EL AMANTE

CINE

El arca rusa de Sokurov y
Kill Bill – La venganza de Tarantino

Mirando hacia el Este

Festival de documentales
LAS RUTAS DE LA REALIDAD

Alma de héroes* y *Bonanza
DE ANIMALES Y DE HOMBRES

San Sebastián, Pusán y Toronto
TODAS LAS PELICULAS DEL MUNDO

Cine americano después de *Titanic*
LAS MEJORES Y LAS SOBREVALORADAS

AÑO 12	Nº 139	NOVIEMBRE 2003
ARG $ 9,50	URU $ 95	ISSN 150636

9 770329 260003 00139

EL AMANTE / Escuela

Crítica de cine

El Amante / Escuela es una carrera de dos años, organizada en cuatro cuatrimestres, dictada por los redactores de *El Amante*.
O, si se lo quiere tomar menos orgánicamente, una serie de cursos sobre cine, un lugar de conversación, la posibilidad de encontrarse y aprender discutiendo.
A su vez, cada materia –tanto de primero como de segundo año– podrá ser cursada independientemente a modo de seminario, con una tarifa diferencial.

MATERIAS DE PRIMER AÑO

Teorías del cine 2
Historia del cine 2: Otras industrias
Crítica y críticos 1
Cómicos y comedia
Cine norteamericano clásico: Géneros y autores
Medios y escritura 1

MATERIAS DE SEGUNDO AÑO

Documentales
Los géneros marginales
Cine argentino 2
Historia del cine 4: El cine independiente
Autores fuera de Hollywood
Medios y escritura 2

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

Para informes llamar al **4951-6352** o escribir a **elamanteescuela@fibertel.com.ar**
Horarios, aranceles, programas del segundo cuatrimestre en **www.elamante.com**

SUMARIO 139

Estrenos	2	**El arca rusa**
	6	**Polémica: Kill Bill**
	10	**Alma de héroes**
	11	**Bonanza**
	12	**Polémica: Exterminio**
	13	**Camino a casa. La estafa maestra. Bar "El Chino"**
	14	**Un casamiento inolvidable. Raúl Barboza, el sentimiento de abrazar. Un gran ladrón**
	15	**La noche del crimen. Ciudad del Sol. El Polaquito. Reconciliados. Gerente en 2 ciudades**
	16	**Devorador de sueños. Jinete de ballenas. La vida de David Gale. Nicotina. Matrix: Revoluciones**
	17	**De uno a diez**
	18	**Cine americano 1998-2003**
DOCBSAS	26	**Richard Dindo**
	27	**El documental finlandés**
	28	**Nicolas Philibert**
	29	**Víctor Kossakovsky**
Festivales	30	**Introducción**
	32	**San Sebastián**
	37	**Pusán**
	42	**Toronto**
	46	**El AmanTV**
	49	**Lingenti vs. Carnevale**
	50	**El inquilino**
Guía de *El Amante*	52	**Video**
	54	**Cine en TV**
	58	**Banda aparte**
	59	**Llego tarde**
	61	**Picado**
	62	**Correo**
	64	**Recuerdo de Edgardo Chibán**

EDITORIAL

En el número pasado cubrimos *Trouble Every Day* de Claire Denis, con una nota sobre la película y otra sobre la directora. Con el bizarro título *Sangre caníbal* iba a salir, suponíamos, directo a video. Hace unos días nos enteramos de que recién se editará en ese formato el año que viene. Esto no se debió a nuestra epidemia de errores (ver página 61) sino a que no contamos con la información en el momento del cierre. Ahora se nos comunica que *Trouble Every Day* se presentará en el microcine (37 ó 40 butacas según la fuente) del Hotel Elevage, proyectada en DVD. Pueden leer sobre esta y otras cuestiones en la carta de Rubén Katzowicz en la página 63. Aunque apoyamos la iniciativa de exhibir películas que no consiguen estrenarse en las salas de cine, ¿podemos decir que se estrena *Trouble Every Day*? Creemos que las particulares condiciones de exhibición y su presentación en un formato distinto al original la ubican más bien en una situación distinta, que no estamos seguros de llamar estreno, como sí llamamos estreno a *El arca rusa* de Sokurov, *Matrix: Revoluciones* de los hermanos Wachowski, *Los rubios* de Albertina Carri o *Balnearios* de Mariano Llinás (obra que se exhibió en videoproyección pero nunca existió en fílmico). Esto no implica que no cubramos el lanzamiento de *Trouble Every Day* o su exhibición en el formato que sea (de hecho ya lo hicimos en el número pasado). O que le dediquemos más espacio que a *Matrix: Revoluciones*, aunque esta película pueda llevar más gente en una función que *Trouble Every Day* en toda una semana en el Elevage. Celebramos la existencia de un lugar nuevo en donde ver obras que no circulan todo lo que uno desea. Pero no nos resignamos. Queremos ver las películas filmadas y disponibles en fílmico en fílmico. Y también, acceder a buenas y prontas ediciones para alquilar o comprar en VHS o DVD. ■

STAFF

Directores
Eduardo Antín (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, Juan Villegas, Diego Trerotola, Marcelo Panozzo, Eduardo Rojas, Sergio Wolf, Federico Karstulovich, Manuel Trancón, Nazareno Brega, Juan Martínez, Fabiana Ferraz, Agustín Masaedo, Agustín Campero, Juan Manuel Domínguez, Lilian Laura Ivachov, Eduardo Stupía y Marta Almeida.

