreta y contagiosa. En estas estaba, escribiendo desde Madrid una vida para Aitor, cuando presencié espeluznada la campaña



electoral de las elecciones vascas del 13 de mayo de 2001. Sólo me cabe desear, con toda mi alma, que aquel espectáculo pase a la Historia y se estudie como ejemplo de perfidia informativa. Asistí horrorizado al espectáculo de la calumnia, la mentira y el linchamiento contra el nacionalismo vasco, estrategia populista del Gobierno español, a la que también se apuntó el PSOE (y así ya la práctica totalidad de los medios de comunicación de Madrid), rompiendo y reduciendo las opciones políticas en el País Vasco a dos bandos, a dos frentes nacionales irreconciliables. Desde entonces, la forma demoledora con que el nacionalismo español criminaliza al vasco está haciendo estragos en la imagen exterior de Euskadi. La mayoría de los vascos no confundimos nacionalismo con terrorismo, pero cuando uno viaja por España percibe que cada vez más cantidad de españoles así lo perciben.

Fue durante esa campaña electoral, que como vasco tuve que soportar desde la capital de España, cuando decidí hacer una película documental antes que la de ficción, a la que enseguida adjudiqué el nombre de *La pelota vasca*, en honor a Aitor, que descendió de ilustres pelotaris. Pensé que ambas películas, el documental y la ficción, deberían ser hermanas, ya que habían nacido para mostrar con distintos ojos (y cuerpo, y cabeza) mi inquietud sobre el conflicto vasco. Además, podían compartir perfectamente el apellido (surgido de Aitor) la piel contra la piedra. Pensé además que sería bueno para Aitor el que yo volviera a Euskadi para ver, escuchar, cambiar ciertas ideas tópicas, comprobar en qué me convierto después de preguntar tanto, y luego reescribir su ficción salida directamente de mi estado de ánimo resultante. Aún no sé cuánto ha podido ayudar el documental a la ficción, pe-

ro de lo que sí estoy seguro es de que si no hubiera escrito antes al imposible Aitor (que no sabe odiar ni a siniestro ni a diestro), no habría sabido plantearme una actitud decente para encarar *La pelota vasca*. Así que lo primero que pensé fue que debía hacer el documental como si yo fuera Aitor, o mejor dicho, que lo haría él por mí. Su personalidad conciliadora, dialogante y hasta un poco inconsciente, la coloqué justo por delante de mí para guiarme y hasta protegerme de lo que sabía (y sé) que me esperaba por meterme en semejante pantano.

III. LA PELOTA VASCA, LA PIEL CONTRA LA PIEDRA. Todos los documentales que he visto últimamente sobre el conflicto vasco (en algunos hasta se dice que no hay conflicto) tratan de las víctimas del terrorismo. Diré enseguida, para que no haya malentendidos (o como vacuna para esa plaga de fabricantes de malentendidos), que esta situación de falta de libertad y vida en amenaza de muerte me parece el peor y más acuciante de los problemas, pero que no es el único. Después del devastador problema moral de la violencia, existe un grave y crónico trastorno de origen político que en los últimos años ha desembocado en la actual guerra (política) entre los gobiernos español y vasco. Quiero dejar claro también que la gravísima situación personal de las víctimas y los amenazados hace brotar en mí toda mi solidaridad, incondicional desde el punto de vista humano, pero esto no incluye necesariamente mi identificación ideológica, sobre todo cuando contemplo (con horror) cómo algunos son manipulados y utilizados políticamente; el PP ha hecho de esto su especialidad ya que es su gran filón de votos en España. He de reconocer que mi búsqueda personal del no odio me resulta (ante mí mismo) frívola si la comparo con la situación de todas aque-

llas personas que tienen motivos profundos para odiar; me refiero a los que sufren en propia carne y alma la violencia relacionada con el conflicto vasco (de uno y otro lado). En general, ellos y sus fundados odios merecen todo mi respeto, a excepción de algunos casos particulares, ciertos ególatras y peligrosos misioneros del odio. Como vasco que vivo en Madrid he echado en falta en los medios de comunicación del Estado (prácticamente en todos) otras voces sobre el problema moral y político de mi tierra, me refiero a los matices, a toda esa gama de colores que (en el fondo todos sabemos que) hay entre el blanco y el negro. Es profundamente injusto y peligrosísimo el plantear desde el poder este programa de reduccionismo político encaminado a crear adeptos a través de la confusión social, denominado "pensamiento único" y basado en que "si no estás conmigo estás contra mí" (en el plano internacional supuso aquello de "si no estás conmigo a favor de la Guerra de Irak, eres cómplice de Saddam Hussein"). Lo primero que me planteé de *La pelota vasca, la piel contra la piedra* fue abarcar el mayor número posible de voces diferentes, como una polifonía humana en la que cada cual cantara a su aire. De alguna manera lo opuesto al coro, o un anticoro de voces del que pudieran distinguirse los timbres de cada una. Quería individuos hablando de su preocupación personal por un problema social como es el vasco. En un país tan dado a las entregas colectivas, lo mejor que cada cual puede aportar al grupo es su propia particularidad. Me propuse dejar opinar a todas las partes posibles del espectro vasco, para luego hacer alternar sus voces, creando la sensación de que podrían escucharse unas a otras, si quisieran, y sobre todo entenderse, también a sí mismas. Desde este escenario simulado de diálogo pretendía crear las mejores condiciones para despolarizar, desradicalizar o desbloquear (aunque sólo fuera una sensación durante la contemplación de la película) a las partes del conflicto vasco. Cuando después de siete años volví a Euskadi para rodar esta película, tuve la sensación de que no había llegado del todo, porque no quise; tuve tanto respeto por mantenerme sin odiar, por no volver al sitio del que salí, que me quedé a una temerosa distancia, como guar-



Medem recolectando voces para *La pelota vasca...*

necido en algún bosque de un monte muy próximo (a todo), subido en algún árbol. Es decir, en lugar de entrar del todo en lo vasco, me dediqué a sacar personas de sus lugares habituales, sus casas o despachos, para traerlas, una por una, hasta mí. Un extraño privilegio con el que yo pretendía ponerme fácil para escucharlas mejor. Es como si no quisiera ver el problema en el escenario real donde ocurre, con su marca de sufrimiento, espanto... sino sólo a las personas que aceptaban desplazarse hasta donde yo les esperaba, en esas localizaciones (de los alrededores), parajes naturales en los que parece que toda tensión entre humanos está fuera de lugar. La suma aleatoria de fondos (en bosques, campas, montes, acantilados) que ayudan a retratar la geografía vasca más primigenia, calada de sentimientos tan antiguos como inamovibles, me vino bien para mantener el ojo de pájaro y así persuadirme de que puedo ver el odio sin odiarlo. Con un equipo de diez personas y dos pequeñas cámaras digitales (DVCAM) rodamos el grueso de la película entre mayo y julio de 2002, a un ritmo de dos o tres entrevistados por día, hasta un total de más de cien (dos miembros del equipo me ayudaron haciendo entrevistas). Mi actitud ante todas aquellas personas fue la de aprender lo máximo posible, es decir, estaba mentalizado para entender lo que hiciera falta. Mi forma de preguntar fue la de ir siempre a favor del entrevistado, buscando en todo momento su parte de verdad, su porqué profundo, pero sin juzgar. Reconozco haber experimentado movimientos intestinales en mi análisis sobre el problema vasco, que luego en el montaje ha sido el tesoro que más he intentado cuidar. Ojalá al espectador de esta película se le muevan las ideas como a mí, sintiendo que hacía falta, digamos, remover lo estan-

cado. Hay mucho fango en este tema. He de lamentar que a partir de la segunda semana de rodaje surgieran las primeras dificultades y hasta negativas a participar por parte de personas pertenecientes a las dos corrientes o sectores en donde pueden situarse los extremos del conflicto vasco. Así, por parte del PP recibimos una negativa tajante a que cualquiera de sus miembros participara en la película. Desde la productora se les estuvo insistiendo durante más de cuatro meses a través de infinidad de llamadas telefónicas (hay constancia), garantizándoles sitio y respeto a su opinión, pero fue inútil. Lamento especialmente que tres personas, para mí fundamentales, negaran su participación, como son Fernando Savater, Jon Juaristi y Cristina Cuesta (del Colectivo de Víctimas del Terrorismo). Evidentemente este ha sido el gran problema con el que me he tenido que enfrentar a la hora de montar el documental; intentar no perder el espíritu inicial de mostrar la mayor diversidad posible de ideas como base para proponer el diálogo. Tras pasar por una fase angustiosa en la que pensaba que las ausencias iban a arruinar la película (estoy convencido de que en algunos casos ese ha sido su objetivo: no estar para poder tachar de incompleto el resultado), decidí volcarme en el resto, en los que sí están, y valorar especialmente su decisión de estar. Me vi entonces lanzándome con ellos al aire de un barranco, a ese gran hueco que queda entre el entorno de ETA y el Gobierno de Madrid. Cuanto más se han ido separando los dos extremos del barranco, debido a esa gente disciplinada que tensa tanto su cuerda, gente atada, el aire que hay en medio (las dos terceras partes de los vascos) se ha ido cargando de una turbulencia cada vez más asfixiante y triste, dejando un aire que no es libre, ni para un pájaro. A este



aire, huérfano de padre y madre, a esta forma de volar que mueve mi película, se la llama ahora equidistancia. A pesar de que siempre lamentaré no haber podido hacer la película que quería, ya que he hecho la que me han dejado, y que incluso ahora preferiría que hubieran estado todos, me siento en mi derecho de ser el pájaro que me dé la gana para volar dentro de la sima, entre esas dos ciegas montañas, e intentar que las ausencias no sólo no desequilibren el resultado, sino que resulten expresivas y llenen de significado un proyecto que clama, precisamente, al diálogo entre todas las partes. Si no acercamos los bordes, ¿cómo vamos a curar la herida?

IV. EL MONTAJE. Si durante el rodaje preferí empequeñecerme para borrar ciertos prejuicios y sentirme incluso más influenciado, cuando me puse delante de las 150 horas de material (entre lo rodado y las imágenes de archivo), sentí que necesariamente debía subirme a la delicada situación de poder absoluto que confiere el montaje, y además hacerlo sin complejos. La paradoja es que debía otorgarme el derecho a sentirme libre, pero a la vez, nunca antes me había visto a mí mismo menos dueño de lo que estaba montando y más comprometido con tantas personas e ideas, algunas próximas pero otras muy alejadas de las mías. Si hasta entonces me había podido permitir rodar la película sin juzgar, a partir del montaje eso iba a ser imposible; montar es seleccionar. Y para colmo había decidido que una película así debía montarla solo, ya que resultaba muy difícil transmitírsela o contársela a un montador (aunque sí ha habido personas que me han ayudado seleccionando material o proponiendo montajes paralelos). Verdaderamente no he sabido cómo iba a ser la película hasta que no me he puesto a montarla. Cuando monto una película de ficción suelo tener una idea bastante cercana del resultado, ya que la he rodado en base a un guión. En el caso de esta película documental me he sentido un tanto perdido, más bien sobrepasado por la abundancia de material, de la abrumadora selección de maravillosas, variadas y necesarias intervenciones y, como consecuencia, de la cantidad de caminos posibles, en definitiva, de

las múltiples películas allí contenidas. La primera pauta de montaje que me planteé fue intentar que entrara la mayor cantidad de opiniones distintas, así que ya desde el principio fui eligiendo y entresacando frases, según los temas, y comprimiéndolas sin temor a que "se notaran" los cortes dentro del plano, eliminando pausas, titubeos, frases subordinadas. Este "recorte visible" es una licencia que me permito ante cualquiera que vea la película, desde la delicada presunción de que van a confiar en que siempre he respetado el contexto y el sentido de la intervención. La única excusa para esta descarada acción de tijera ha sido la de ganar tiempo (y espacio) dotando además a la película de una intensidad rítmica, casi sin pausa, que tiene que ver con ese dinamismo opresivo con que se desarrollan en el frontón los partidos de pelota vasca. Así, fui intercalando a los pelotaris de las distintas disciplinas (como la cesta punta, la pelota a mano, la pala o el remonte) para marcar las ideas de rebote, o respuesta, o como signos de puntuación, creando la sensación de que el debate de las ideas se está disputando en el vacío de un metafórico frontón en el que los pelotaris tienen la función de empujar, casi golpear las opiniones hacia delante, para que las reciba el siguiente. De este proyecto general de documental titulado *La pelota vasca, la piel contra la piedra*, lo primero que monté fueron las cinco horas de la versión en DVD (que saldrá a la venta en las próximas Navidades); luego fui reduciendo esta versión, en parte gracias a ir quitando personajes, hasta dar con la serie de tres capítulos de 55 minutos que se emitirá en televisión; y finalmente monté el proyecto más complicado, por la delicadísima síntesis que requería, que fue el largometraje de 115 minutos que, filmado a 35mm, se estrenará en un pase especial de Zabaltegi durante el Festival de San Sebastián, antes de su distribución por las salas comerciales españolas. En este último montaje, auténtica punta de lanza de todo el proyecto (en el que también se incluyen una página web y un libro), intervienen 70 de los 103 entrevistados. Tanto el DVD como la serie, la película, el libro y la página web son productos que, aun partiendo del mismo material, se diferencian sensiblemente entre sí no sólo

lo por las posibilidades propias de sus soportes, o porque poseen cantidades distintas de contenidos (en número de entrevistas e intervenciones), sino también porque gozan de estructuras narrativas independientes, a la "medida" de su formato. Un aspecto clave para el montaje (general de todo el proyecto) ha sido el poder contar con la música de Mikel Laboa desde el principio. Días antes de comenzar el rodaje me encontré en la Parte Vieja de Donostia con Mikel, viejo conocido de mi familia materna, y me regaló su disco *Gernika zuzenean*, que acababa de salir. Yo conocía ya casi todos los temas, ya que son clásicos de Mikel, pero ahora, acompañados por la Joven Orquesta de Euskadi y el Orfeón donostiarra, más los temas de Pascal Gaigne, me pareció que, prodigiosamente, todo el disco había sido compuesto para mi película. O, también podría decir, que haberlo oído tantas veces antes mientras en coche subía al monte a rodar las entrevistas, ha ido provocando en mí la comprensión del tono y la atmósfera sonora de la película; su particular vibración que, surgida desde las espesuras de lo vasco, me recordaba y me traía buenas ideas para la ópera secreta de Aitor. Me he subido también en su música para confeccionar pequeñas piezas de montaje, destinadas a crear sensaciones que, desde un lenguaje más cinematográfico y en clave metafórica, ayuden a describir ciertas particularidades del conflicto vasco. En una película documental en la que no hay voz en off del narrador, a través de este montaje con imágenes de archivo de películas de ficción, documentales o informativos (generalmente de EITB), yo he podido asomarme para dar así (sin voz) una visión personal. En estos momentos estoy convencido de que uno de los logros del documental, tanto en lo que toca a la forma como al fondo, es la presencia de un genio de la música vasca como es Mikel Laboa. Gracias a "su intervención" existe y vuela ese pájaro, que los que estamos entre las cuerdas tensadas queremos ser, viendo cómo se mueve el paisaje, que gime, se estremece y sufre porque le duele esa herida que tenemos todos. ▀

Julio Medem

Donostia, a 10 de septiembre de 2003

Durante el mes dedicado a las relaciones entre cine y filosofía, el Centro Cultural Rojas invitó al profesor Alain Badiou a dar un seminario. Esta nota propone un recorrido por los conceptos expuestos y una entrevista al filósofo francés. **por DIEGO TREROTOLA**

VISITA DE **ALAIN BADIOU**

En busca del tiempo y la pureza perdidas

Bajo el título "El cine como experimentación filosófica", Badiou disertó durante dos jornadas sobre las relaciones entre filosofía y cine, mostrando como gran influencia y referente el pensamiento que Gilles Deleuze desarrolló en sus libros *La imagen-tiempo* y *La imagen-movimiento*. De hecho, antes del seminario, Badiou presentó *¿Qué es el acto de creación? ¿Qué es tener una idea en cine?*, video de una conferencia de Deleuze de 1987 donde despliega su pensamiento filosófico sobre cine. Durante sus exposiciones, Badiou expuso muchas concepciones interesantes, pero esta introducción a la entrevista se centrará en dos ideas capitales de su pensamiento: el cine como síntesis temporal y como arte tránsito de la impureza a la pureza. El punto de partida del seminario fue la tesis de que el cine es una situación filosófica. Y, principalmente, la idea central para establecer vínculos fue la de ruptura o de cómo la filosofía es una disciplina que efectúa síntesis entre términos heterogéneos, una relación donde no hay relación, una conexión entre elementos que no tienen una medida en común. En otras palabras, cuando se produce una ruptura, un acontecimiento, una excepción, cuando se confrontan dos maneras de entender el mundo, la filosofía debe elaborar una síntesis allí donde hubo una ruptura. Esta idea de la filosofía remite al concepto de Deleuze de síntesis disyuntivas. La filosofía es un pensamiento de las rupturas, de las relaciones que no son relaciones, de las relaciones paradójicas. En primer lugar, Alain Badiou sostiene que en la definición del cine como arte de masas se enuncia esta relación paradójica. Por un lado, el arte es una categoría aristocrática, porque

envuelve la idea de creación y pide una proximidad con la historia del objeto artístico, y por el otro, la masa es una categoría evidentemente democrática. Si bien este aspecto político del cine ya enuncia una relación paradójica, la gran síntesis que aportó se relaciona con el tiempo. El cine brindó la gran posibilidad de pensar una nueva síntesis temporal. En él existe una concepción del tiempo como construcción, una síntesis activa de bloques diferentes que tiene que ver con la operación del montaje. Pero también hay una idea del tiempo como estiramiento, como duración pura, como un espacio estirado en el tiempo que tiene que ver con los largos planos inmóviles y el plano secuencia. Según Badiou, evidenciando la herencia de Henri Bergson y Deleuze, el cine tiene la capacidad de usar las dos concepciones del tiempo y de proponer una síntesis entre la duración pura y el montaje. En este punto de la exposición, Orson Welles fue el cineasta evocado para ejemplificar cómo se puede hacer una síntesis entre el cine del plano secuencia y el cine del montaje. Badiou afirma que las grandes obras, como la de Welles, nos dicen que no hay una oposición entre estas dos concepciones del tiempo y que no hay, en esta conjunción de la duración del plano y el montaje, una oposición completa entre continuidad y discontinuidad. Por lo tanto, el cine se constituye en un milagro permanente porque nos promete la posibilidad de vivir en la discontinuidad. Y, concluye Badiou, el cine no sostiene su promesa milagrosa, sino que la ejecuta a través de su puesta en escena. El cine no promete un milagro, lo realiza. La segunda relación entre cine y filosofía con-

siste en que ambas artes parten de lo que es impuro y tratan de crear una idea de este material. Badiou planteó que desde las condiciones de producción del cine, donde confluyen muchos materiales heterogéneos (dinero, equipos de personas, tecnologías, sets de filmación, etc.), las películas deben unificar elementos diferentes. Similar al trabajo con la basura, el cine es selección, eliminación, unificación. A partir de demasiadas cosas, de un desorden, de una impureza, el cine debe ir hacia una simplicidad construida, hacia una forma de pureza. Más que otras artes, sostuvo Badiou, es una lucha por la purificación de lo infinito, un cuerpo a cuerpo con lo infinito. En este sentido, las grandes películas son una batalla ganada frente a esa impureza. La característica más importante del cine es aceptar el material de las caóticas imágenes contemporáneas y trabajar sobre el imaginario social moderno para producir, a partir de ello, pureza. Entonces, el cine es una esperanza para la filosofía porque muestra el poder de la purificación y de la síntesis, precisamente porque se ocupa de lo más abyecto y al mismo tiempo nos dice que el pensamiento puede triunfar aun en este elemento. Badiou encontró en el cine de Welles una síntesis ejemplar de este proceso: la escena final de *La dama de Shanghai* (1946), donde el propio Welles dispara a los espejos que duplican el cuerpo de Rita Hayworth en busca de la pureza de la imagen original.

La entrevista con Badiou fue realizada con la colaboración en la traducción de Gerardo Yoel, curador invitado para el Mes de Cine y Filosofía en el Rojas.

En el seminario, partió de la base de que el cine es una situación filosófica, que el cine aporta a la filosofía la posibilidad de pensar nuevas síntesis; por ejemplo, la síntesis del tiempo como duración y el tiempo como construcción. De modo que queda claro lo que el cine le dio a la filosofía, pero ¿qué le dio la filosofía al cine?

Pienso que generalmente son las artes las que dan algo a la filosofía y no a la inversa, porque las artes existen sin la filosofía. En realidad, la filosofía no puede existir sin las artes, la ciencia, la política, etc. Hay una primera relación que va del cine a la filosofía, tal como Deleuze dice que se puede ir de las ideas-cine a los conceptos filosóficos. Puede existir el caso de cineastas que se sirven de la filosofía, cineastas que conocen bien la filosofía y pueden utilizarla, pero no es una necesidad para el cine. En cambio, pienso que hoy el conocimiento sobre el cine es necesario para la filosofía. Si hay una acción inversa esto está ligado a la elección de algún cineasta. En particular, si un cineasta quiere reflexionar sobre el cine, si la película es una reflexión sobre la película misma, como por ejemplo en Godard, entonces la filosofía puede intervenir naturalmente. Porque la filosofía ha fabricado conceptos a partir del cine, si el cine se interesa por los conceptos del cine entonces ahí va a haber un movimiento de la filosofía hacia el cine. Pero esto está ligado a un proyecto cinematográfico particular, que podríamos llamar un proyecto reflexivo. Y no todas las creaciones cinematográficas son reflexivas; hay un cine inocente que no necesita de la filosofía.

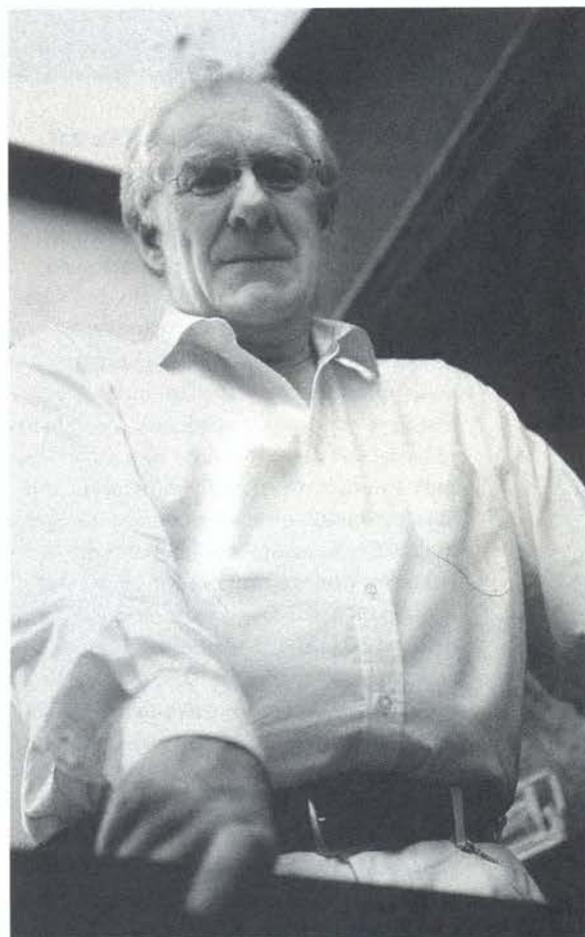
Cuando el cine reflexiona sobre sí mismo se sirve de la filosofía. En esos casos se trata de metalenguaje, es decir, el lenguaje reflexiona sobre sí mismo. ¿Hay casos en que el cine se sirve de la filosofía sin hacer metalenguaje?

Sí, hay casos de cineastas que trabajan sobre una meditación ética o moral u ontológica. Por ejemplo, algunos aspectos de ciertas películas de Andrei Tarkovski. La construcción del plano en el caso de Tarkovski no es principalmente narrativa, si-

no que está ligada a temas relacionados con el ser de lo visible. Otro caso comparable es el de Robert Bresson. Ambos cineastas conocen aspectos de la filosofía, y ese conocimiento está presente en la imagen. Yo diría que la filosofía es una especie de material para el cineasta y que no está necesariamente presente como texto, discurso o concepto. Para concluir, la presencia de la filosofía no es una necesidad sino una posibilidad suplementaria. En cambio, en el caso del metalenguaje, en las películas críticas que reflexionan sobre sí mismas, la proximidad de la filosofía es necesaria.

En el seminario se pensó el cine desde la idea de la imagen y el tiempo pero no desde el espacio. De hecho, se establecieron relaciones entre el cine y todas las artes pero no se lo relacionó con la arquitectura o la escultura, dos artes del espacio. Hay teóricos que le dan mucha importancia al espacio en sus reflexiones. Por ejemplo, Walter Benjamin dice que el cine es comparable a la arquitectura en relación con la posición del espectador, porque propone una nueva relación entre contemplación y experiencia. ¿Cómo se incorporaría el espacio en su reflexión y por qué lo dejó de lado?

Podría haber hablado del espacio de la misma manera en que hablé sobre el tiempo. Hay muchas cosas importantes que decir sobre la relación con la pintura y la arquitectura. El cine evidentemente construye espacios, pero son siempre espacios-tiempo, y Deleuze tiene razón en este sentido. La creación del espacio en el cine es completamente diferente de la creación de espacios en arquitectura. Hay una diferencia fundamental y es que para introducir movimiento en la arquitectura el espectador debe desplazarse, es el espectador mismo quien va creando un trayecto del espacio. En cambio, el espectador cinematográfico está inmóvil, la temporalidad del espacio viene desde la película. Si se sostiene que la relación del espectador con el cine es la misma que con la arquitectura, me parece que se trata de una idea falsa porque el origen del movimiento es completamente diferente. Entonces, la ▶



Retrato de Alain Badiou, filósofo francés contemporáneo

construcción del espacio como espacio-tiempo se hace en el sentido inverso. Es por eso que hay mucha más proximidad entre el cine y la música que entre el cine y la arquitectura.

Además de Deleuze, ¿hay otros filósofos que reflexionaron sobre el cine que le resulten interesantes?

Puedo mencionar por lo menos tres. Primero, aunque sea un crítico, pienso en André Bazin porque fue filósofo de formación. Su crítica de cine tiene un carácter filosófico. En particular, el análisis que hace del plano secuencia es un análisis ontológico, y podemos considerarlo uno de los filósofos del cine. También hay un análisis muy interesante en el filósofo americano Stanley Cavell, quien toma en particular la gran comedia americana de los años cuarenta y ofrece un enfoque muy original sobre el cine en relación con la cuestión del escepticismo. El último que mencionaría es Jacques Ranciere, a quien le interesa el cine como instrumento de conocimiento histórico. Ranciere muestra cómo el cine es un testigo de las situaciones histórico-políticas con análisis muy interesantes, por ejemplo, sobre el cine de Rossellini o de Jean-Marie Straub.

Usted sostiene que el cine propone una esperanza: la promesa de que se puede vivir en la discontinuidad. Y también que el amor y el cine son la misma cosa porque prometen la permanencia de ese milagro. ¿Hay posibilidad de un cine que, en lugar de concebirse desde estas utopías, proponga otra cosa y que la filosofía lo pueda seguir considerando?

Cuando digo que el cine lleva una espe-



ranza vital, no estoy hablando específicamente de un tipo de cine sino del cine en general. No hablo de un cine utópico, ni de un cine político. Por otro lado, yo tomé ejemplos de un tipo de cine dramático ordinario, el de Takeshi Kitano o Kiarostami. En esas películas está la esperanza de la que hablo. Porque el cine está mostrando que aun en las imágenes contemporáneas más terribles podemos construir una idea, podemos construir algo luminoso en el interior del mundo que está siendo representado. Entonces, la promesa de la cual estoy hablando no es la promesa de otro mundo, sino la posibilidad de una luz en ese mundo que está siendo representado. **En el video que usted presentó, Deleuze dice que tener una idea es algo extraordinario, atípico. Y recién dijo que el cine en general, aunque parta de imágenes caóticas, construye una idea. Si todas las películas tienen ideas, ¿no deja de ser una cosa tan extraordinaria?**

Cuando digo todas las películas, digo todas las películas que son artísticamente válidas. En realidad, son muy pocas películas. **Entonces, el cine en general no es la posibilidad de construir un espacio de esperanza. En *Histoire(s) du cinéma* Godard dice:**

“¿Cuántas películas hay? Tal vez, diez en toda la historia del cine”. Entonces, tomando a Godard, esas diez películas construyen ese espacio luminoso. Yo pienso que son muchas más y, en realidad, Godard también. Pero no se trata de todo el cine como técnica, sino del cine como creación.

Entonces, si la filosofía tiene que pensar el cine que no tiene ideas, ¿desde qué lugar lo hace? ¿Cómo la filosofía puede pensar el cine que no propone ese milagro?

No es una cuestión específica del cine. La filosofía no se ocupa de la mala pintura, de la música que no tiene ninguna significación, o de miles de novelas malas o de millones de malos poemas. No es un problema específico de la filosofía. Lo que interesa a la filosofía son las rupturas de la creación. Nosotros llamamos cine a la capacidad de creación en la imagen, y no a una técnica. Asimismo, cuando la filosofía habla de la escritura o de la literatura, habla de la capacidad creativa literaria. La filosofía habla de las ideas, de ideas-cine, ideas-poesía o ideas-arquitectura, pero no tiene un discurso especial con respecto al resto, a lo meramente técnico. La cuestión de las películas malas no le interesa a

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



Videoteca no convencional desde 1986

PICCADILLY
CINERAMA
VIDEOS-DVD

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



Novedades
Ultraviolencia
Euróreas
Argentinas
Nouvelle Vague
Por
Orientales
Musicales
Ficarscas
Barresionismo
Trash
Incorrectas



En la página anterior, Rita Hayworth multiplicada en *La dama de Shanghai*. A la izquierda, el francés Gilles Deleuze, un renovador del pensamiento sobre el cine

la filosofía. Porque de todas formas las grandes películas son películas. El problema del cine está en las grandes películas. No tiene sentido mirar el resto.

En el cine, entonces, la mayoría de las películas son malas. Y la filosofía, dado que no incorpora lo malo en su análisis y sólo habla de lo bueno, es limitada para hablar del cine. Además, al hacer un recorte tan estricto de lo que es bueno, la filosofía se vuelve muy moralista, como una forma extrema de curaduría.

El problema no es ese. En una mala película no hay creaciones de ideas. Entonces, esa película se hace parte de la sociedad ordinaria. La crítica filosófica de la sociedad ordinaria va a hablar naturalmente de esas películas, pero no como una creación cinematográfica sino como un síntoma ideológico. Es lo mismo que ocurre con el mal periodismo, las opiniones reaccionarias, las canciones malas. La filosofía puede hablar de eso, pero va a hablar como crítica de opiniones y de ideologías. Es algo distinto al problema de la creación y de las ideas.

Ya que introdujo la palabra "crítica" y antes destacó a Bazin como un crítico con formación filosófica, ¿cuál es la diferencia entre la crítica y la filosofía?

La crítica de cine intenta distinguir las malas películas de las buenas. En cambio, en la filosofía del cine el objetivo es crear conceptos filosóficos a partir de ideas del cine. No es el mismo objetivo. En el fondo, el objetivo de la crítica de cine es orientar la mirada del público; en cambio, el de la filosofía es filosófico.

Por lo que venimos hablando, la filosofía también tiene como objetivo crear una moral del cine, que a veces se impone sobre la creación de conceptos. Es decir, la filosofía

también distingue las películas buenas de las malas. Pero en eso, la filosofía llega tarde. Creo que a veces la filosofía sólo confirma o repite lo que la crítica ya dijo antes. Por ejemplo, todos los autores que rescata Deleuze ya los había rescatado Bazin con anterioridad.

Evidentemente, hay cosas en común porque hay buenas y malas películas, pero eso no tiene nada que ver con la moral. Si no hacemos la distinción entre la creación y la repetición, no vale la pena hablar del cine, porque el interés del cine para la filosofía es precisamente la posibilidad de crear ideas nuevas. Pero eso no tiene nada que ver con la moral. Es como decir, en matemática, que hay un teorema verdadero y un teorema falso y que eso tiene que ver con la moral. Es fundamental la existencia de la diferencia para distinguir verdaderas y falsas creaciones. Esa es la razón por la cual Bazin y Deleuze hablan sobre los mismos autores, porque están partiendo de la misma base; porque ellos trabajan sobre la misma diferencia, la que existe entre una simple reproducción y una creación.

Gerardo Yoel: Creo que lo que vos querés preguntar es por qué una película es buena o mala.

No, eso ya lo dijo, una película es buena para la filosofía cuando propone una idea como esperanza, como milagro. Pero eso me parece demasiado dogmático y creo que la crítica ofrece una mirada más amplia porque está atenta a muchas otras cosas. Si la filosofía sólo habla de ese milagro y lo demás no le interesa, me parece muy dogmático y menos interesante.

La posición mía es justamente la contraria. Creo que la crítica muchas veces no es interesante porque está obligada a hablar de cosas que no son interesantes. Muchas veces la crítica intenta encontrar cosas interesantes donde no las hay. La ventaja de la filosofía es que parte de una selección hecha previamente. Y entonces se interesa en lo que realmente es interesante para el cine. Esa es la razón por la cual la crítica literaria del siglo XX fue filosófica, porque tomaba justamente los libros más importantes. En cambio, el periodista que debe

escribir semana a semana está obligado a otorgarles un cierto interés a cosas que no van a perdurar, a películas que la gente habrá olvidado al año siguiente.