Secretaria
Alejandra Chinni

Cadete
Gustavo Requena Johnson

Correctoras
Gabriela Ventureira
Malala Carones

Meritorio de corrección
Jorge García

Traducciones
Lisandro de la Fuente

Colaboraron en el cierre
Diego Trerotola
Fabiana Ferraz

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

Correspondencia a
Esmeralda 779 6° A
(1007) Buenos Aires, Argentina
Teléfono
(5411) 4326-5090
Telefax
(5411) 4322-7518
E-mail
amantecine@interlink.com.ar
En internet
http://www.elamante.com

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

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

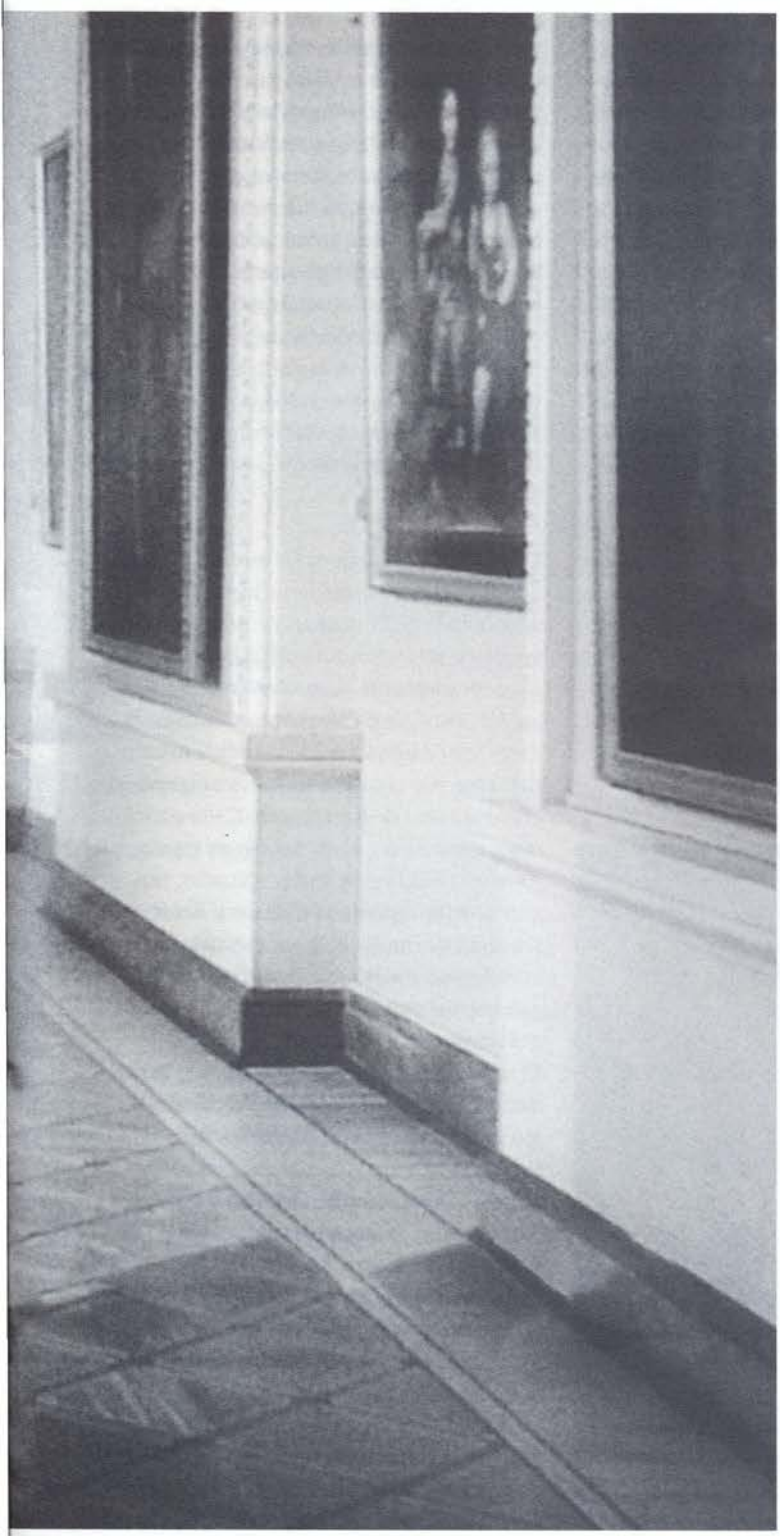
Distribución en Capital
Vaccaro, Sánchez y Cía. SA
Moreno 794 9° piso. Bs. As.
Distribución en el interior
DISA SA. Tel 4304-9377 / 4306-6347

El arca en cuestión

por EDUARDO ROJAS

EL ARCA RUSA

Russkij Kovcheg
RUSIA / ALEMANIA
2002, 96'
DIRECCION Alexander Sokurov
GUION Alexander Sokurov y Anatoly Nikiforov
DIRECTOR DE FOTOGRAFIA Tilman Buettner
MUSICA ORIGINAL Serguei Yevtushenko
INTERPRETES Serguei Dreiden, María Kuznetsova, Leonid Mozgovoy, Yuliy Zhurin.



La pantalla a oscuras. Una voz en off, la misma de siempre, apagada, musitando un relato, como un hilo que formará la costura de una trama indeleble. La voz cuenta su extrañeza, no sabe en dónde está. "¿Es esto un sueño?", se pregunta.

La palabra del creador meditando sobre su criatura. El sueño como territorio de esa creación. Una vez más el mundo de Alexander Sokurov. Un narrador capaz de dominar la atención del espectador en dos o tres planos, de volverlo a la inocencia con sólo unos minutos de película. No importa que después le siga un relato de cinco horas sobre una guerra ignota, o la modesta odisea de una anciana japonesa que borda una tela durante setenta minutos de penumbras y silencios.
Porque Sokurov es un narrador. No es Ford, ni Hitchcock, ni Truffaut, ni cualquier otro de los clásicos. Su virtud narrativa tiene otras fuentes y otro desarrollo. El cuento que dice la letanía de su voz es una meditación monologada, una historia contada sólo para sí, que se expande sin buscarlo, como un eco, a un auditorio. Su relato tiene una raíz distinta a la de los clásicos: la búsqueda de un sentido en el adentro del propio narrador, un rezo que se repite en silencio, magia oriental que envuelve los sentidos de una audiencia hechizada.

En Sokurov todo aparece apagado y distante, un velo de lejanía separa a la imagen de la voz omnipresente. Esas imágenes suelen ser las de una naturaleza en aparente calma. La voz pertenece al presente y está disociada de lo que vemos, que puede venir del pasado o, más a menudo, estar fuera del tiempo. En todo caso, relato en off y visual; pasado, presente o futuro dialogan entre sí sobre lo que es el centro de su meditación: el tiempo, su manifestación en la vida del hombre, su transcurrir. Sus repeticiones y sumas la acercan a la música. El arte de la fuga. Un coro de una sola voz ▶

construyendo imágenes espejadas que resultan en un espectáculo distinto cada vez. El cine de Sokurov *ocurre* sobre el espacio y *discurre* en el tiempo. Del cruce de esos dos elementos surge esta obra ardua, de una belleza evanescente, que se ilumina u oscurece con cada visión porque no busca la complicidad del entendimiento consciente sino, como la música, el espacio variable de lo sensorial, el territorio difuso que se extiende entre el sueño y la vigilia.

Sus películas combinan siempre los mismos elementos con variaciones de duración, de formatos fílmicos, de tonos; asentadas en dos extremos. Uno: la historia, como en *Moloch* y *Taurus*, distorsionada por el objetivo de una cámara que, mediante la pantomima y la gestualidad vecina al cine mudo, desmonta las figuras de Hitler y Lenin desde sus pedestales de poder, hasta las fronteras del encuentro humano con la muerte. Otro: el sueño, el viaje onírico a través del tiempo y el espacio con la inmersión final *dentro de* la obra de arte, como en *Elegía de un viaje*.

El arca rusa reúne, igual que en Shakespeare, los dos extremos: el sueño y la historia, pero en lugar de la tragedia elige la danza. El propio Sokurov se ha puesto a bailar, poniendo en movimiento aquel inolvidable plano fijo de *Spiritual Voices*, tomando su música, la cadencia elegíaca y triste que le prestaba Mozart, con la que ambos jugueteaban hasta hacerla imperceptiblemente alegre para después volver a la tristeza, recorriendo todos los matices de lo humano. La Historia baila dentro de *El arca rusa*. El sueño es vigilia de vértigo y luz, conjurados por una cámara que no puede detenerse luego de la oscuridad inicial, la incertidumbre y la voz en off que busca su razón de estar. Enseguida la sombra se abre a un paisaje invernal, el patio de un castillo barrido por la nieve, desde donde un grupo festivo de hombres y mujeres de vestidos antiguos corre hacia las galerías interiores; la voz, la cámara subjetiva los siguen extrañadas para ir descubriendo, hipnóticamente, el sentido de su viaje a través del tiempo, mediante un prodigioso plano secuencia que se extiende sin cortes durante todo el resto del metraje, rodando por el interior del Museo Hermitage. El antiguo Palacio de Invierno de San Petersburgo es el único escenario de esta proeza técnica sin alardes. La virtud narrativa de Sokurov elige siempre la forma necesaria para cada historia y esta, su recortada y enorme visión de Rusia, era la única posible para semejante ambición. Entonces ese permanente ballet de la cámara, esos avances y retrocesos, esos ralentis y aceleraciones, ascensos y descensos, no son un juego ni una demostración de habilidad de circo. Por el contrario, cada uno de esos desplazamientos está empapado de una emoción diversa: estupor, alegría, miedo, tristeza, a medida que reconoce cada etapa o personaje de la historia rusa, cada obra de arte. Eso es lo que diferencia a Sokurov de un director de qualité: allí dónde un Szabó o un Zeffirelli plantarían su cámara cuadrada frente a un mármol o un óleo, petrificando a sus personajes y sus conflictos, dejando que otros códigos del arte hablen por ellos, Sokurov los cuestiona, los ama y utiliza, los incorpora agonísticamente a su propia mirada, dialoga y se enfrenta con ellos.