Si no coincidimos es porque que yo pienso que en una crítica hay ideas, que mucha crítica de cine crea ideas. En el seminario, usted sostuvo que el cine es un arte que va de lo democrático a lo aristocrático. Y también sostiene que el cine va de la impureza a la pureza, de las imágenes caóticas a una idea. Para mí la crítica de cine hace el mismo procedimiento que el cine y no que la filosofía, cuya forma de circulación es muy aristocrática. Por eso la crítica de cine es una operación más cinematográfica que la filosofía. Y más democrática también.

Evidentemente, la crítica de cine es mucho más cinematográfica. La filosofía no tiene nada que ver con el cine, en eso estoy totalmente de acuerdo. La filosofía es superior a la crítica de cine, pero no diría nunca que la filosofía es superior al cine. La que va hasta al final en la creación de conceptos a partir del cine es la filosofía. Como siempre, la crítica literaria, cinematográfica, la crítica en general, es una disciplina intermedia: no es creativa como el cine y tampoco tiene como objetivo la creación de conceptos últimos como la filosofía. Por eso, tiene una función democrática. En realidad, la crítica de cine hay que ubicarla dentro del periodismo cultural.

¿Cree que hay una filosofía que sea democrática, que transite el camino de lo aristocrático a lo democrático?

Depende de qué hablamos cuando decimos "democracia". Es una cuestión de definición. Tomemos como ejemplo la ciencia: la circulación de la ciencia es todavía mucho más reducida que la de la filosofía. Sin embargo, en cierto sentido, no hay nada más democrático que la circulación de la ciencia, ya que justamente de la ciencia es de lo que todo el mundo finalmente se apropia. La cuestión de lo democrático no tiene que ver con la cantidad sino con el sentido de a quién está destinado. Desde ese punto de vista la gran filosofía es absolutamente democrática, como también lo son la ciencia, la política revolucionaria, el amor y el arte. ▀

American Graffiti

Este libro enteramente dedicado al cine estadounidense de las últimas dos décadas tiene el mérito de sostener una mirada desprejuiciada frente al caudaloso cine industrial. **por SANTIAGO GARCIA**

Angeles y demonios. Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood

Celestino Deleyto

Paidós, 381 pp.

Para algunos críticos, la inmensa mayoría del cine norteamericano industrial no tiene ningún valor o importancia. Sin saberlo, manifiestan la misma ceguera de aquellos que históricamente le negaron relevancia a ese cine. Ni *Cahiers du cinéma*, ni James Agee, ni Andrew Sarris parecen haber llamado la atención sobre los peligros de esa ceguera. Pero claro, una cosa es leer la historia y otra muy distinta tener un criterio propio con respecto a los estrenos. Esta actitud injustificable e irresponsable ha provocado que los mejores films ofrecidos por el cine industrial de Hollywood sufrieran un injusto menosprecio. Por esta razón es más que saludable la publicación de un libro como este, que se toma en serio al cine de Hollywood desde 1980 hasta la actualidad. Y la selección de títulos es una demostración de una mirada desprejuiciada en relación con la industria. Que alguien se tome el trabajo de analizar *Los cazadores del arca perdida* (1981) es, a esta altura, algo normal, teniendo en cuenta que se trata de una obra maestra de Steven Spielberg. Sin embargo, este film ocupa en el libro la categoría de clásico indiscutible. Mucho más original es que se dedique a analizar películas tan interesantes como *Invasión* (*Starship Troopers*, 1997), *Avión presidencial* (*Air Force One*, 1997), *La boda de mi mejor amigo* (*My Best Friend's Wedding*, 1997), *Un día de furia* (*Falling Down*, 1993). Y definitivamente notable es que analice películas como *Un hombre nuevo* (*Renaissance Man*, 1994) o *Ni idea* (*Clueless*, 1995). El análisis de *Ni idea* está entre lo mejor del libro. Tomarse en serio esta película no debería sorprendernos, pero una buena parte de la crítica ha ignorado este extraordinario film. Y el autor –que en general se cuida de no manifestar grandes amores u odios– se rinde ante los encantos de esta obra. Invito a todos a leer ese capítulo (que se completa con films tan distintos como *American Pie* y *Election*, ambas de 1999) y a no tolerar más que se les falte el respeto o no se les dedique



Harrison Ford en jaque en *Avión presidencial*

el espacio que se merecen a films como el de Amy Heckerling. No se trata de colocar categorías superiores o inferiores sino de tener la apertura para descubrir grandes películas donde las hay.

En respuesta a la ceguera crónica de cierto sector de la crítica, Sarris pronosticó que el tiempo haría perdurar mucho más a *Psicosis* (1960) –considerada “una mancha en la carrera de Hitchcock” por algunos críticos de los sesenta– que a *Un hombre de dos reinos* (*A Man of All Seasons*, 1966), ganadora de varios premios Oscar, incluido el de mejor película. En aquel momento tal afirmación parecía un desafío, pero sólo era una cuestión de criterio y buen gusto. Y aunque el tiempo le dio la razón, la crítica no evolucionó. Deleyto deja en claro que las habituales objeciones contra el cine mainstream actual son las mismas que se le hacían al cine norteamericano clásico, y que los críticos que destrazan el cine de hoy añoran aquel cine de antaño. Siguiendo en esta línea, es especialmente apasionante el capítulo donde analiza la carrera de Julia Roberts y la relación que establece con Katharine Hepburn y sus personajes, en

particular aquel de *Pecadora equivocada* (*The Philadelphia Story*, 1941). Menos justificable (pero también excelente) es el capítulo dedicado a Sharon Stone, una actriz cuya carrera fue desdibujándose con los años.

Como si todo esto no alcanzara, Deleyto emprende un recorrido por el cine independiente de este período y lo hace con claridad y con buenas ideas. Cierra con un infaltable capítulo sobre los films de Disney, que tampoco deberían ser ignorados por la crítica. Por último, hay que decir que el libro parece mostrar –a veces sin saberlo– los límites que puede ofrecer una crítica ideológica. Eso se evidencia cuando habla de la era Reagan y de los films de ese período. La separación real que existe entre una cosa y otra demuestra que la crítica ideológica basada en la coyuntura política puede perder vigencia e incluso sentido en muy poco tiempo. Pero Deleyto cubre todas las lecturas posibles de cada film (apoyado en infinidad de artículos que cita) de modo tal que, se coincida o no con el autor, el libro resulta sumamente placentero e invita a seguir pensando el cine del Hollywood actual. ▣

Les auteurs

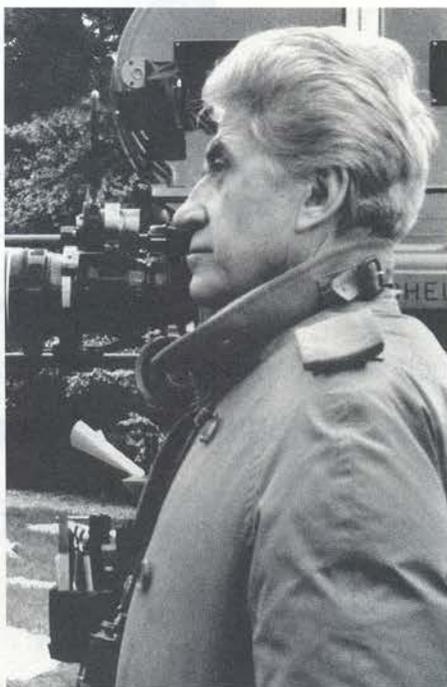
Este recorrido nítido por temas, estilos y autores de veinte años del cine del viejo continente es una invitación a evaluar y discutir ese oscuro objeto llamado cine moderno. **por EDUARDO A. RUSSO**

Paisajes de la Modernidad – Cine europeo, 1960-1980, Domènec Font
Paidós, 2002, 410 pp.

Cosa rara es el cine. Máquina y espectáculo nacido en el apogeo modernista de fines del siglo XIX, fue saludado como paradigma de lo moderno antes de emprender la construcción de su clasicismo. Y tras décadas de esa estabilización clásica y global conquistó una segunda modernidad, diferente de la primera, mediante obras fundamentalmente hijas del sismo de la Segunda Guerra Mundial. Es de esos paisajes en crisis de lo que se ocupa este libro de Domènec Font, profesor de Teoría e Historia del Cine Moderno en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona.

Lejos de ignorar esa primera modernidad que delineó el cine de los comienzos, escrutada por Baudelaire o Benjamin, entre otros, Font en *Paisajes de la Modernidad* cuenta con ellos como interlocutores básicos, aunque no lo hace para posar como crítico erudito, sino en la medida en que ambos le permiten pensar mejor. Y los intersecta con Deleuze o Dancy, con Kluge o Rivette, en un recorrido que a cada página instala al lector ante la complicidad o la confrontación. Si bien extenso, el libro no tiene la estructura de un tratado, menos aun la de un manual de texto. Tejido como ensayos, es una invitación a evaluar y discutir el cine moderno en su pluralidad, sus paradojas y sus trayectorias diversas, entre la conclusión, la dispersión y los linajes posibles. En sus idas y venidas sobre ciertas cuestiones, se advierte que tuvo un largo proceso de elaboración a lo largo de ocho años de enseñanza.

Antes que profundizar Font prefiere conectar, y el procedimiento es lícito. Director por director –no reniega de la perspectiva autoral, que somete a una nítida revisión– o pasando de un cine nacional o de una nueva ola a otra, el libro enfoca los movimientos, las tradiciones y rupturas, los síntomas de la modernidad desde sus capítulos iniciales con Rossellini, Antonioni o Bergman, hasta los apogeos tardíos de Angelopoulos, Piatat o Garrel. El libro, abundante en referencias y comentarios filmo-bibliográficos,



Alain Resnais, uno de los modernos de la primera hora

es una útil guía de lecturas –o visiones– para quienes intenten seguir la evolución de temas y estilos de los nuevos cines. Puede objetársele cierta coquetería lingüística en la abundancia de expresiones francesas, alemanas o italianas –no tanto inglesas, ya que en las islas británicas la modernidad no parece haber florecido con ímpetu, por más *free* que haya sido su *cinema*–, a lo que Font podría responder que el recurso no es inapropiado en tanto se trata de los cines de Europa. De paso: uno de los capítulos más sustanciosos es aquel en que interroga el siempre presunto cine europeo, proponiendo a cambio la persistencia de un internacionalismo tal vez necesario.

Revisando los modos de la modernidad, los autores-faro, los actores, el peso de la historia en la crítica y la teoría, las transformaciones en las nociones del tiempo y espacio y las metamorfosis del relato moderno, Font reconstruye una complejidad acaso irrepetible, pero no cede al duelo y la melancolía. Su tono es de un pesimismo lúcido y abierto a la recuperación de la experiencia moderna, hoy frecuentemente



ignorada o despreciada por un discurso celebratorio del puro presente, afecto a los ritos juvenilistas del nuevo audiovisual. Lo que el autor extraña tal vez no sea tanto la explosión de los nuevos cines –que sin duda contó tanto con films memorables como con nulidades presuntuosas, enfáticamente sobrevaloradas– sino un espectador inquieto e indócil, que desafiaba cada película con una exigencia voraz y selectiva, que pretendía extraer tanto el goce innegable como las ideas de un cine que era algo necesario en su vida. Para Font, aquel cine trazaba territorios más amplios que los que hoy abarca como zona subsidiaria del espectáculo audiovisual, más cerca de las seducciones y excitaciones del hipermercado que de las experiencias transformadoras. El autor mide la distancia actual con aquellas posiciones riesgosas, aquellos “espectadores con capacidad movilizadora entre la afección y la intelección”, capaces de creer en un cine que fuera “una experiencia personal, con complicidades y secretos”, y al mismo tiempo abierta para compartirla y someterla a crítica en un tenso diálogo vital. Sin duda, aquel cine moderno produjo espectadores de una especie que en el presente más bien escasea. Y aunque es simplificador ver hoy solamente la proliferación del *standard* audiovisual, el interrogante es si las formas actuales –y a veces formidables– de la alternativa, en su mayor parte heredadas de aquella modernidad, podrán sostenerse en su heterogeneidad y resistencia al placer programado, o si este terminará por dominar todo el paisaje. El libro de Font es un alegato por el sostén de ese margen de libertad. ■

FESTIVAL DE **LOCARNO 2003**

El infierno del lago Maggiore

Altísimas temperaturas en Suiza, lugar que no se caracteriza por estar preparado para ellas. Eso, y los premios principales casi abucheados. Pero también hubo un nutrido (en calidad y en cantidad) grupo de películas argentinas. **por QUINTIN y FLAVIA DE LA FUENTE**





Hubo dos quejas unánimes en Locarno 2003: el calor y los premios del jurado principal. Lo primero fue consecuencia de la ola de altas temperaturas que afectó a Europa este año. En Locarno hacía 30 grados a la madrugada, 40 a la tarde y 50 a la noche, o por lo menos eso parecía. Como por allí no suele hacer más de 25, el aire acondicionado es una extravagancia a la que sólo un par de hoteles acceden (y no en todas las habitaciones). Hasta los ventiladores escasean. A nosotros nos pusieron en lista de espera para un ventilador que nos llegó un par de días antes de la partida, cuando la temperatura había empezado a bajar. Así que nadie podía dormir, lo que provocaba un malhumor generalizado en el plácido balneario lacustre suizo y un cansancio que se acumulaba con el correr de los días. En la sala de prensa hacía 100 grados, pero el último día llegó el aire acondicionado.

Si describir el clima y sus consecuencias es más o menos fácil, no lo es tanto averiguar por qué el jurado premió un conjunto de películas que según todas las opiniones (salvo la de los propios integrantes del jurado) carecían por completo de méritos artísticos y tenían, en cambio, lo que se llama "valores humanos", empezando por la ganadora del Leopardo de Oro, la paquistaní *Khamosh pani*, que se opone al fundamentalismo islámico y a la opresión de las mujeres, pero no a que los profesionales asistentes al festival la consideraran sin interés. En realidad, estamos hablando por boca de ganso, porque no vimos ninguna de las películas premiadas. Claro, no las vimos porque de la lectura del catálogo surgía el claro veredicto de mucha humanidad y poco cine. Al parecer, las películas confirmaron nuestras predicciones. En cambio, la favorita total era *Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera* (cuyo título podría ser también *Las cinco estaciones*) de Kim Ki-duk. Pero como había ocurrido un mes antes en Karlovy Vary con *The Coast Guard*, su película anterior, el coreano se quedó con las manos vacías (en KV tuvimos que venir F y Q para otorgarle los premios de nuestros jurados respectivos, ciertamente más modestos dado que la película era superior por varios cuerpos a todo lo que se había presentado en el festival checo). Acaso exista un virus que afecta a los jurados inter-

nacionales que les impide premiar películas coreanas, en especial las de este talentoso, creativo y desconcertante realizador. No puede haber dos películas más distintas de las que perdieron respectivamente en Karlovy Vary y Locarno. *The Coast Guard*, siguiendo con los antecedentes del director de *The Isle*, es una película hiperviolenta, mientras que la de las cinco estaciones es una especie de parábola budista, con pocos muertos y una historia que tiene el aire del Karate Kid. Kim Ki-duk es el Samuel Fuller del cine coreano, un primitivo genial que tiene diez ideas cinematográficas por plano y una desprolijidad en los ritmos y una tendencia al exceso que asustan a los venerables cultores del cine académico y ñoño que suelen ser mayoría en los jurados. Encima, cuando a Kim Ki-duk se le ocurrió hacer un film para desmentir su fama de violento ante las buenas conciencias, estas no se lo reconocieron. En el concurso de video las cosas resultaron mejores. Además de que el programa era más parejo en calidad (aunque, a la hora de reparar premios, es muy difícil evaluar cortos y largos, ficciones y documentales, testimonios y experimentos), el jurado era más profesional y conocedor. No daremos nombres ni de unos ni de otros, salvo el de Vincent Dieutre, director francés que presidió el jurado de video y anunció los premios explicando por qué se había otorgado cada uno, qué criterios habían seguido ante la heterogeneidad del material, y lo hizo con elegancia y clase. Un film de Dieutre se proyectó además en el festival, un video llamado *Bologna Centrale* que recupera imágenes de la ciudad italiana mientras la banda de sonido recrea la temporada que el autor pasó en Bolonia hace veinte años. Allí se mezclan recuerdos personales (su llegada a la ciudad, los detalles de su amor con un italiano) con las noticias radiales que anunciaban la famosa explosión en la estación de tren producida por un grupo terrorista de derecha que causó muchos muertos. La mezcla que logra Dieutre de presente y pasado, de historia íntima y pública, es de un poder de evocación extraordinario y *Bologna Centrale* fue una de las mejores películas que vimos en Locarno.

Al final el premio de video fue compartido y una mitad de los 20.000 euros en juego fue para *Cantata de las cosas solas*, del argentino



De izquierda a derecha: Willi Behnisch, director de *Cantata de las cosas solas*; Verónica Chen; Gina Kim y el genial director Kim Ki-duk. Y abajo, Quintín con Nicolás Wainszelbaum

Willi Behnisch, que se había estrenado en el último Bafici, un tipo de film no ajeno a las preocupaciones estéticas de Dieutre. La película de Behnisch, una obra experimental de 45 minutos, es un desafío y una búsqueda de un rigor y una audacia muy raros en esta y otras latitudes. Behnisch quiere hacer hablar a las cosas, despojarlas de lo que tienen adosado por la historia y por las circunstancias. Y a veces lo logra produciendo una sobrecarga de sentido y de lirismo en medio de imágenes y palabras que recuerdan más bien a un páramo.

Behnisch fue uno de los múltiples argentinos que anduvieron por Locarno este año. También pudieron verse en competencia *Los guantes mágicos* de Martín Rejtman y, en la sección Cineastas del Presente, los largometrajes *Los rubios* de Albertina Carri, *Nadar solo* de Ezequiel Acuña y *Flores de septiembre* de Osorio-Testa-Wainszelbaum y el corto *En ausencia* de Lucía Cedrón. Pero ahí no terminó la cosa. También hubo una sección de *work in progress* y un encuentro con productores para las películas argentinas, del que participaron los nuevos proyectos de Lisandro Alonso, Ernesto Baca, Albertina Carri, Verónica Chen, Santiago Loza, Rodrigo Moreno, Luis Ortega, Ana Poliak, Juan Villegas y Diego Lerman. De todo esto se ocupó una edición especial de *El Amante*, financiada por el Festival de Locarno, que llevó el ingenioso título de *Argentinos Juniors* y que editó Marcelo Panozzo. La presencia de 15 directores argentinos (más ▶



Desde arriba: Ernesto Baca y Diego Lerman, Martín Rejtman, Luis Ortega y Diego Lerman

ocasionales productores, cónyuges, etc.) se hizo notar. Andaban todo el día en patota, una costumbre que nos hizo acordar a los coreanos. Iban poco al cine (salvo para ver las películas de los compañeros) y mucho a la pileta y a las fiestas. Por supuesto, las personalidades variaban. Estaban los salvajes Ortega y Alonso (un dúo que se conoció en Locarno y devino inseparable) y los tranquilos como Rejtman y Behnisch. Y hasta los ultratranquilos como Ernesto Baca, quien todas las mañanas pasaba por la puerta de nuestro hotel encaminado hacia su primera meditación del día al borde del lago. Pocas veces se juntó durante tanto tiempo un grupo tan grande de jóvenes directores argentinos y, por lo que cuentan los protagonistas, fue una experiencia fructífera que les permitió conocerse. Varios consiguieron también productores que se interesaron en sus proyectos.

Y ahora hablemos de *Los guantes mágicos*, la película argentina que no conocíamos y que se estrenó en Locarno. El tercer film de Martín Rejtman lo muestra más maduro que en *Rapado* o *Silvia Prieto*. Rejtman tiene un estilo como director, algo desde ya interesante. Es minimalista, seco, formal y sus guiones —en especial los dos últimos— son sumamente ingeniosos. Rejtman le huye al sentimentalismo y al exceso dramático como a la peste, así como al costumbrismo, la representación ingenua de la realidad y a la retórica, de una manera todavía más radical que el resto de los jóvenes directores. Mejor aun, Rejtman practica la demagogia cero. Hace las películas que tiene que hacer y no intenta seducir al público ni a los críticos. Pero *Los guantes mágicos* tiene una ventaja adicional sobre *Silvia Prieto*, acaso una película más redonda en su escritura. *Los guantes mágicos* es menos cool, está más lejos del amaneramiento y es más generosa: los personajes tienen más identidad y se deja ver más el director. La película es una hipótesis del momento en que el canje era muy popular en Buenos Aires como único modo de comprar bienes y servicios. Los personajes, que practican distintos oficios de la clase media, desde el pequeño empresario hasta la azafata, el taxista y aun el paseador de perros, intercambian servicios y hacen cuentas imaginarias con lo que se deben unos a otros. La cadena de transacciones y de otros intercambios (como recetas contra la depre-

sión, pastillas o direcciones de bares donde sirven dos tragos por el precio de uno o clínicas donde se hacen dos análisis juntos) incluye parejas que se hacen y deshacen y una tendencia hacia la huida del país en un film que muestra infinitas excursiones a Ezeiza. Esta gente ficcional no está desesperada, acepta la debacle argentina con naturalidad y sin comentarios queijosos hasta llegar al ejemplar estoicismo de Vicentico, quien compone un taxista memorable, candidato a todos los premios de actuación que se den en Argentina este año. Esta entropía produce situaciones graciosas, algunas muy graciosas, pero *Los guantes mágicos* es menos una comedia para hacer reír que una película de una tristeza infinita. Rodrigo Moreno nos sugería que la palabra adecuada era "amargura", ya que no se trata de un estado de ánimo de alguien sino de un tono narrativo, y tiene razón. El título del film alude al intento de hacer un negocio importando guantes de Hong Kong para aprovechar la ola de frío, que termina en un desastre económico. La gran nobleza de la película hace que una situación semejante, que en tantos films ha servido para escarnecer a sus personajes como chantas y perdedores, sea aquí un delicado retrato de la solidaridad. Mientras los personajes de *Los guantes mágicos* vendían guantes para el frío, en la calle aparecieron de la noche a la mañana unos ventiladores de mano para el calor, cuyas pilas duraban cinco minutos y costaban cinco francos suizos. Los ventiladores mágicos aparecían en todas partes proporcionando un fugaz pero efectivo alivio. Para aumentar las semejanzas con el film de Rejtman, los aparatos venían de China.

Es difícil hacer un balance de esta edición de Locarno. Normalmente, como lo contamos el año pasado, se trata de un lugar muy agradable. Pero esta vez el calor nos redujo a la condición de zombies que deambulaban desganados entre las salas y los puntos de reunión. Hubo algunos momentos agradables, sin embargo. Para F, ir a nadar al lago todas las mañanas. Para Q, el risotto que comimos en un pueblo cercano llamado Centovalli, invitados por nuestro amigo austríaco Martin Schweighofer. Con Martin nos toca últimamente compartir los grandes momentos de los festivales, como se verá en la crónica de Toronto. ■

Un oasis en el Pirineo

Un festival delicioso en varios aspectos, con un director con más de tres décadas en el cargo y todos los aderezos. Edición de muchos libros, dos competencias de cortos –especialidad de la casa– y una sección denominada Cine y Gastronomía: películas sobre comida y, sobre las películas, mucha comida. **por QUINTIN y FLAVIA DE LA FUENTE**



Foto de viaje a la provincia de Huesca, región de Aragón. Un monasterio medieval en los Pirineos

Por las dudas, si alguien no sabe dónde queda Huesca, es en Aragón, al pie de los Pirineos (o del Pirineo, como dicen los gallegos). Y sobre todo, no confundir con Huelva. En Huesca vive poca gente, pero los pocos que viven son buenos y bien viven. Tal vez por eso en el lugar se realiza anualmente un festival de cine que tiene todas las características de un festival de cine: películas, cines, invitados, catálogo, libros editados para la ocasión (esta vez fueron nada menos que cinco), sala de prensa, jurados, afiches, programa, oficinas, autoridades, programadores, personal de administración y producción, fiestas, almuerzos, cenas, sponsors, un diario, largos, cortos, ficciones, documentales, retrospectivas, premios. Pero, antes que nada, Huesca tiene a Pepe Escriche, fundador y director del Festival de Cine de Huesca desde hace 31 años. Escriche es un tipo enorme, en más de un sentido. Si su apariencia física varía en ancho según las temporadas y las dietas, su generosidad permanece inalterable o acaso se acrecienta con los años (recién va por los 51). Escriche supo ser político (alguna vez diputado del PSOE) y algunos tememos que pueda llegar a alcalde, oficio insalubre del que por ahora se mantiene alejado en la medida en que sigue practicando la cinefilia.

Oficialmente, Huesca se especializa en cortometrajes, y tiene dos competencias de cortos: una iberoamericana cuyos ganadores pasan a la ronda siguiente que es internacional. Además hay largometrajes que incluyen una muestra de cine europeo actual, con las películas más celebradas del año, como *Un hombre sin pasado* de Kaurismäki, *Lundi matin* de Iosseliani, *El empleo del tiempo* de Cantet o *Le fils* de los Dardenne. Y retrospectivas acompañadas con libros monográficos. Este año ▶

A la izquierda, arriba: Miren Gea y, al fondo, Marcelo Céspedes. Abajo, Rigoberto Perezcano. En la foto grande, Gabino Diego. En la otra página, línea de arriba, de izquierda a derecha: Marcos Loayza y Oscar Peyrou; Pepe Escriche; Orlando Mora y Quintín. En la línea de abajo, Jerzy Kawalerowicz; Oscar Peyrou; Angel Coma. Y más abajo, Darío Stegmayer y Pepe Escriche. Y más abajo aun, Lázaro Venéreo



hubo muestras dedicadas a Jerzy Kawalerowicz, Zelig Zilnik, cine alemán de los 70, Claudette Colbert, Julio Verne y el cine, Jorge Cedrón, el cine y la prensa. En total, una selección variada, interesante y con algunas aristas de descubrimiento. Así que si a uno las funciones de cortometrajes le parecen una variante de la tortura china, tiene para elegir en la otra sala. Dejamos para el final una sección clave del festival: Cine y Gastronomía. Las malas lenguas dicen que todo lo demás es una pantalla para esta última. La sección consiste en la proyección de algunas películas donde se come mucho, seguida de un banquete donde se sirve el mismo menú que en la pantalla. Este año le tocó a *Vatel* y a *Mostly Martha*, película alemana que vimos en Toronto dos años atrás, una comedia romántica que transcurre en un restaurante y hace que las encantadas multitudes se encaminen al restaurante más próximo cuando termina la película. Pero esa es la gastronomía oficial, la que figura en el catálogo. Después está la otra. Resulta que en Huesca, por razones que nadie puede explicar con precisión, se concentran una serie de restaurantes de

categoría, mucho más que en la vecina Zaragoza y casi como en San Sebastián, centro de la alta cocina española. Como los participantes son provistos por el festival de vouchers alimentarios (además de ser invitados a otras comilonas), la experiencia está al alcance aun de los argentinos y latinoamericanos en general. Así que buena parte del tiempo de Huesca se consume en torno a la mesa. Hay que agregar que el punto culminante de la semana es una excursión a los Pirineos que, con la excusa de visitar un monasterio medieval (ciertamente impresionante), termina en el pueblo de Echo, una espectacular aldea de montaña que tiene en su centro un pequeño restaurante-hotel cuya dueña visita todos los años a los mejores chefs franceses para volver actualizada y dispuesta a mejorarlos con el agregado, en cantidad y sabor, del otro lado de la frontera. El almuerzo dura más de cuatro horas, sirven alrededor de ocho platos y el único problema es que no está permitido desfallecer. A la menor señal de saciedad, la dueña arremete con un "¿Qué?, ¿no le gusta este plato? Le preparo otro". A Q, que ganó la competencia junto con la

mujer del crítico catalán Angel Coma mientras el resto de los comensales los veía terminar una fuente gigante de una especie de charque de cordero, le agarró un ataque de felicidad como hacía tiempo no le ocurría. Hay que decir, para no dar la impresión de que en Huesca sólo se come (y se bebe), que todo está tan bien organizado que hasta sobra el tiempo para ir al cine. Así es como F y Q vieron, por ejemplo, una de las películas menos conocidas de Kawalerowicz: *El rehén de Europa*, que trata sobre los últimos días de Napoleón en Santa Helena, y pudieron comprobar que el director polaco no era precisamente manco a la hora de poner la cámara. En realidad, dijimos "era" pero es, ya que a Jerzy se lo veía muy jovial devorando los jamones en la mesa vecina. Y hasta tuvimos la oportunidad de ver los cortos ganadores de ambas competencias. La parte latinoamericana la ganó un engendro incalificable llamado *Entre dos* de Michel Franco, sobre un padre cirujano que mata a un chico de la calle para extraerle un órgano e injertárselo a su propio hijo (de no creer). La muestra internacional, en cam-

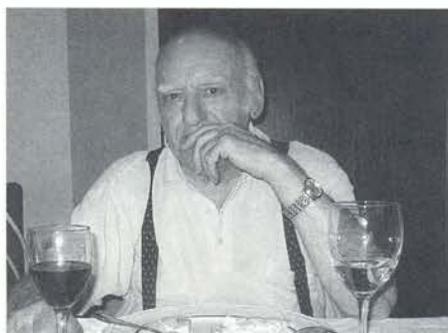
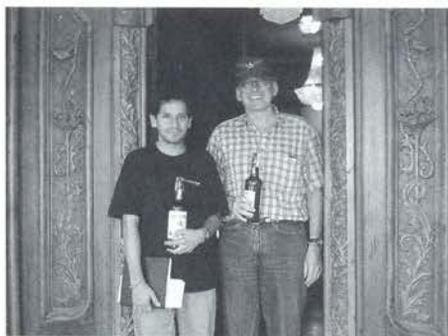
Cult Movies
Cine de Autor
Independiente
Clase B
Comics
Bizarro
Clasicos
Rarezas
Erotismo
Sci-Fi
Under
Cine Arte

Videoteca no convencional desde 1986

PICCADILLY
CINERAMA
VIDEOS-DVD

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

Novedades
Ultraviolencia
Burreras
Argentinas
Nouvelle Vague
Por
Orientales
Musicales
Picarescas
Expresionismo
Trash
Incorrecas



bio, la ganó un film de Pamplona llamado *Topéka*, de Asier Altuna, que en tres minutos cuenta cómo los asistentes a una riña de cabras o carneros o algo así (los bichos se pelean a las cornadas) degenera en una batalla generalizada a cabezazos entre el público mientras los animales escapan rumbo al campo. Un corto ingenioso aunque un poco humanitario para nuestro gusto. Decente, en fin. Un argentino residente en Madrid, Darío Stegmayer, se llevó también un premio por *El balancín de Iván*, que cuenta, con gran emoción, una historia autobiográfica de desaparecidos durante la dictadura.

Pero lo mejor de Huesca fue la compañía. De nada hubiera valido comer como reyes si no fuera por la extraña pandilla que nos acompañó en la empresa gastronómica. Compartimos la mesa con amigos viejos como Oscar Peyrou y Marcos Loayza, con otros nuevos como el mexicano Rigoberto Perezcano, que en abril trajo a Buenos Aires su documental *XV en Zachila* y que a Huesca llevó, además de la película, unas cuantas botellas de mezcal escondidas en la valija. El mezcal, para los ignorantes como lo éramos nosotros hasta el mes de junio, es una bebida de sabor ahumado que tiene un gusano en el fondo de la botella. Después de terminar con el contenido se pasa a la deglución del animal, que para esas alturas falleció de borrachera y tiene la consistencia de un bizcocho. F dice que Q es un asqueroso por haber participado del acto de canibalismo final. Pero el que se llevó las palmas como revelación fue el colombiano Orlando Mora, a quien todos los años cruzábamos en Cannes sin haber tenido la oportunidad de conocer. Mora es abogado y lo que gana en el estudio (que

no es demasiado, como se verá a continuación) lo invierte en viajar a los festivales de cine que cubre para un diario de Colombia. Pero Mora no es sólo un cinéfilo sino un tanguero irredento. Se sabe todas las letras de los tangos y tiene una serie de teorías por las cuales no hay nada más genial en la música. El desgraciado nos hizo llorar a todos cantando en la despedida a la luz de la luna, en medio de una descomunal borrachera colectiva (F excluida como ya sabemos). Mora es un chiflado sublime y un hermano en esta bohemia tan sui generis que nos ha tocado practicar.

Y, por supuesto, entre la compañía se destacó también la del propio Escriche y su equipo, con el gran cubano Lázaro Venéreo a la cabeza y la hospitalidad de todo el staff, entre ellos Miren Gea, Angel Garcés, Jon Apaolaza. Y de otro español de edad madura, aspecto distinguido con pelo y barba blancos, cuyo nombre no recordamos, pero que se ganó el premio al personaje más conversador del festival (más charlatán, bah). La clave de Huesca es la hospitalidad. Esto no es trivial ni tampoco un cumplido al paso. De qué sirve un festival de cine si los que concurren no la pasan bien y son atendidos con el mayor cariño posible. Después de haber pasado por muchas etapas en nuestra recorrida festivalera, empezamos a comprender que más que las obras maestras que vimos, que a los personajes más o menos famosos que encontramos, es la amistad lo que recordaremos en el futuro. Crear un ámbito para que florezca es un mérito raro y valioso. Como dijimos al principio, Huesca tiene todos los elementos de los festivales y uno que pocos poseen. ■





X SERGIO WOLF

Tiempo de vivir, tiempo de morir

El cine argentino y el tiempo. La representación, el puro presente, el envejecimiento, la permanencia, el tiempo congelado. Esos son algunos de los temas de la ambiciosa columna de este mes.