En sus devaneos por el Hermitage, el narrador encuentra pronto a un interlocutor: es un noble francés posnapoleónico, que tampoco sabe cómo ha ido a parar allí pero, delicadamente seguro en su elegancia aristocrática, se desliza junto a la cámara, juzga los cuadros y, aun distante en su ironía, ama por igual los motivos religiosos o el paganismo de los clásicos. Cada estación tiene un sentido, cada detalle de los cuadros se conecta con algún episodio, con algún sentimiento de la historia rusa: el hambre, la crueldad, la pasión del amor o la religiosa; todas están encerradas en las galerías del Hermitage como en un atajo del tiempo.

El noble es un iluminista escéptico, el presente histórico que lo depositó en el Palacio está asentado en la segunda mitad del siglo XIX. Desde allí va y viene acompañando al narrador; distante de ese mundo bárbaro que, arrasando desde el fondo de Asia se aposentó en la orilla del Volga con Pedro el Grande (cuya crueldad es puesta en escena al principio del tour), y comenzó a comprar ideas de Occidente junto con las mejores obras de su arte. Un resultado incierto, de tambaleante equilibrio histórico. El mestizaje de razas, de ideologías, de credos es su resultado. Civilización y barbarie, un dilema que Sokurov ya había resuelto

en *Elegía de un viaje*: frente a *La Torre de Babel*, un cuadro de Brueghel, había dicho: "¿Quiénes pintaron este cuadro, civilizados o salvajes? ¿Qué importa?". Vida, pasión y muerte deslizándose sobre el eje de una cámara que nunca se detiene.

El noble occidental mira con sorna y distancia a esos otros nobles orientales satinados de modos extranjeros, atiborrados de una cultura claustrofóbica. Porque toda la historia rusa según Sokurov se resume en el Hermitage; y el Hermitage, según Sokurov, es un arca. Y un arca es una nave construida para la salvación. Conforme al relato bíblico, Noé debió elegir una pareja de cada especie para que, en la solidez de su nave, aseguraran la preservación de la vida. Toda elección es una discriminación. ¿Por qué este animal y no aquel? ¿Por qué ese árbol y no aquel otro? ¿Por qué este hombre y no el vecino? ¿Por qué no todos? Sólo los elegidos por el Zar –un Dios pagano– subieron a ese Arca que recorrió el tiempo sobre el lomo doblegado de los mujiks.
Eso, el pecado original de la elección (unos en detrimento de otros), cuestiona la existencia del arca desde su origen. La hace problemática y apasionante. Cargada de belleza, oquedad y horror al mismo tiempo, esta nave marmórea navega sin un rumbo definible, sin la voz única de un capitán; Pedro el Grande, Catalina II y los sucesivos zares son figuras efímeras que se pierden entre el lujo de los salones; el resto es una corte de sedas y entorchados que se dejan vivir ajenos a su rumbo. El mentor occidental, que por su ubicación en aquel presente histórico, debió ser contemporáneo del fin de la Revolución Francesa, la Santa Alianza y las agonías de 1848, tiene por ello derecho a mirar a esos elegidos con escepticismo, a seguir adelante guiando a la voz onírica de Sokurov entre las salas colmadas, tapizadas, desbordadas hasta el barroquismo de obras de arte, las únicas que –en su visión– sobreviven a incendios, revoluciones y vanidades humanas. El resto, los hombres que la habitan, han sido elegidos por un azar benévolo y su supervivencia depende de esa ventura o de algo que ocurre afuera, en la tormenta que precede la entrada al arca: la historia de los excluidos de la salvación, la que Sokurov omite deliberadamente o apenas insinúa de tanto en tanto con alguna lejana descarga de fusiles, una gritería, o el displicente almuerzo del zar Nicolás, Alejandra y sus hijos mientras afuera suenan los cañones de la Revolución.
La omnisciencia del noble lo obliga a huir hacia delante, arrastrando a la cámara y comunicándole desde muy adentro de su ironía versallesca su sentimiento más profundo, la angustia, el horror vacuo ante el paso del tiempo que caracteriza a tantos estetas.

Por eso la cámara –los ojos de Sokurov– no puede detenerse y husmea, y descubre, y gira en torno de, por ejemplo, el ballet de Catalina II, observándolo desde la intimidad de la tramoya –en donde muestra la enormidad del trabajo humano que sustenta al arte– rodeando casi casualmente el desplazamiento de los bailarines y acompañando a Catalina desde su lugar de espectadora tutorial, hasta la corrida de su urgencia urinaria (una vejiga que se llena y se vacía es también un signo de los límites humanos acechados por el tiempo).

Por eso, el viaje de este arca al garete está limitado a un período de la historia rusa: el nacimiento del Imperio y la Rusia moderna con Pedro el Grande, su caída con Nicolás II y la Revolución bolchevique; y sustentado por todo lo que omite: el galope milenario de la Rusia pagano-ortodoxa y el silencio aullante de los omitidos, para quienes sólo tienen oídos, distantes es cierto, el noble y la voz narradora: ambos son los únicos que pueden apreciar el arte de las paredes del Hermitage en su íntegra dimensión de placer, pompa, euforia pero también dolor, angustia, finitud. También los únicos capaces de asomarse al escenario del plano final, a su vez el único posible para rodear a un arca: el agua, signo perpetuo de la inestabilidad.

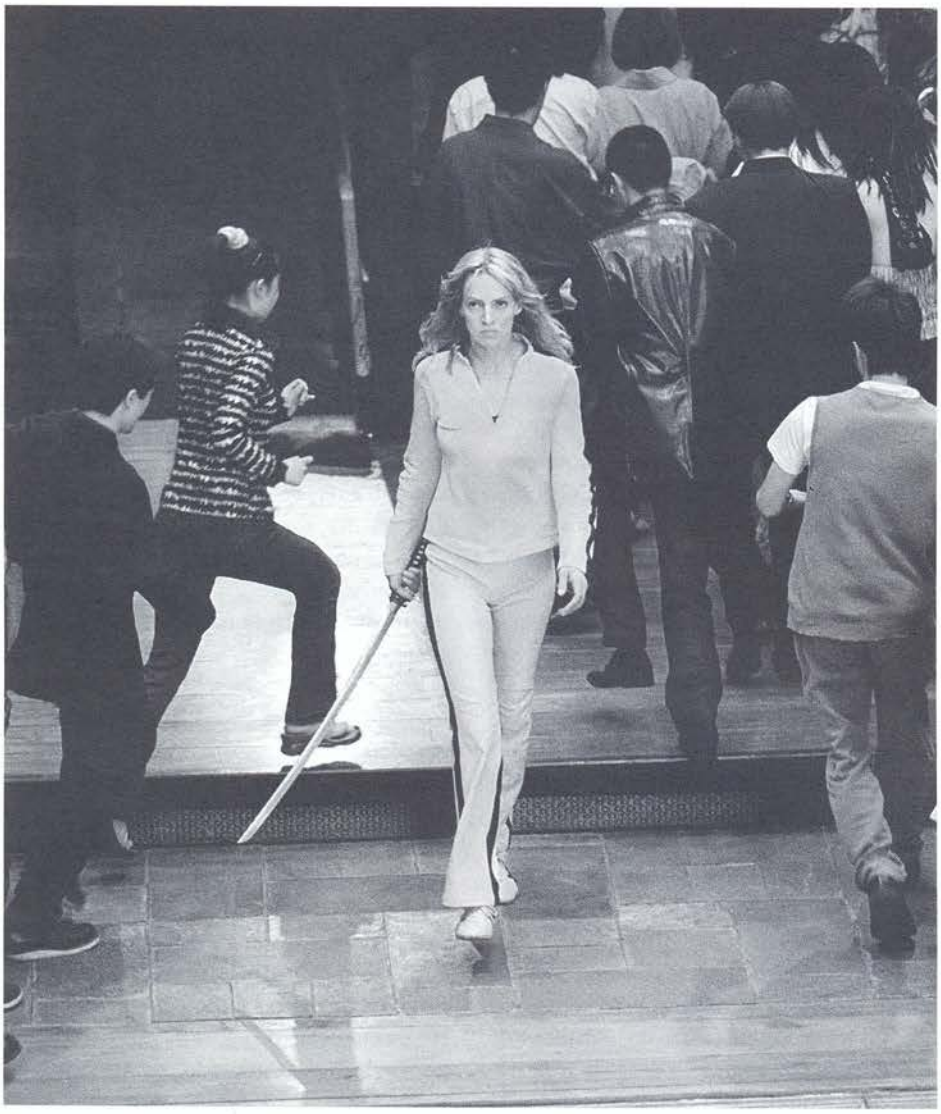
Sin tierra firme a la vista, el arca rusa sigue navegando carente de rumbo o jefe, con una tripulación ajena a cualquier destino, aun el de preservar el tesoro de sus estibas cargadas de belleza parida con dolor y placer, belleza excluida para siempre del tiempo, ese testigo custodiado por Alexander Sokurov. A

KILL BILL – LA VENGANZA

Kill Bill: Vol. 1
ESTADOS UNIDOS / JAPON
2003, 111'
DIRECCION Quentin Tarantino
PRODUCCION Lawrence Bender
GUION Quentin Tarantino
FOTOGRAFIA Robert Richardson
MUSICA The RZA
MONTAJE Sally Menke
DIRECCION ARTISTICA Daniel Bradford
VESTUARIO Kumiko Ogawa y Catherine Marie Thomas
INTERPRETES Uma Thurman, Lucy Liu, Daryl Hannah, David Carradine, Michael Madsen, Vivica A. Fox, Sonny Chiba, Julie Dreyfus, Chiaki Kuriyama, Michael Parks.

¡¡¡La cuarta película de Quentin Tarantino!!!

por SANTIAGO GARCIA y MARCELO PANOZZO



Soy apenas un alma cuyas intenciones son buenas.
¡Oh, Dios! No me dejes ser malentendido.
Don't Let Me Be Misunderstood.
The Animals, 1965