Gerardo Yoel me convoca para las conferencias sobre *Cine y filosofía* y elijo hablar del tiempo en el cine argentino. Y la primera idea que se me ocurre –que no suele ser la mejor, como dicen los guionistas– está ligada al mito. Pensé en una escena particularmente sentimental, cuando Florencio Parravicini enciende la radio y le hace escuchar a un atónito y reblandecido Santiago Arrieta las primeras estrofas de *Tiempos viejos*, en *Los muchachos de antes no usaban gomina*, que hizo Manuel Romero en 1935. Se me ocurrió esa escena porque intuía que ahí, en el nacimiento mismo del sonoro, y por el atajo del tango, el cine argentino empezaba a tomar conciencia del paso del tiempo, de que si existía un momento donde el cine argentino tomaba conciencia del paso del tiempo debía coincidir con el momento en que quien adquiría esa conciencia era el tango. Pero esa idea del tiempo como nostalgia del pasado mítico no resolvía el devenir del cine argentino y decidí desecharla. Entonces, opté por un segundo camino. Y se me ocurrió pensar en cómo el tiempo actúa sobre los films argentinos, en la clase de erosión que efectúa sobre ellos. Idea que nace de una impresión que suele frecuentarme: que el cine argentino envejece mal. ¿Y por qué envejece mal? ¿Por qué el tiempo produce tamaños estragos en los films argentinos? La respuesta no está, evidentemente, en cuestiones ligadas a lugares que no son como eran, o en los vaivenes de las modas, ni en los cambios recurrentes de moneda, que hacen que no deba mostrarse dinero a riesgo de anclar demasiado un film en el momento de su producción. De hecho, basta con hacer la siguiente prueba empírica: elegir un film argentino de décadas pasadas (de los 40 hasta los 80) y exhibirlo delante de un público de cualquier edad, ya sea de la misma generación de la película que se está viendo o de otras, poco importa. Y lo



Pizza, birra, faso

que va a ocurrir es que en cuando se hable de dinero, o se lo muestre, o se mencionan cifras con las que un personaje pretende hacer algo, inevitablemente, habrá sonrisas o comentarios en voz baja, dando cuenta de esa cesura que el tiempo produce entre los films y los espectadores del cine argentino. Más bien, creo que la respuesta está –como siempre– en las decisiones de representación. Son las decisiones de representación las que envejecen, las que hacen que el tiempo convierta a los films casi exclusivamente en meras cajas de resonancia o meros reservorios de signos para leer inscripciones de época. Y entonces, me pregunto ¿qué sería lo que hace que los films parezcan siempre rehenes de sus contextos de producción? Para mí, ahí está el centro, en el vínculo del cine argentino con el realismo. No es un problema del cine argentino, claro, el de la representación de lo real, ya que fue desde siempre una obsesión y una facultad del propio dispositivo cinematográfico. Porque, sabemos, toda película es una documentación del rodaje, o el resultado de una apropiación particular de la realidad. Y esa facultad es también un posicionamiento frente a lo real, una manera de construir otra realidad (doble, alterna, ilusoria, subjetiva) y hacerla convivir con lo que convenimos o acordamos en llamar “realidad” (así, entrecorrida).

La pregunta, entonces, sería ¿por qué el cine argentino tiene un tan extenso y renovadamente fracasado litigio con la noción de realismo? La hipótesis sería que entre los años 30 y los comienzos de la década del 50 el privilegio de un cine de convención no se interrogaba sobre la noción de realismo, ni sobre el tipo de clases sociales representadas, ni sobre la cuestión del habla, ni sobre el uso de decorados naturales. No se proponía como un cine sincrónico, aunque a la distancia se pueda ver –mirando al sesgo, intencionadamente– la emergencia de un imaginario de época.

(Paréntesis. En ese sentido, quizá sea eso lo que produce el extraño efecto de que ciertos films de Manuel Romero o de Torres Ríos de los 30 parezcan más actuales, o más modernos, que ciertos films de los 70 u 80. Y es así, creo, no porque se trate de films inscriptos en un modelo de cine de convención como el del cine de estudios –supuestamente más atemporal–, sino porque no se proponían como lecturas críticas sincrónicas de sus momentos de producción. Siempre me interesó este enigma y siempre me respondo que la solución está en las opciones de representación. Un ejemplo: algo de ese orden ocurre para que el modo de hablar de Tito Lusiardo en un film de Romero o de Sebastián Chiola en uno de Fregonese consigan un efecto de verosimilitud y pregnancia y empatía que no se produce cuando –perdón por el exabrupto– oímos a Rodolfo Ranni en un film de Desanzo o a Miguel Ángel Solá en uno de Jusid). En especial en los 40, ese cine de convención, para decirlo con Mircea Eliade –y exceptuando excepciones excepcionales–, lograba “la abolición del tiempo mediante la imitación de los arquetipos y la repetición de gestos paradigmáticos”. En todo caso, era un cine que canjeaba historicidad por mito, que construía un mito al mismo tiempo que



Imágenes del cine de Leonardo Favio. A la izquierda, Juan Moreira. A la derecha, *Crónica de un niño solo*

se constituía en mito. Hay una idea de fundación, de origen, de acto inaugural. Y precisamente, la sacralidad de ese cine de convención está en eso de que fue "la época de oro" del cine argentino. Y queda por ver eso de "de oro" en otra ocasión. En ese *illo tempore* no hay realismo porque hay convención, no hay historicidad porque hay mito. Con la así llamada "Generación del 60" el cine argentino se propone como un cine actual y ahí empieza operarse una transformación al trabajar sobre la noción de realismo. Es el realismo el que introduce la cronología, el que se propone un cierto tipo de temporalidad. Ya no hay mito porque no hay épica ni convención. No es sólo una cuestión de elección de materiales, no es sólo que se usa el "vos" en lugar del "tú", ni que hay escenarios naturales en vez de decorados de estudio, ni que se trata de historias de jóvenes. Es más que eso: se trata de la necesidad de contemporaneidad, de hacer un cine sincrónico, como se puede ver en *Breve cielo*, en *Dar la cara*, en *Crónica de un niño solo* o en *Tiro de gracia*. Siguiendo este razonamiento, se me ocurre pensar que el cine argentino de los últimos treinta años siguió dos parámetros respecto de la temporalidad: el del tiempo congelado y el del tiempo como puro presente.

Lo del *tiempo congelado* aparece con el cine producido durante la dictadura militar, cuya coartada —a la vez política y coyuntural, a la vez narrativa y sociológica— consistía en recurrir a obras de ese tiempo mítico del cine argentino y hacer con ellas *remakes* —justamente, o no casualmente, *Los muchachos de antes no usaban gomina*, pero también *Así es la vida*, *Los chicos crecen*, *Y mañana serán hombres*—, buscando reproducir o recuperar ese mundo, diría, en un sentido literal, y que giraban sobre cuestiones como la cohesión familiar y la necesidad de mejorar los sistemas de vigilancia y reeducación, aunque centrándose en la añoranza de un pasado muy lejano.

Esta estrategia de focalizarse en un pasado muy lejano planteaba, a su vez, un diseño de mundos cuya voluntad consistía en impedir hablar del pasado cercano pero también del presente, dos coordenadas centrales del cine argentino de fines de los 60 y comienzos de los 70, ese período que la dictadura buscaba disolver, cuyos rasgos y rasgos pretendía borrar.

Pero a la vez hay una diferencia entre el cine de comienzos de los 70 y el de la dictadura respecto de la representación del pasado lejano. En el de inicios de los 70, precisamente —y pienso en *Quebracho*, *La patagonia rebelde* o *Juan Moreira*, por tomar sólo films de gran aceptación popular—, el pasado lejano era el espacio de la épica y del conflicto; mientras, al revés, en los films de la dictadura ese pasado lejano es pensado como un período sin conflictos, o al menos donde los conflictos eran subsanables sin sangre, ni gestas, ni confrontación con el pueblo. Sería así: si a comienzos de los 70 se buscaba comprender el presente apelando al pasado, el cine de la dictadura opera a la inversa, esquivando el presente al recurrir al pasado. Y ese cuerpo de obras que arroja el período podía orientarse hacia ese pasado lejano como un modo de congelar el tiempo pero también en torno a otra idea afín o complementaria, como la del encierro, en películas como *Los miedos*, *La isla*, *Crecer de golpe*, *Los pasajeros del jardín*, incluso *Sóñar, soñar*.

En el otro rincón, el *tiempo como puro presente*. El último cine argentino —el que irrumpe a finales de los 90— es un cine que establece con el pasado un parentesco laxo, como si lo viera con la mirada de un extranjero, como un habitante de un país distante y ajeno. Varios de los films más significativos y no tan significativos de esta década —*Pizza, birra, faso*, *Tan de repente*, *Sólo por hoy*, *Sábado*, *Hoy y mañana*, *Silvia Prieto*, *Bolivia*, *La libertad*, *La Ciénaga*— son films donde la lógica de los eventos proscribió tanto la noción de pasado como la noción de futuro.

Ya sea porque el relato contempla la misma duración que la historia (como en *Pizza...*, como en *Sábado*, como en *Hoy y mañana*), o bien porque toma a los personajes en la mitad de un recorrido posible (como en *Tan de repente*, como en *Sólo por hoy*, como en *Silvia Prieto*), o bien porque la circularidad supone un presente cíclicamente repetido (como en *Bolivia*). Pero también cuando se piensa el presente como duración, como una elongación del tiempo a través de muchas acciones (como en *La Ciénaga*) o una elongación del tiempo a través de pocas acciones mínimas (como en *La libertad*).

En ese sentido, se puede decir que es un ci-

ne actual que, eventualmente, establece un puente leve con el pasado, como en *Mundo grúa* o explícitamente en *Un oso rojo*, pero que nunca funciona como vaivén o comparación, como sí ocurría en *Buenos Aires viceversa*, o a su manera en *Nueve reinas*, a través del padre preso de uno de los protagonistas, o mucho más en *El hijo de la novia*. El pasado no es una zona a mitificar —como en el cine de la dictadura—, ni una contraseña que explica el presente o pretende establecer una dimensión más completa de las cosas (como en el cine de los 80, o de lo que podríamos llamar el del final o de la post-dictadura). Así, no es azaroso que el más reciente cine argentino casi no incluya flashbacks ni se plantee el modelo del film histórico, atenuado como está al puro presente. Diría más: la "actualidad" del último cine argentino es exactamente inversa a la idea de "congelamiento" del cine del período de la dictadura. Pero también, ese puro presente aparece en ciertos films a través del puro presente del pensamiento. No es la lógica virtual del onirismo que dice "esta es una zona real y esta es una virtual" —como en los films de Subiela y Solanas, aunque no solamente—, sino de capas de presente simultáneas. Es el tiempo del pensamiento. Así, *Picado fino* o *Todo juntos* o incluso *Los rubios* no discriminan ni establecen líneas que le demarcan al espectador el tiempo o el orden lógico de los eventos: hay una continuidad total entre el plano de las acciones y el plano del pensamiento como asociación. Se trata de otro real, porque ¿qué hay más real que el pensamiento? El pensamiento como acto es siempre puro presente. La ruptura de la fragmentación fija un lazo sólido e indivisible, establece una continuidad temporal que parece opuesta a la del puro presente pero que en verdad es complementaria. Cada día pienso más en que no es casual el nexo entre el cine de los 60 y el de fines de los 90, ambos tan ligados a la idea de un cine sincrónico. Pero hay una diferencia sustancial: mientras el de los 60 mantenía un diálogo con el pasado —Medina Castro *dixit*: "Antes de Perón no, con Perón no, después de Perón no"—, el de los 90 produce sentido al ignorar ese pasado. No hay padres, no hay pasado. Es un cine que no cree que se pueda tener nostalgia de lo que nunca se tuvo. ■

DIRECTO A VIDEO

Tu blanca palidez

Con un título en "argentino" para venderla a un mercado que no parece ser el suyo, se estrenó, lamentablemente directo en video, *Trouble Every Day* de Claire Denis. Por eso agrandamos la sección.

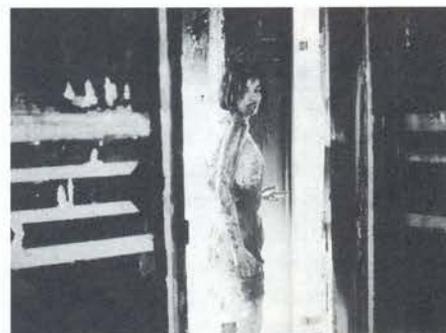
SANGRE CANIBAL, *Trouble Every Day*, Francia, 2001, dirigida por Claire Denis, con Béatrice Dalle y Vincent Gallo.

El lanzamiento directo en video de *Trouble Every Day* es un acontecimiento que no debe pasar inadvertido en medio de lamentables estrenos de cine, de películas chatarra con mariachis, héroes de cartón pintado y productos europeos de calidad que ya eran viejos en los cincuenta, cuando los Cahiers opinaban desde sus tapas amarillas y negras. Por otra parte, la filmografía de Claire Denis, con la excepción de *Bella tarea* y *Nenette y Boni*, sigue permaneciendo casi oculta para el espectador: su ópera prima *Chocolat* y *Vendredi soir*, que inauguró el último Bafici, o algunas de sus otras diez películas, esperan su estreno. Curiosidades o no tanto: *Trouble Every Day* es un film fácilmente estrenable en los cines y hasta, creo, tendría una repercusión aceptable de público debido a su historia de vampiros urbanos con ansiedades antropofágicas. Pero no, directo a video. La misma suerte tuvo otro film sobre vampiros: *The Addiction* de Abel Ferrara, que se exhibe en el cable, filmada en blanco y negro, y protagonizada por Lili Taylor, Anabella Sciorra y Christopher Walken. ¿Qué es lo que ocurre? ¿Ya nadie se anima a estrenar películas de vampiros? ¿Cuál será el destino de quienes amamos este tipo de films, gobernados por atmósferas incómodas e inestables?

Trouble Every Day es otra película de Claire Denis sobre cuerpos que se exhiben y se necesitan. En *Bella tarea*, eran los musculosos soldados de la Legión Extranjera quienes transpiraban en sus poses fisiculturistas a través de gestos y movimientos tribales. En *Vendredi soir*, una pareja casual necesitaba tener sexo y la cámara de Denis recorría esos cuerpos solitarios reflejando una relación efímera. En *Trouble Every Day*, hasta ahora su mejor film, la directora narra mediante



Vampiros caníbales pulenta: Béatrice Dalle y el cada vez más polémico Vincent Gallo



climas inquietantes la odisea y el sufrimiento de dos personajes que fueron utilizados para un experimento científico. Shane (Vincent Gallo, pálido) y Core (Béatrice Dalle, palidísima) padecen los resultados siniestros de la ciencia y por ese motivo necesitan dar rienda suelta a su canibalismo. La historia transcurre en una París gélida y mortuoria, donde los personajes expresan sus deseos a través de mínimos gestos y movimientos oscilantes entre la locura y la demencia. Cuando el matrimonio Brown llega a París para disfrutar de su luna de miel, se infiere del rostro desencajado de Shane que algo anda mal, muy mal. Paralelamente, a Core se la ve encerrada en su dormitorio, asomándose a la ventana y observando cómo dos jóvenes curiosos desean entrar a la casa. Eso es el film de Denis: sugestivos juegos de miradas, cuerpos dolientes sin explicación racional, pasillos inquietantes, personajes que espían a otros con propósitos sangrientos. No hay, en ese sentido, un viaje sin retorno al psicoanálisis (como ocurre en *Spider* de Cronenberg, un film con el que *Trouble Every Day* se conecta al principio y se aleja más adelante) ni el mínimo interés por saber cuántos cuerpos serán mordidos por Shane y Core. Claire Denis elige varias veces filmar con cámara subjetiva determinadas partes de los cuerpos de las futuras víctimas

(especialmente sus cuellos) y son esas imágenes las que más intimidan e inquietan. Allí, la directora consigue transmitir "el miedo al miedo", la aproximación al estallido sangriento, el anuncio de la rutina canibal. Shane y Core están enfermos y, luego de saciar sus deseos, la cámara de Denis muestra cómo ambos lavan su cuerpo manchado de sangre. Primeros planos contundentes: las esponjas, el agua roja, las jeringas, los tubos científicos de ensayo. *Trouble Every Day* es una película de malestares que no tienen solución más que la exhibición de una historia de características gore. Hay dos escenas que alcanzan las cumbres de la antropofagia cinematográfica. En una de ellas, Core devora con delectación el cuerpo de un joven curioso; en la otra, Shane calma su dolor mordiendo placenteramente a una mucama de hotel. Sin embargo, más allá de los ríos de sangre que circulan en ambas escenas, *Trouble Every Day* jamás elige el camino del efectismo barato. Las decisiones que toman los personajes apuntan a criticar el daño que les ocasionó la ciencia. Por eso, Denis cuenta una historia de amores necrófilos y no la saga de dos vampiros que recorren París para morder gente. ¿O acaso Shane y Core no son dos ánimas necesitadas de amor y sangre? **Gustavo J. Castagna**



LAS ÚLTIMAS PELÍCULAS DE **CLAIRE DENIS**

Perfume de mujer

Ninguno de mis films son afirmaciones, mis películas son más bien preguntas.