Apenas si había dirigido su segunda película Quentin Tarantino, y ya había libros escritos sobre su obra. *Perros de la calle* fue una relativa sorpresa y se fue abriendo paso lentamente; pero cuando se estrenó *Pulp Fiction*, Tarantino logró –como muy pocos creadores en la historia del cine– reunir todo el prestigio del indie con el glamour y la fama del mainstream. No había película más cool que *Pulp Fiction* ni banda sonora que se escuchara (y usara) más que la suya. En tiempo récord el director logró ser el más amado y el más odiado de los nuevos realizadores de los noventa. Más de tres años pasaron entre su segunda película y la tercera, y algo ocurrió camino a *Jackie Brown*, un film que decepcionó a gran parte de sus seguidores. *Jackie Brown* era una película de una nobleza y una melancolía que no existían en aquellos primeros, celebrados films, y marcó el punto más alto de su carrera. Hasta la llegada del primer volumen de *Kill Bill*, claro.
En *Perros de la calle* y sobre todo en *Pulp Fiction*, Tarantino demostró un talento narrativo que aún conserva. Pero también escribió los más divertidos, simpáticos y absurdos diálogos que un guionista puede escribir si lo que busca es mostrar su ingenio por encima del desarrollo de sus personajes. En *Jac-*

kie Brown hubo una transformación y los personajes de QT cobraron finalmente vida propia. Por primera vez, el director y el guionista trabajaban por la misma causa, y la diferencia se notaba. En *Kill Bill* esto se potencia todavía más, ya que los diálogos se reducen a la mínima expresión, y aun los más fanáticos de los guiones marca Tarantino difícilmente extrañen o noten esta ausencia.
En 1995, el crítico británico Ian Penman aniquilaba *Perros de la calle* y *Pulp Fiction* en un artículo donde le achacaba a QT una combinación letal: egocentrismo infinito y un mundo de una pequeñez patológica. "Quizá la razón por la que pienso así acerca de sus películas –escribía– es la siguiente: si nos alejamos apenas por un momento nos daremos cuenta de que cada uno de sus personajes, del primero al último, tiene la misma voz, la voz de Quentin Tarantino." Eso del mundo pequeño, de cualquier manera, es relativo: el mundo de QT siempre fue el de las películas, el de todo eso que vio, el del consumo osmótico de cine. Lo que cambió, en todo caso, fue la asimilación del menú, el hecho de haber convertido el proceso en un camino de doble circulación.
Eso le permitió al QT de *KB* dejar de lado el ingenio en favor de una generosa puesta en perspectiva de su vida como cinéfilo. En ese punto *Kill Bill* se acerca llamativamente a *Moulin Rouge!* por combinar desprendimiento y orgullo, por no tener miedo al ridículo, porque parece cool, sí, pero en realidad apuesta al maximalismo en cada plano. Así, lo que antes era autocelebración ahora es una fiesta, hecha y derecha; colorida, ruidosa, incierta. Como debe ser.
De QT se han repetido unos cuantos lugares comunes; de su cinefilia y de su fascinación por el cine de acción oriental se ha escrito mucho, generalmente en contra. Se lo ha acusado de ladrón, de aprovechar películas desconocidas para hacerse pasar por un cineasta original. Seamos serios: nadie puede hacer las películas que hizo Tarantino sólo copiándose. Seamos realmente serios: la historia del cine no reserva lugares de privilegio a simples copiones. *Kill Bill* podrá tener influencias, podrá relacionarse con el cine de acción oriental, pero es una película original, no se parece como conjunto a nada que hayamos visto y funciona bajo sus propias reglas. La comedia, el western, el cine de terror... son varios los géneros que han sido despreciados a lo largo de los años y aún son mirados con desconfianza. Pero si hay que ser exactos, el llamado cine de acción es hoy el menos preciado de los géneros despreciados. Es casi imposible que "los amantes del buen cine" se tomen en serio al cine de acción. Es imposible que alguien diga algo a favor de este cine. Y es a este gran género –que incluye las artes marciales– al que pertenece *Kill Bill*. Sí, estamos frente a

una película de acción. Una obra maestra del cine de acción, en verdad. Pero no frente a una película que reniega del género o se avergüenza de él. En los agradecimientos y dedicatorias del film aparecen los nombres de Robert Rodríguez, Peter Bogdanovich y Charles Bronson; no forman parte de la película, pero son pistas claras de filiación.
Como película de acción *Kill Bill* es extraordinaria. Posee una velocidad y una energía ilimitadas. Más de la mitad del metraje está dedicada a peleas con todo tipo de armas: espadas, cuchillos, hachas y alguna que otra sorpresita. La belleza de la película también es extraordinaria. Los colores primarios que utiliza deslumbran más allá de las acciones. *Kill Bill* es bella y divertida. Y el entretenimiento que proporciona no la convierte para nada en una película superficial. ¿Cómo podría ser superficial una película que consigue entretener tanto y tan bien?
Kill Bill es una idea conjunta de QT & Uma Thurman, y es justo aclarar que la presencia cinematográfica de UT alcanza aquí el punto más alto de su carrera. No está sola, además, por cuanto son varias las mujeres que dominan película. Vivica A. Fox, Julie Dreyfus y Chiaki Kuriyama tienen la capacidad de brillar en personajes extraordinarios sin opacar a las protagonistas. Tampoco la madurez demencial de Daryl Hannah (tuerta, como tantos grandes directores clásicos) en un rol memorable le hace sombra a Uma. Ni siquiera Lucy Liu, cuya indiscutible locura toca aquí su lado más oscuro, compite en la categoría de reina de la película. Este conjunto de guerreras se conecta con una larga tradición oriental en la materia y augura un futuro notable para un género que en Estados Unidos podría resurgir con más fuerza que nunca a partir de esta obra maestra.
La protagonista del film, una (Uma) novia –vestida de amarillo, podríamos decir de esta The Bride, parafraseando el film de Truffaut con el que *Kill Bill* tiene un punto de partida en común– que emprende una venganza sangrienta, posee una tristeza infinita. Mientras a su alrededor el mundo parece ser veloz y apasionante, ella se hunde cada vez más en la melancolía y la soledad. En ese sentido recuerda mucho a *Nikita*, de Luc Besson, un film de acción con una protagonista verdaderamente triste. La soledad de la novia "sólo es comparable a la de un tigre en la jungla", como dice una frase al comienzo de *El samurai*, de Jean-Pierre Melville. Son los colores de un tigre los que Uma viste en *Kill Bill*, y es un sable digno de un samurai el que le fabrican para emprender la venganza. "Un arma noble, para tiempos más civilizados", diría Obi-Wan Kenobi. Sin entrar a juzgar la nobleza de las armas, está claro que la elección de dicha herramienta de combate es una declaración sobre el riesgo que The Bride está dispuesta a correr para realizar su misión. Y del compromiso físico que asume frente a sus enemigos, quienes la atacaron con armas de fuego el mismísimo día de su boda. La espada es, cinematográficamente hablando, el arma anticinismo, el instrumento romántico por excelencia, y de ahí que la grandeza en su manejo les sea ajena a todos aquellos que carecen de dicha sensibilidad.
En *Kill Bill*, además, es el propio QT quien evidencia una llamativa grandeza en el uso de la espada. Aun atendiendo órdenes de sus cada-vez-más-incomprensibles jefes en Miramax, partió la película en dos con un golpe seco, certero y envidiable. Es una suerte, ahora lo sabemos, que haya *Volumen 1* y *Volumen 2* de este film, no sólo por la recuperación de la estructura serial y la fidelidad a cierto espíritu de cómic que sobrevuela la película, sino porque no sería normal recibir tanta maravilla toda junta. Y esto no tiene nada que ver con la miseria de estos tiempos, sino con la reconfortante idea de que todavía hay más.
Kill Bill Vol. 1 termina allá arriba, a una altura mareante, pero vimos apenas la primera parte y, en una de esas, todavía falta lo mejor. La mezquindad de esta época, en cambio, es responsable de la única mancha de esta película inmaculada: hay una larga secuencia virada al blanco y negro, y esto es así porque se trata de un pasaje en el que The Bride mata/mutila a un virtual ejército de mafiosos nipones, en la escena más gore producida por el cine mainstream en su historia. Para atenuar el impacto de los litros y litros de sangre derramada y para conseguir una calificación más benévola, QT vira la escena a blanco y negro, produciendo un salto en el relato y obedeciendo, en fin, a ese mandato que en los Estados Unidos post invasión a Irak se transformó en una política de Estado: la sangre se puede derramar pero no se puede mostrar. A

Tarantino siempre es noticia, y su último largometraje no es una excepción. Que si el Volumen 1 esto, que si la versión asiática aquello, que si la espada samurai corta pero no se dobla. Valgan, entonces, algunas aclaraciones. **por DIEGO BRODERSEN**

1, 2... ¿ultraviolento?

Quentin Tarantino en el rodaje, junto a Uma Thurman y planificando la coreografía de la gran pelea.