Claire Denis

En el universo cinematográfico el lugar que ocupan las directoras es todavía pequeño. Pero en Francia, últimamente, gran parte del mejor cine está hecho por mujeres. Agnès Jaoui con *El gusto de los otros* (2000), la mítica y aún vigente Agnès Varda con su encantadora *Les glaneurs et la glaneuse* (2000), Nicole Garcia —de quien acaba de estrenarse la excelente *El adversario*—, Marion Vernoux con *Nada que hacer* (1999), Noemi Lvovsky con *La vie ne me fait pas peur* (1999) y Claire Denis, de quien se conocen aquí *Nenette y Boni* (1997), *Bella tarea* (1999), *Trouble Every Day* (2001) y *Vendredi soir* (2002). De estos films sólo se estrenaron comercialmente *Nenette y Boni* y *Bella tarea*, mientras que los dos últimos pudieron verse en dos de las ediciones del Bafici, lo mismo que muchas de las películas mencionadas anteriormente.

En *Nenette y Boni*, Claire Denis expone con maestría la tirantez de las relaciones entre dos adolescentes y un padre ausente que es incapaz de asumir el suicidio de su mujer y el embarazo de su hija. La familia y su funcionalidad disfuncional son el eje de este film duro pero efectivo.

En *Bella tarea*, uno de los relatos más bellos (perdón por la repetición pero no existe otro término capaz de transmitir tanta fuerza) jamás contados, Denis narra la masculina historia de una comunidad militar. Sus relaciones giran en torno de la homosexualidad, la camaradería, el erotismo, la danza, los ritos, la autoridad, el honor. Es un film marcadamente antimilitarista que pone en evidencia la arbitrariedad de los ritos castrenses y el absurdo mundo de la disciplina mal entendida. En *Trouble Every Day*, Denis se mete en el mundo del canibalismo, la sangre, las pasiones, la antropofagia. Todo esto narrado desde una puesta en escena exuberantemente seductora, sensual y macabra a la vez. Es una historia de amor en la que no abundan las palabras, y las imágenes tienen una fuerza arrolladora. También aparece el costado



casi científico en una velada alusión al tema del sida que logra contraponerse a la emoción y la pasión que desborda el film.

En *Vendredi soir* una mujer a punto de casarse se encuentra atrapada en un embotellamiento. En su propio auto conoce a un hombre con quien pasará su última noche de soltera. A partir de esta mínima pero sugestiva historia, el film deviene puro clima que destila corporeidad, emoción y pide un espectador abierto a las sensaciones más fuertes.

El universo que retrata Claire Denis es amplio: el mundo de los hombres y de las mujeres; pero lo que verdaderamente importa son las relaciones entre los seres humanos, no su diferencia de género. Importa lo que destilan, lo que sugieren, lo que interrogan, lo que ponen en cuestión. El poder, el autoritarismo, el amor, la pasión, el roce de los cuerpos, el sexo, la amistad, la traición: grandes conceptos para un gran cine. Denis construye un universo de ideas, de conceptos y los interroga, los pone en crisis. Es un cine casi mudo que no trabaja a partir de la palabra, sino a partir de las imágenes, más precisamente de su puesta en escena, centrada en el sutil dinamismo de los cuerpos. Bellos, sudorosos, opa-

cos, sangrantes, enteros, eróticos, fraccionados. Nada es más misterioso para el hombre que el espesor de su propio cuerpo. Un cine del físico, de coreografías como en *Bella tarea*, de canibalismos como en *Trouble Every Day*, de debilidades y fortalezas como en *Vendredi soir*. A partir de esa fisicidad, Denis juega con las emociones, siempre a través de los cuerpos, nada existe fuera de ellos. Uno es tan sólo su propio cuerpo, que se lleva, se tira, se siente, se quiebra, se alegra, se baila. El cuerpo es el lugar de las pasiones y de los apetitos sin reglas. Los ejercicios militares en *Bella tarea*, asordados y arbitrarios, ponen en escena cuerpos moldeados, esculturales, sudorosos, que dejan entrever la complejidad de los sentimientos humanos. La homosexualidad, el erotismo, el amor más puro, todo se mezcla en un mismo cuerpo y estalla hacia el final, en el marco de una tierra africana húmeda, calurosa y acuática. Claire Denis rompe con los esquemas convencionales, sobre todo a partir de una mirada estética rigurosa y poética, apelando al sugerente mundo de las sensaciones visuales, táctiles y escasamente auditivas, todo aromatizado con un penetrante perfume de mujer. **Marcela Gamberini**

DIRECTO A VIDEO

BULLY, MENTES PERDIDAS, *Bully*, EE.UU. / Francia, 2001, dirigida por Larry Clark, con Brad Renfro, Bijou Phillips, Rachel Miner. (S.B.P.)

Tarde pero seguro, cargando slogan *exploitation* que no le hace honor pero que tal vez sirva para captar una mayor cantidad de espectadores, aterriza directo a video el anteúltimo largometraje del *vieux terrible* Larry Clark, quien con cincuenta años sobre los hombros continúa generando controversia con cada nuevo proyecto que pasa por sus manos. "Chicos bien que terminan mal", reza la portada de la edición local y, a pesar de las tremebundas implicancias que semejante frase puede llegar a disparar en quienes la lean, *Bully* es exactamente eso: la historia de un grupo de adolescentes ricachones que, en determinado momento, deciden cometer un homicidio como quien no quiere la cosa, olvidando luego las más mínimas reglas protocolares del encubrimiento de pruebas. Pero a no desesperar; no nos encontramos ante un film de explotación con adolescentes descarriados o un estudio detallado de los males que aquejan a la juventud, y por ende a la sociedad, contemporánea.

El primer largometraje del otrora polémico fotógrafo, *Kids*, fue vilipendiado —justamente— por su mirada moralizante sobre esos púberes amorales que desde la pantalla parecían gritar "somos los habitantes de un infierno urbano donde las drogas hiperduras y el sexo descuidado reemplazan la falta de figuras adultas". De un tiempo a esta parte, de *Otro día en el paraíso* en adelante, Clark parece haber olvidado la ética del dedo acusador y observa a sus criaturas amorosamente, como si se tratara de ángeles caídos irremediadamente perdidos, y es justamente ese dejo de cariño resignado el que le evita la tentación de cargar las tintas sobre el origen de los males, dejando hacer para que los interrogantes —de haberlos— surjan de manera natural y sin el menor atisbo de posibles respuestas digeridas de antemano. Los *teens* de *Bully* son drogones despreocupados que hacen de la promiscuidad su motor vital. Son, realmente, un desastre total y absoluto. Solamente ingresando de prestado a ese mundo paralelo e intransferible puede el espectador comprender las motivaciones que llevan al homicidio del matón del gru-



Las chicas de *Bully*, otra de adolescentes de Larry Clark anterior a *Ken Park*

po, un psicótico de los de temer que mantiene una relación de opresión con todos los que lo rodean, especialmente con su "mejor amigo".

Tomando como punto de partida el libro *Bully: A True Story of High School Revenge*, a su vez basado en un hecho acontecido en 1993, Clark se acerca al particular mundo de sus personajes como un entomólogo a sus especímenes, pero trabajando a trasmaño del formato "historia de la vida real" o los géneros cinematográficos. Y aunque el film bien podría emparentarse con el famoso caso Leopold-Loeb, base narrativa para dos largometrajes tan disímiles como *Compulsión*, de Richard Fleischer, y *La sogá*, de Alfred Hitchcock, aquí el énfasis no está puesto en el suspenso ni en el juicio posterior al asesinato. *Bully* construye el reverso del mundo adolescente que el cine norteamericano presenta en continuado en las *teen movies*, un mundo regido por los mismos grandes temas —el sexo, el amor, los padres, el futuro— pero de signo perfectamente opuesto. El sueño americano adolescente depuesto y vencido. **Diego Brodersen**

LA NOCHE DE LOS VAMPIROS, *The Era of Vampire*, Hong Kong / Japón / Holanda, 2002, dirigida por Wellson Chin, con Chan Kwok Kwan, Ken Chang, Suet Lam. (LK-Tel)

Producida por el talentoso productor-director-guionista-actor-empresario Tsui Hark, *La noche de los vampiros* es un típico exponente del *gyonsi*, o film de vampiros chino, género que el mismo Hark revitalizó hace más de una década con las tres entregas de *A Chinese Ghost Story*. Estos seres de ultratumba son apenas primos lejanos de sus congéneres europeos y demuestran muy poco interés por el precio líquido carmesí; prefieren como plato principal las almas de sus víctimas. El conocedor de estas extrañas criaturas no encontrará en *La noche de los vampiros* nada novedoso ni demasiado exigente, pero el placer absoluto con el que parece haber sido filmada la convierte al instante en un divertimento sin fisuras. Y el evidente bajo presupuesto de la producción, aunque suene un tanto paradójico, ayuda a lograr ese tono festivo y cambalachero que es su principal virtud. **DB**

EL TRIUNFO DEL AMOR, *Il trionfo de l'amore*, Italia / Gran Bretaña, 2003, dirigida por Clare Peploe, con Mira Sorvino, Ben Kingsley. (AVH)

El lanzamiento directo a video de esta película —sobre todo teniendo en cuenta los estrenos comerciales de este año— no hace más que confirmar que debemos resignar-



AHORA EN VIDEO POR JUAN MARTINEZ

nos a que los malos sigan decidiendo. Filmada en el precioso ambiente de la Toscana, *El triunfo del amor* está basada en una obra teatral que Pierre Marivaux concibió en el siglo XVIII, cuando la autoridad del racionalismo se imponía con la virulencia del dogma.

Una galería de personajes tan pequeña como colorida –un filósofo ermitaño, su hermana científica y pacata, un príncipe sin trono y una princesa andrógina– protagoniza una historia de un humanismo desprovisto de clichés: aquí los héroes no son enteramente buenos, la venganza no necesariamente conduce al oprobio y la inocencia no siempre es el camino directo a la felicidad.

Clare Peploe tiene el humor y la gracia que su marido –el venerado Bernardo Bertolucci, en esta oportunidad productor– ha perdido más de una vez. Valiéndose de la solvencia de Ben Kingsley y del irresistible encanto de Mira Sorvino –en uno de los mejores trabajos de su carrera–, logra construir un film ambicioso, seductor y atrevido en el cual la música de cámara convive armónicamente con los ceremoniosos ataques de guitarra de uno de los más ilustres dinosaurios del rock, David Gilmour.

A través de un notable trabajo de puesta en escena y montaje, la directora desarrolla una aguda reflexión sobre los diferentes alcances de dos lenguajes diferentes –el cine y el teatro–, pero no evita familiarizarlos. La novedad es que en vez de encarar la tarea con gravedad, lo hace con una ligereza de tono que convierte a todo el asunto en una experiencia sumamente placentera. **Alejandro Lingenti**

LOCOS DE IRA, *Anger Management*, dirigida por Peter Segal. (LK-Tel)

Segundo Sandler del año, esta vez acompañado de un insano Jack Nicholson. Otra de las pruebas de que Sandler es una de las mejores cosas que le pasaron al cine en los últimos años. Secundarios adorables como Marisa Tomei, Luis Guzmán y John Turturro. A favor en EA N° 133 y en contra en EA N° 135.

MATRIX: RECARGADO, *Matrix: Reloaded*, dirigida por Larry y Andy Wachowsky. (AVH)

Volvió *Matrix* y la verdad es que terminó decepcionando. Sí, las escenas de acción funcionan muy bien y son divertidas, y todos amamos a Keanu. Pero cuando la película se pone seriosa y solemne, uno pierde el interés. Esperemos que suba la puntería con la tercera parte. Un poco a favor de la película y en contra de su distribución en EA N° 134.

UN DIA EN EL PARAISO, dirigida por Juan Bautista Stagnaro. (Gativideo)

Una falta de respeto absoluta al espectador. Ni el más mínimo compromiso por lograr un producto pasable. Araceli tiene todo el carisma, pero no puede con un mamarracho así. ¿Y quién fue el que inventó que Francella es un tipo simpático? La única que parece salir airosa de este despropósito es Claudia Fontán que, a pesar de tener diálogos horribles, los dice con una gracia y una convicción que por momentos nos hace olvidar lo que estamos viendo. En contra en EA N° 135.

ENLACE MORTAL, *Phone Booth*, dirigida por Joel Schumacher. (Gativideo)

Un guión del gran Larry Cohen que podría haber sido una excelente película de Brian



Locos de ira

De Palma termina convirtiéndose en un bodrio nefasto del horrible. Schumacher, un tipo que no puede generar un solo clima en escasos 80 minutos de película. Colin Farrell vuelve a estar bien en otro bodrio más. Más allá de esto, comentario más bien a favor en EA N° 134.

X-MEN 2, dirigida por Bryan Singer. (Gativideo)

El otrora sobrevalorado director de *Los sospechosos de siempre* sigue mejorando y nos entrega aquí una película de aventuras muy divertida, con un puñado de grandes personajes, un final muy emocionante y un subtexto político que bien podría convertirla en un exponente más del *new queer cinema*. A favor en EA N° 133.

VIVIR INTENTANDO, dirigida por Tomás Yankelevich. (AVH)

Como producto Telefé, es muy superior a *Un día en el paraíso*, y esto es posible gracias a aquellas cinco diosas que son las Bandana. Pero tres cosas son verdad: se merecían una película mejor, cuando no están ellas la película es fea y el CD es infinitamente mejor. En contra en EA N° 135.

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



X JORGE GARCIA

JUEVES 9

EL CARNAVAL DE LAS ALMAS, *Carnival of Souls* (1962, Herk Harvey). Retro, 22 hs.

MERCANO, EL MARCIANO (2001, Juan Antín). I-Sat, 23.30 hs.

VIERNES 10

CIUDADANO COHN, *Citizen Cohn* (1991, Frank Pierson). Cinemax, 14.45 hs.

MINNIE Y MOSKOWITZ, *Minnie and Moskowitz* (1971, John Cassavetes). The Film Zone, 16.20 hs.

UN DISPARO EN EL CORAZON, *A Shot in the Heart* (2000, Agnieszka Holland), con Giovanni Ribisi y Elias Koteas. HBO Plus, 22 hs.

Las películas de Agnieszka Holland se caracterizan por ser más interesantes desde el punto de vista argumental que por sus resoluciones de puesta en escena, y esta no es la excepción. Basada en un libro escrito por el hermano de Gary Gilmore, un convicto texano condenado a muerte por un doble crimen, el film narra los esfuerzos de aquel por conseguir que Gilmore abandone su fatalismo existencial y luche por su vida. Algunas buenas escenas, resoluciones de un psicologismo estrecho y simplista y una excelente interpretación de Elias Koteas.

SABADO 11

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

LA RUPTURA, *La rupture* (1972, Claude Chabrol). Europa, Europa, 22 hs.

DOMINGO 12

EL ULTIMO SECRETO DE SHERLOCK HOLMES, *The Private Life of Sherlock Holmes* (1970, Billy Wilder). Retro, 20 hs.

UNA RELACION PARTICULAR, *Une liaison pornographique* (1999, Frédéric de Fonteyne). I-Sat, 22 hs.

EL OTRO SEÑOR KLEIN, *Monsieur Klein* (1972, Joseph Losey), con Alain Delon y Jeanne Moreau. TV 5 Internacional, 21.20 hs.

La obra de Joseph Losey, un cineasta víctima de las persecuciones macartistas, reconoce una etapa americana y otra europea

con picos de interés en ambos casos. A este último período pertenece este relato, en el que un coleccionista de arte francés de formación católica explota, en los años de la Segunda Guerra, a judíos necesitados de dinero. Film de inesperadas consecuencias, oculta, tras su idea argumental aparente, una ambigua y dolorosa reflexión sobre la identidad.

LUNES 13

FUGITIVAS (1999, Miguel Hermoso). Cinemax, 22 hs.

CAUSA CELEBRE, *Cause célèbre* (1987, John Gorrie). Europa, Europa, 22 hs.

EL VIAJE, *The Trip* (1967, Roger Corman), con Peter Fonda y Susan Strasberg. Retro, 23 hs.

Es hartado sabido que Roger Corman se ha caracterizado por haber realizado obras valiosas en los más diversos géneros con gran velocidad y escasísimos presupuestos. Esta película –un auténtico producto de la cultura norteamericana de los años sesenta, con guión de Jack Nicholson– narra el primer “viaje” con LSD de un director de televisión, y elude cualquier cuestionamiento al consumo de drogas, para transformarse en una suerte de apología hedonista de esa actividad. Una auténtica curiosidad.

MARTES 14

DULCE Y MELANCOLICO, *Sweet and Lowdown* (1999, Woody Allen). The Film Zone, 18.30 hs.

BIRD (1988, Clint Eastwood). Cinemax, 23.30 hs.

MIERCOLES 15

LA CANCION DEL RECUERDO, *Penny Serenade* (1941, George Stevens). Retro, 22 hs.

BESAME O MATAME, *Kiss or Kill* (1997, Bill Bennett). I-Sat, 23 hs.

MADO (1976, Claude Sautet), con Michel Piccoli y Romy Schneider. Europa, Europa, 23.40 hs.

Director notablemente subvalorado por vastos sectores de la crítica, el francés Claude Sautet ha desarrollado, sin embargo, una obra de una notable coherencia estilística y narrativa que abreva en el más puro y terso

clasicismo. Este film, nunca estrenado en nuestro país, narra la crisis existencial y sexual de un patán de segunda y cincuentón, cuya vida cambia radicalmente cuando conoce a una joven prostituta, quien lo ayudará a planificar una venganza contra su antiguo socio. Un film a descubrir.

JUEVES 16

¿QUE?, *What?* (1973, Roman Polanski). Europa, Europa, 23.35 hs.

INTELIGENCIA ARTIFICIAL, *A.I.: Artificial Intelligence* (2001, Steven Spielberg). Cinecanal, 23.50 hs.

LEJOS, *Loin* (2001, André Téchiné), con Stéphane Rideau y Lubna Azabal. Movie City, 24 hs.

Otra película inédita en nuestro país, dirigida por André Téchiné, un realizador prolijo y cerebral pero cuyo déficit radica en que casi nunca logra insuflarles auténtica emoción a sus relatos. En este caso, la historia está centrada en un camionero francés que se dedica a vender tejidos y ropa en Africa pero que un día, decidido a incrementar sus ingresos, comienza a transportar droga junto a su amante marroquí y un amigo. Habrá que ver si este film, aparentemente atípico en su carrera, cambia la imagen del realizador.

VIERNES 17

EL SHOW DE TRUMAN, *The Truman Show* (1998, Peter Weir). The Film Zone, 18.15 hs.

PERSIGUIENDO A BETTY, *Nurse Betty* (2001, Neil LaBute). Cinecanal, 22 hs.

EL ACOMPAÑANTE, *Mauvaise Passe* (1999, Michel Blanc), con Daniel Auteuil y Stuart Townsend. Movie City, 20.50 hs.

Interesante actor, Michel Blanc también ha rodado algunas películas (una de ellas, *Grosse fatigue*, una atractiva comedia negra, pudo verse en su momento en el cable). En este caso –otro film inédito– un profesor de francés, casado y con un hijo adolescente, se muda a Londres para tratar de escribir una novela y escapar a la crisis que lo agobia, por lo que se emplea como acompañante de mujeres y, como es de presumir, su nuevo oficio le crea innumerables problemas. Otro film para ver y evaluar.

Truffaut y Léaud, inoxidables

SABADO 18

EL ACORAZADO POTEMKIN, *Brunenotses Potyomkin* (1925, Serguei Eisenstein). Retro, 12 hs.

HOGAR, DULCE HOGAR. *Adieu, plancher des vaches!* (1999, Otar Iosseliani). Europa, Europa, 22 hs.

ESPARTACO, *Spartacus* (1960, Stanley Kubrick), con Kirk Douglas y Laurence Olivier. The Film Zone, 11 hs.

Son conocidos los problemas que tuvo Kubrick con su estrella, Kirk Douglas, durante el rodaje de este film que, en un principio, iba a dirigir Anthony Mann. Con guión del ex *black listed* Dalton Trumbo, *Espartaco* narra la rebelión encabezada por un esclavo contra los poderes constituidos del Imperio Romano. La película tiene varias escenas espectaculares y momentos dramáticamente logrados, pero es demasiado larga (más de tres horas en su versión original) y considerablemente desapareja.

DOMINGO 19

MUNDO DE FANTASMAS, *Ghost World* (2001, Terry Zwigoff). Movie City, 19.05 hs.

BESAME, TONTO, *Kiss Me, Stupid* (1964, Billy Wilder). Retro, 22 hs.

LUNES 20

EL CARNICERO, *Le boucher* (1970, Claude Chabrol). Europa, Europa, 23.45 hs.

NUNCA TE VI, SIEMPRE TE AME, *84, Charing Cross Road* (1987, David Jones). Cinemax, 24 hs.

TRISTANA (1970, Luis Buñuel), con Fernando Rey y Catherine Deneuve. TV 5 Internacional, 23.30 hs.

Más allá de la preferencia que se pueda tener por muchos de los títulos de su etapa mexicana, varias películas del período francés de Luis Buñuel se yerguen como auténticas obras maestras. Es el caso de esta muy libre adaptación de una novela de Benito Pérez Galdós, ambientada en Toledo en los años 30, que en un principio se centra en la relación entre un aristócrata en decadencia y la muchacha de quien es tutor, aunque, como siempre, todas las obsesiones temáticas del director (el deseo, la represión, la vejez y, antes que nada, España) están presentes en esta obra mayor de su filmografía.

Europa, Europa continúa satisfaciendo las necesidades del televidente que sólo quiere ver el mejor cine. Septiembre fue el mes de las películas de Chabrol, con cinco títulos por demás representativos que se repiten varias veces durante este mes. Ahora le toca el turno al ciclo François Truffaut / Jean-Pierre Léaud, una de las parejas cinematográficas más conocidas de la historia del cine. O Truffaut y Léaud / Doinel que, para el caso, es lo mismo. Pocas cosas nuevas pueden decirse de Truffaut y su filmografía, una de las más sólidas e influyentes, pautada por las obsesiones temáticas y formales (su relación con la literatura, el cariño hacia los personajes, el tono melancólico y romántico de las historias), y lo mismo ocurre con Léaud, uno de los actores más importantes que ha dado el cine, a quien ya me referí en *EA* N° 117.

Pues bien, las emisiones de Europa, Europa —que tendrán como día y horario central los martes a las 22— arrancan con un cortometraje. *Los mocosos* (1958), primer trabajo de Truffaut, ya anuncia algunas de sus obsesiones: la infancia, el fin de la adolescencia, la figura cósmica de la mujer. De eso trata el corto: un grupo de chicos sigue el recorrido en bicicleta de una joven (Bernadette Lafont) en un paisaje bucólico extractado de los mejores títulos de Jean Renoir. Los veintiocho minutos de *Los mocosos*, por si fuera poco, tienen un acompañamiento mayor: *Antoine y Colette* (1962), episodio del film colectivo *El amor a los veinte años* y segunda parte de la saga de Antoine Doinel. Luego de *Los 400 golpes* (1959) y la imagen congelada del niño mirando al espectador, Doinel vive su primer gran amor y, si se trata de Truffaut, también su inicial fracaso. Doinel trabaja en una disquería y, en el capítulo, tiene como objeto de deseo a Colette (Marie-France Pisier). Ambos segmentos tendrán sus repeticiones (viernes 17, 23.40 hs.; martes 28, 1.20 hs.). Después de *Besos robados* (1968), la saga continúa con *Domicilio conyugal* (1970), donde Doinel está casado con Christine (la blonda Claude Jade) y se dedica a vender flores teñidas por él mismo en el patio. Las idas y vueltas del matrimonio, una discusión por el futuro hijo y la fugaz relación con una japonesa desencadenan la crisis y la posterior reconciliación de la pareja. (Se emite el martes 14, 22 hs.; miércoles 15, 3 hs.; viernes



Las risas del cineasta y su alter ego

24, 23.45 hs.; sábado 25, 5.20 hs.)

Pero Doinel, años después, publica un libro sobre sus relaciones con las mujeres y hasta se cruza con alguna de ellas. Mientras despide a su hijo en el andén de una estación de trenes —hermosa escena de *El amor en fuga* (1978)—, Doinel se reencuentra con Colette, su amor a los veinte años, poniendo fin a la saga. A manera de resumen de los cuatro films anteriores, Truffaut elige una estética de collage donde se observan fragmentos de *Los 400 golpes*, *Antoine y Colette*, *Besos robados* y *Domicilio conyugal*. Mal considerado dentro de la carrera del autor, *El amor en fuga*, título ideal para Truffaut, converge en un patchwork melancólico y romántico sobre el paso del tiempo. Doinel sigue teniendo el rostro aniñado de Léaud, pero el mundo y él mismo han cambiado, mientras Colette y las otras mujeres de su vida son un recuerdo expresado en un libro de conquistas masculinas. (*El amor en fuga* se exhibe el martes 21, 22 hs.; miércoles 22, 3.20 hs.; viernes 31, 23.45 hs.)

Jean-Pierre Léaud también intervino en el film por el que Truffaut obtuvo su Oscar (*La noche americana*, 1973); sin embargo, uno de sus trabajos menos recordados es el de Claude, enamorado de dos hermanas galesas en *Las dos inglesas y el amor* (1971), adaptación de la novela romántica de Henri-Pierre Roché. En este caso, Truffaut invierte los tópicos más románticos de *Jules y Jim* (una historia de dos hombres y una mujer) por una puesta en escena caligráfica y minuciosa (una historia de dos mujeres y un hombre). Inmerecido fracaso comercial, *Las dos inglesas y el amor* constituye uno de los títulos menos citados del autor. (Se exhibe el martes 28, 22 hs.) Gustavo J. Castagna



McCarthy y Wynter en el clásico de Don Siegel, *La invasión de los cuerpos trasplantados*

MARTES 21

UN MILAGRO PARA LORENZO, *Lorenzo's Oil* (1992, George Miller). Cinecanal, 17.45 hs.
EL SILENCIO DE LOS INOCENTES, *The Silence of the Lambs* (1990, Jonathan Demme). The Film Zone, 22.40 hs.

MIÉRCOLES 22

LOS DESTINOS SENTIMENTALES, *Les destinées sentimentales* (2000, Olivier Assayas). Movie City, 23 hs.

NOSTALGIA (1983, Andrei Tarkovski). I-Sat, 23 hs.

LA HORA DE LA RELIGION, *L'ora di religione* (2002, Marco Bellocchio), con Sergio Castellitto y Chiara Conti. Cinemax, 22 hs.

Aun cuando ha perdido la causticidad y virulencia de otros tiempos, el italiano Marco Bellocchio sigue firme en su cuestionamiento a los perjuicios que causa la religión en los seres humanos. En esta historia de un dibujante que un día se entera de que su madre, una mujer humilde, va a ser canonizada, el director elude al anticlericalismo facilista para trazar una lúcida sátira, no exenta de esa dosis de frialdad característica de su obra, en la que la hipocresía y el oscurantismo son las principales víctimas.

JUEVES 23

TORO SALVAJE, *Raging Bull* (1980, Martin Scorsese). Retro, 22 hs.

CASTILLOS DE ARENA, *The King of Marvin Gardens* (1972, Bob Rafelson). Cinemax, 23.45 hs.

LA LENGUA DE LAS MARIPOSAS (1999, José Luis Cuerda), con Fernando Fernán Gómez y Manuel Lozano. The Film Zone, 22 hs.

Ambientada en un pequeño poblado gallego durante los comienzos de la Guerra Civil Española, la película está centrada en la relación entre un profesor desprejuiciado y liberal (Fernán Gómez, lanzando aforismos a lo largo de todo el metraje) y un niño tímido y retraído a quien trata de inculcar sus principios. Más allá de un final efectista, el film en pocos momentos logra escapar a varios de los vicios más comunes del cine español, esto es, el costumbrismo, el sentimentalismo y el naturalismo a ultranza.

VIERNES 24

UN BELLISIMO NOVIEMBRE, *Un bellissimo novembre* (1968, Mauro Bolognini). Europa, Europa, 18.40 hs.

LA INVASION DE LOS CUERPOS TRASPLANTADOS, *Invasion of the Body Snatchers* (1956, Don Siegel), con Kevin McCarthy y Dana Wynter. Film & Arts, 1 h.

NACIDA AYER, *Born Yesterday* (1950, George Cukor), con Judy Holliday y William Holden. Cinemax, 14.15 hs.

George Cukor nunca llegó a situarse –salvo algunas excepciones puntuales, como *Nace una estrella* o *Vivir para gozar*– en los primeros niveles del cine norteamericano, pero varias de sus películas han sobrellevado bien el paso del tiempo. Esta adaptación de una exitosa obra de Garson Kanin tiene varios momentos divertidos y una notable actuación de Judy Holliday en el papel de su vida (y también se destaca la de Broderick Crawford, en un rol atípico), pero en muchos momentos no logra desprenderse de sus orígenes teatrales.

SABADO 25

VERACRUZ, *Vera Cruz* (1954, Robert Aldrich). Retro, 14 hs.

LOS OTROS, *The Others* (2001, Alejandro Amenábar). HBO Plus, 22.05 hs.

DIVORCIANDO A JACK, *Divorcing Jack* (1998, David Caffrey), con David Thewlis y Rachel Griffiths. I-Sat, 22 hs.

Otra película nunca estrenada en nuestro país, ópera prima del director (adaptación de una novela del escritor irlandés Colin Bateman), una suerte de comedia policial ambientada en Belfast, en la que el periodista de un diario independiente se ve envuelto en las más disparatadas situaciones luego de que aparece asesinada la novia de un gánster del lugar. Según las referencias, la película es dinámica y divertida, con una aguda observación de la vida cotidiana y un excelente uso de las locaciones urbanas.

DOMINGO 26

MI PADRE, *Mon père* (2000, José Giovanni). Movie City, 18.05 hs.

DIARIO DE UNA CAMARERA, *Le journal d'une*

femme de chambre (1964, Luis Buñuel). TV 5 Internacional, 21.25 hs.

LUNES 27

EL DISCRETO ENCANTO DE LA BURGUESIA, *Le charme discret de la bourgeoisie* (1972, Luis Buñuel). TV 5 Internacional, 23.30 hs.

LAS DULCES AMIGAS, *Les biches* (1967, Claude Chabrol). Europa, Europa, 23.40 hs.

MARTES 28

EL ABRAZO DE LA MUERTE, *A Double Life* (1947, George Cukor). Film & Arts, 21 hs.

EL FIN DEL JUEGO, *The End of the Game* (1976, Maximilian Schell). Cinecanal, 0.15 hs.

MIÉRCOLES 29

TERMINATOR, *The Terminator* (1983, James Cameron). I-Sat, 21 hs.

SONATINA, *Sonatine* (1993, Takeshi Kitano). I-Sat, 23 hs.

LA CAPTURA DEL PELHAM 1, 2, 3, *The Taking of Pelham One Two Three* (1974, Joseph Sargent), con Robert Shaw y Héctor Elizondo. Retro, 22 hs.

Director de recordables telefilms, Joseph Sargent tiene también varias películas interesantes. Una de ellas es este excitante thriller, en el que cuatro individuos secuestran un subterráneo repleto de pasajeros, amenazando con matarlos si no les pagan un millón de dólares en una hora. Notable uso del tiempo real, un sostenido suspenso y un preciso crescendo dramático son méritos de un film que hace bastante tiempo que no se ve y que es muy superior a su desteñida remake.

JUEVES 30

UN EMBRUJO (1998, Carlos Carreras). The Film Zone, 22 hs.

DRACULA, *Bram Stoker's Dracula* (1986, Francis Coppola). Cinemax, 22.15 hs.

VIERNES 31

EL CUENTERO, *Il bidone* (1955, Federico Fellini). Europa, Europa, 20.20 hs.

EL EXORCISTA, *The Exorcist* (1973, William Friedkin). Cinemax, 24 hs.

Videoclub **El Gatopardo**

Todas las películas que está buscando las encontrará en Videoclub Gatopardo



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

Venta y alquiler

Corrección de estilo

Traducción del inglés

Gabriela Ventureira

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

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

LIBRERIA LA MAGA

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



IL POSTINO S.R.L.

Correo privado y mensajería
RNPSP N° 512

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

Tel./fax 4866-4440 / 4867-0036

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

Internet www.il-postino.com.ar

Taller de lectura en inglés

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

Interpretación y traducción

Grabaciones de los poemas
leídos por los autores

Para más información, llamar al 4825-6769

Para entender al cine

Una introducción crítica y analítica

Crítica de cine

Estilos, corrientes, tendencias

Cursos de Eduardo A. Russo

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

400A Cine

Traducción de guiones y proyectos.
Presentaciones a subsidios internacionales.

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

4 3 2 2 - 7 5 1 8
4 3 2 6 - 5 0 9 0

ANUNCIE EN

EL AMANTE

FESTIVAL DE DOCUMENTALES

Cuatro importantes muestras de documentales y la visita de reconocidos cineastas se realizan en octubre en Buenos Aires, en el marco del DOCBSAS/03, foro dedicado a la producción independiente de cine documental latinoamericano, organizado por la Productora Cine Ojo.

Richard Dindo. Sala Leopoldo Lugones. Del 23 al 27, a las 14.30, 17, 19.30 y 22 hs. (excepto cuando se aclara lo contrario)

Jueves 23: *Ni olvido ni perdón* (2003)

Viernes 24, 14.30 hs.: *Dani, Michi, Renato y Max* (1987)

18 y 21 hs.: *Arthur Rimbaud, una biografía* (1991)

Sábado 25, 14.30 y 19.30 hs.: *Ernesto Che Guevara, diario de Bolivia* (1994)

17 y 22 hs.: *El caso Grüninger* (1998)

Domingo 26, 14.30, 18 y 21 hs.: *Genet en Chatila, Aragon, la novela de Matisse* (2003)

Lunes 27: *Investigación y muerte en Wintertur* (2002)

Nicholas Philibert. Sala Leopoldo Lugones. Del 14 al 17, a las 14.30, 17, 19.30 y 22 hs.

Martes 14: *La ville du Louvre* (1990)

Miércoles 15: *El país de los sordos* (1992)

Jueves 16: *Un animal, los animales* (1994)

Viernes 17: *La más mínima cosa* (1996)

Víctor Kossakovsky. Nacido en 1961, ruso de San Petersburgo cuando se llamaba Leníngrado, Kossakovsky realiza, desde fines de los 80, una de las obras más compactas y autorales del documental presente. A veces sus películas nacen de un plan, en otras ocurren a partir del accidente. Desde su primer trabajo

sobre el filósofo neoplatónico A. F. Losev, Kossakovsky no ha dejado de interrogar a la vida mediante sus personajes reales, que parecen en no pocos momentos provenir de un espacio ficcional. Losev y su biografía casi centenaria que atraviesa toda la historia soviética, los belicosos hermanos Belov en su granja (en *Belovy*), los otros 101 nacidos en San Petersburgo en la misma fecha de su nacimiento, en *Sreda, 19.7.61* o las historias de amor en la vejez, juventud e infancia de *Te amaba*. Todos relatos que atraviesan momentos disímiles, que pueden pasar de una tristeza desgarradora a un momento hilarante sin demasiado intervalo. Kossakovsky filma gente en todas las etapas, desde niñitos de jardín de infantes hasta ancianos al borde de la muerte. Pero cuando registra a estos últimos, lo hace de un modo que recuerda a aquellos viejos de John Ford; cómo toda una historia –para aquél ficcional, para éste documental– puede *encarnarse* en pantalla. Las ilusiones rotas y las deudas pendientes y la vida que resiste están frente al espectador, que percibe a estos seres con cercanía extrema. Por otro lado, al apartarse de historias humanas y observar la naturaleza, los animales o incluso los fenómenos meteorológicos, Kossakovsky deja paso a una belleza que es la de la revelación del mundo. Aunque los documentales de Kossakovsky tienen cierto aire de familia, está esa pieza inclasificable que es *Tische!* (2003): más un film *accidental* que un documental. El cineasta observa lo que pasa en un año en una esquina petersburguesa, de su propia ventana. Y lo que allí ocurre parece retratar no sólo a Rusia, sino al género humano entero. En planos generales, entre el humor del cine mudo o el de Tati y el registro antropológico, consigue uno de los más

sorprendentes documentales contemporáneos, donde el realismo toca un extremo casi alucinatorio, mientras que el cielo y el infierno –y esa colección de maravillas cotidianas– se tocan en el asfalto averiado y humeante de San Petersburgo. **Eduardo A. Russo.**

Sala Leopoldo Lugones. Del 18 al 21, a las 14.30, 17, 19.30 y 22 hs. (excepto cuando se aclara lo contrario)

Sábado 18, 14.30, 18 y 21 hs.: *Losev* (1990); *El otro día* (1991)

Domingo 19: *Miércoles 19/7/1961* (1997)

Lunes 20: *Te amaba – Tres romances* (2001)

Martes 21: *Tische!* (2002)

Cine documental finlandés. Centro Cultural Ricardo Rojas, del 21 al 31, a las 14, 15.30 y 22 hs.

Martes 21 y 28: *Christmas in the Distance* (1992) de Anu Kuivalainen; *The Face of Death* (2003) de Kiti Luostarinen

Miércoles 22 y 29: *Tell Me What You Saw* (1993) de Kiti Luostarinen

Jueves 23 y 30: *The Star's Caravan* (1999) de Arto Halonen

Viernes 24 y 31: *Milkpayday* (1991) de Mikko Piela; *Schoolboy's Life* (2002) de Lasse Naukarinen

Sala Leopoldo Lugones. “La trilogía de la espiritualidad” de Pirjo Honkasalo

Miércoles 22, 14.30 y 17 hs.: *Mysterion* (1991); **19.30 hs.:** *Tanjuska and the Seven Devils* (1993); **22 hs.:** *Atman* (1996)

Master Class. Víctor Kossakovsky dará una conferencia sobre nuevos lenguajes, producción, distribución y difusión de cine documental. La charla es gratuita y abierta al público general. Fundación Universidad del Ci-

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

Disparen sobre El Amante

CORREO DE LECTORES

ne (FUC). Martes 21/10, a las 18 hs.

Más información: www.teatrosanmartin.com.ar
y www.rojas.uba.ar

SEMINARIO

Jorge La Ferla dictará el seminario Cine, video y multimedia: Hibridez de tecnologías y discursos. La propuesta es un análisis del uso de la tecnología digital en procesos de creación, en su combinación con el cine y el video, en la producción audiovisual. Este aspecto tardíamente tratado en publicaciones, y en claustros académicos, es de gran importancia dada la total digitalización de la producción audiovisual. El objetivo es realizar una introducción a procesos de creación que surgen de la interrelación entre medios audiovisuales –fotoquímicos, digitales y electrónicos– para pensar una praxis que genere obras que surgen desde estos entrecruzamientos. El seminario se dictará desde el 27 al 30 de octubre, de 10 a 13, en el C. C. Borges, Galerías Pacífico. Tel. 4314-0022. Inscripción hasta el 22/10, de 11 a 19 en el C. C. Borges. Consultas: gpazos@untref.edu.ar

CINE JUDIO

Del 16 al 22/10 se realizará el 1º Festival Internacional de Cine Judío en Argentina en el Hoyts/Abasto. Agenda completa:
Abre tus alas (2002) de N. Bergmar; *Bajo el agua* (2003) de E. Londner; *Borrón y cuenta nueva* (2001) O. Davidoff; *La canción del adiós* (1999) de R. Shübel; *El comediante* (2000) de A. Goldfinger; *Cosquillas en el corazón* (1996) de S. Schwietert; *El detective judío* (2003) de J. Kesselman; *Focus* (2001) de N. Slavin; *El hombre que lloró* (2000) de S. Potter; *Legado* (2002) de V. Imar y M. Trotta; *Leo y Claire* (2001) de J. Vilsmaier; *Momentos de gracia* (1999) de J. Gurvich y Y. Schioloach; *La ducha* (1997) de J. Gurvich; *El señor Batignole* (2002) de G. Jugnot; *Parrilleros* (2003) de Y. Madmoni y D. Ofek; *La plaza de los sueños* (2001) de B. Toraty; *Prisionero del paraíso* (2002) de M. Clarke y S. Sender; *Tomando partido* (2001) de I. Szabó; *Uno de los diez de Hollywood* (2000) de K. Francis; *El verano de Anna* (2001) de J. Meerapfel; *Vidas secretas* (2002) de A. Slesin; *Yoni* (2001) de S. Vinokur *No te metás* (1989) de J. Y. Weller.

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

Señores de *El Amante*:

Elevo loas al cielo por la publicación de *El Amante*. No hay nadie como ustedes que pueda ofrecer tanta justeza, una visión tan aguda como mordaz del cine mainstream y diversidad tan encomiable. No hay con qué darles... No desaparezcan nunca.

Su ferviente lector,
Leonardo Chubelich

Estimados:

Después de las expectativas generadas por el interrogante planteado en la tapa y el brillante editorial de las primeras páginas, en lugar de encontrarme con diversas alternativas que propusieran una posible respuesta o vía de acción, me encontré con una nota sobre boxeo seguida de un dossier sobre peleas en el cine que pasa por alto a *El Club de la Pelea*, una nota sobre música, una nota sobre un diario, una extensa cobertura sobre una película que ya había tenido su extensa cobertura el mes pasado y varios refritos. Ustedes parecen haber querido decir que deberíamos aprovechar el tiempo libre que nos deja la ausencia de películas para ir y hacer deportes o leer el diario. Chicos, el vacío conceptual planteado en la tapa se vio, lamentablemente, reflejado en el resto de la revista.

Muchas gracias, por nada.

Martín Lampo

Hola amantes:

Les escribo desde Bahía Blanca, donde estudio, y es desde aquí desde donde se gesta esta bronca. Se debe a las pocas películas argentinas que llegan y a lo poco que duran.

El año pasado cerraron el complejo de Cinemark, donde daban todas las películas extranjeras y nacionales. Después de ese cierre, los pocos cines bahienses no tie-

nen distribución de las copias como hace un año atrás. *El camino de los sueños* nunca se estrenó en las salas de aquí, *Hermano* mucho menos, y así muchas otras. La semana pasada fue el turno de la película *Tan de repente* a las 22 horas, duró una semana y por el asunto de las vacaciones de invierno no la repusieron más.

¿Qué se hace ante esta situación? Según los dueños de los cines del centro, Bahía Blanca ya no es una plaza seria, y entonces debemos esperar a que nos manden películas de rebote.

La verdad que esto me tiene mal, disculpen por las molestias ocasionadas. Me encanta la revista, y aquellos que critican a los integrantes de *El Amante* en la sección Disparen sobre *El Amante* son unos brutos.

Gracias por todo,

Jorge Saúl Díaz

Estimados amigos de *El Amante* / Sr. Jorge García:

Soy un adicto a *El Amante* / *Cine* desde su primer número. Los 137 números que atesoro constituyen para mí una permanente fuente de consulta frente a cualquier duda que aparezca en las frecuentes polémicas con mis amigos cinéfilos.

Pero también la sección Cine en TV se ha convertido desde su aparición en una guía permanente para seleccionar qué vale la pena ver en la televisión por cable. Y cabe reconocer que la mayor parte de sus recomendaciones no me ha defraudado. Sin embargo, la frecuente aparición de la revista en una fecha alejada del inicio de cada mes hace que parte de la programación mensual quede sin cobertura. Teniendo en cuenta que el cable suele repetir la emisión de sus películas en el mismo mes o en meses posteriores, mi sugerencia es que, independientemente de la fecha de aparición a la venta de la revista, la sección Cine en TV cubra las recomendaciones de la totalidad del mes calendario.

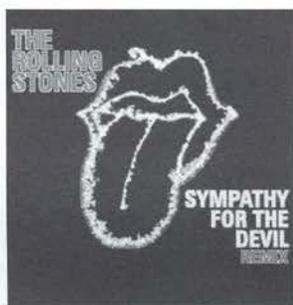
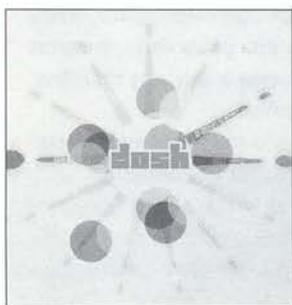
Sin otro particular más que mi aliento para que sigan adelante y no nos abandonen, saludo a todos ustedes,

Jorge Alberto Presman

Simpatía por la bestia

Y sí, el título se refiere solamente a dos de los cuatro discos comentados, y a uno apenas lateralmente.

¿Y qué querían? ¿Que también lográramos enganchar a The Music y a Dosh?



THE MUSIC. *The Music* (EMI, Argentina)

"Overloudness": una sobrecarga sensorial que sólo podría representarse con saturación y a alto volumen. De eso se trata mucho del rock: desde The Blue Cheer hasta los jóvenes británicos de The Music pasando por Metallica. ¿Vieron los clips de The Music? Siempre hay viento en contra. The Music revive las metáforas sublimes de Jane's Addiction: el océano y las montañas. Hay dos palabras clave: "too" (por "demasiado") y "high" ("estar arriba"). Pero nada que ver con la euforia triunfalista y cocainómana de Oasis. El último minuto de sus mejores canciones a sonido "pornoaural" es un clímax de sobreintensificación que sólo el groove del funk rock puede redimir de quemarse como Icaro (poner Disco; oír *The Dance*: "Quiero estar donde el sol dispara"). No hay canciones en The Music, sino una misma sensación sobrehumana que quiere traducirse 10 veces con los rudimentos del rock. Mientras despeina. DJJJ

DOSH. *Dosh* (Anticon, importado)

El colectivo americano Anticon es de lo más interesante que dio el hip hop en mucho tiempo. Se tiende a decir que algo es lo "más interesante que le pasó a...", lo que para el caso sería incorrecto, en tanto el torbellino Anticon está cambiando de lugar todos los muebles del planeta hip hop desde adentro del género, aportando altas dosis de psicodelia, rock, electrónica, re-vuelo literario y nuevas

dimensiones políticas. Dosh (el mismo de Fog) es un extrapartidario editado por este sello, que debuta como solista con un disco instrumental que tiene la forma de un lento y orgánicamente desprolijo diario sonoro en el que la batería es el instrumento central, como el relleno de una empanada cuya masa es un hojaldre de loops, pianos, Casiotones, frecuencias y guitarras que no sólo protege sino que resalta el sabor original. Marcelo Panozzo

THE ROLLING STONES. *Sympathy for the Devil-Remixes* (Universal, Argentina)

Aquí están los Stones robusteciendo la franquicia con versiones remozadas de sus clásicos. La canción de turno es la fabulosa *Sympathy for the Devil*, revisada aquí con tres versiones que apenas se animan a disolver y/o violentar sus formas. Jagger & Cía le entregaron el tema a ultraconocedores del mainstream: a Fatboy Slim, que con tal de salir en la estampita hace lo que sea, y a los Neptunes, que saben de historia y le hacen caso a eso de "So if you meet me / Have some courtesy / Have some sympathy, and some taste". También hay una versión de unos tales Ward y Gillard muy en plan funky careta, bastante *Harlem Shuffle* ella, que seguramente es la preferida de Mick. Por supuesto que al disco lo pagan la posibilidad de tener el tema sonando en continuado y eso que los Neptunes hicieron con la canción: mezclando tristeza y respeto obtuvieron una nostalgia infinita. MP

ALGO MAS DE ALEX

Todas juntas

MUERTOS DE RISA, Roque Baños + intérpretes varios. *Dro East West* (Warner), 1999. Hay que importarlo. No logro que me guste del todo *Muertos de risa*, pero cada vez que escucho su banda de sonido el film quiere mejorar en el recuerdo. El disco, que se presenta como "un mix psico-trónico, (...) una selección para oídos muy preparados realizada por Alex de la Iglesia", reúne descerebrados objetos acacionados que van desde una versión de *Rumore* (sí, la de Raffaella Carrá) hecha por los vascos de Soziedad Alcohólica hasta *Noelia* de Nino Bravo. Por el medio, imposible librarse de una versión castellana de *Do You Think I'm Sexy* por los Azucarillo Kings ("¿Por qué soy tan sexy?, ¿por qué eres tan sexy?, ¿por qué nos han hecho así?"); del heavy ska de A Palo Seko y su *Eva María*; de los Sinistro Total con *Soy un macarra*, y menos que menos de la canción de *Mazinger Z* en castellano por los Peter Sellers. El trailer de la película en Argentina era el inolvidable clip de *Qué pasa contigo tío*, cantada por los protagonistas Santiago Segura y El Gran Wyoming (o sea, Nino y Bruno). Esa canción está, junto a un genial diálogo, en el CD y, junto al clip, en el DVD. Ningún campeón de ley (por el camp) puede perderse estos sonidos. Javier Porta Fouz



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

Hospital General de Agudos
"Ramos Mejía"
Urquiza 609

Hospital General de Agudos
"Ignacio Pirovano"
Monroe 3555

Hospital General de Agudos
"Dr. Carlos G. Durand"
Díaz Vélez 5044

Hospital General de Agudos
"Dr. Teodoro Alvarez"
Aranguren 2701

Hospital General de Agudos
"Parmenio Piñero"
Varela 1307

Hospital General de Agudos
"Dr. Cosme Argerich"
Corbeta Pi y Margall 750

Hospital General de Agudos
"Donación Francisco Santojanni"
Pilar 950

Hospital General de Agudos
"Dr. Juan A. Fernández"
Cerviño 3356

Hospital General de Agudos
"Dr. Enrique Tornú"
Combatiente de Malvinas 3002

Hospital General de Agudos
"José M. Penna"
Pedro Chutro 3380

Hospital General de Agudos
"Dr. Abel Zubizarreta"
Nueva York 3952

Hospital General de Agudos
"Dalmacio Vélez Sársfield"
Calderón de la Barca 1550