La "cuarta película de Quentin Tarantino" ha sabido provocar durante los últimos meses una catarata de informaciones de toda clase y color que los diversos medios se han encargado de diseminar hasta el infinito y más allá. Surgieron así algunos mitos y verdades distorsionadas, sobre los cuales intentaremos humildemente echar aquí alguna luz. Todo comenzó hace un tiempo con la decisión de partir *Kill Bill* en dos volúmenes, y dividir asimismo a los potenciales espectadores en dos bandos: unitarios y secesionistas. Hattori Hanzo, el personaje interpretado por el legendario Sonny Chiba –actor de larga trayectoria y protagonista de ese clásico nipón llamado *The Street Fighter*–, le pregunta a La Novia para qué quiere una espada samurai. Para cortarte mejor, respondieron los hermanitos Weinstein, jefes absolutos de Miramax, reconocidos mundialmente por su aversión a los metrajes extensos y la consiguiente preferencia por la eliminación de "planos superfluos" (de ahí el mote MiramAxe, que claramente aleja a la compañía del sofisticado mundo del bisturí y la acerca al gremio de los carniceros). La reunión cumbre Weinstein-Tarantino habría tenido como resultado "el arreglo": no a los cortes, sí a la división en dos partes, sentando de paso un pésimo antecedente para largometrajes de alrededor de tres horas. Corolario: más funciones diarias multiplicadas por dos. Algunos secesionistas aducen que la práctica de las dos partes estaría influenciada por motivos estético-genéricos. Si bien es absolutamente cierto que los dos grandes estudios de Hong Kong que dominaron las pantallas durante los 60 y 70 (M.P. & G.I./Cathay y Shaw Brothers, el logo de esta última puede verse durante los títulos de apertura de *Kill Bill*) lanzaban cada tanto algún film en dos partes, también lo es que la secuela solía estrenarse una semana –o a lo sumo dos– más tarde. Para el *Volumen 2* deberemos esperar cuatro eternos meses. Es bueno destacar aquí que el film de Tarantino no tiene una estructura similar a sagas como las de *El Señor de los Anillos*, *Star Wars* o incluso *Matrix*, donde cada parte hace al todo pero manteniendo cierta independencia narrativa; nos encontramos lisa y llanamente ante una película cortada al medio por motivos estrictamente comerciales. La segunda noticia que conmocionó al mundillo *killbillmaníaco* está relacionada con la calificación del film en Estados Unidos. Es bien sabido que la temible NC-17 (No apta para menores de edad) es veneno para la taquilla: las grandes cadenas de salas de cine no las aceptan, Blockbuster no alquila videos con esa sigla estampada, varios medios de comunicación no aceptan publicidad para esta categoría. *Kill Bill*, al menos la primera entrega, era un NC-17 cantado por un coro sinfónico; Tarantino sabía de antemano que la secuencia más problemática sería la pelea sable en mano entre el personaje de Uma Thurman y 88 japoneses dispuestos a eliminarla. La escena está planteada como una tradicional lucha samurai pero filmada con la estética y el ritmo de un film de artes marciales hongkonés (por ahí anda Yuen Woo-ping dando una mano), y el resultado es un maravilloso ballet visual donde los chorros de sangre y los miembros amputados invaden la pantalla en un festín *gore* típicamente oriental. Los conocedores de la saga de *Lone Wolf & Cub*, los últimos films dedicados al famoso samurai ciego Zatoichi, o la misma *Lady Snowblood* (cuyo tema central, *The Flower of Carnage*, puede escucharse en la banda de sonido de *Kill Bill*) conocen a la perfección este tipo de escenas; Tarantino demuestra nuevamente ser el mejor regurgitador del cine actual, y logra en sus films algo que está a mitad de camino del plagio y el homenaje, pero que no es ninguna de estas dos cosas. Bien, volviendo al tema de la clasificación, QT tomó una novedosa decisión aún antes de enviar el film a la MPAA para su inspección: antes de le que pidieran cortar algo, le quitó completamente el color a la secuencia en cuestión, y así eliminó gran parte de su fuerza y la transformó en un triste remedo de lo que era originalmente. *Kill Bill* obtuvo así una clasificación explotable (R) y esa es la versión que verá casi todo el mundo (incluida Argentina). Casi, porque en los países asiáticos los agraciados espectadores podrán apreciar todo el despliegue de rojos sobre amarillo con el cual la secuencia fue diseñada. Si a eso le sumamos unos dos minutos extra de metraje, el resultado se acerca bastante a la pesadilla del purista y anticipa un futuro buen negocio para las empresas orientales que editen esta versión (es muy poco probable que la edición occidental en DVD sea completa y en colores). Eso sí, aquí hay que darle la razón a Tarantino cuando se escuda en el hecho de que la versión asiática estaba en sus planes desde un inicio: era muy común que los films clásicos de artes marciales se prepararan en varias versiones, según el grado de censura de los países a los que se exportaban.

Continuará... A

Pasión de los fríos

no tan a favor por JAVIER PORTA FOUZ

Escribo habiendo leído tanto el texto de Brodersen de aquí al lado como la nota calificando a *Kill Bill – La venganza* de obra maestra, presentada por Panozzo y García S. en las dos páginas precedentes. A Brodersen no le discuto nada, pero a los otros dos sí. La nota del dúo incluye referencias a un par de cosas que conversamos medio a los gritos luego de la función privada. Aquí vamos, entonces, luego de otra aclaración: el volumen 1 de *Kill Bill* no me parece una mala película, pero sí una fuerte decepción. Panozzo y García (desde ahora PG) gustan de la segunda mitad del cine de Quentin Tarantino, es decir, de *Jackie Brown* y *Kill Bill – La venganza* (la primera de las dos *KB*). A PG no les gusta *Pulp Fiction*. En mi ordenamiento, esa es justamente la mejor película de QT, la más original y, para usar un término que PG entronizan, "entretenida". La cuestión del entretenimiento sólo puedo negarla con respecto a *Kill Bill* y decir "a mí no me entretuvo", pero así no vamos a ningún lado. El llamativo ordenamiento temporal de *Pulp Fiction* permitía rearmar la historia y resignificarla. En *Kill Bill Vol. 1* (que QT permitió exhibir como película separada, así que estamos autorizados a criticarla como tal) los juegos temporales actúan más bien como forzada marca de fábrica, y presentan al autor QT tiranizando la pericia narrativa del realizador QT, y terminando de diluir eso que PG ven en este film: la vida de los personajes. En el tercer segmento de *Pulp Fiction*, QT hacía actuar al personaje muerto Vincent Vega (Travolta). Allí hay una clave: en el mejor cine de Tarantino los personajes estaban al servicio de la canchereada, de lo cool, y eso no estaba nada mal, y la interpelación al espectador pasaba por ese lado. Lo máximo que podía permitirse Tarantino era mostrar un mínimo código de honor entre los hombretones (como ocurría con el perdón de Ving Rhames a Bruce Willis). Ahora, en *Kill Bill*, Tarantino pretende hacer emocionante la historia de The Bride (Uma Thurman). Y falla, porque ese y los otros personajes y sus andanzas son vacíos, estereotipos en búsqueda de emoción individualizada. Necesitan una inscripción clásica para ser convincentes con tan poco trazo, pero todo lo que los rodea es tan ultracool y tan alejado de la frescura genérica como siempre en QT (quien tampoco apuesta a pulir la superficie de los géneros por exageración emotiva como se hizo en *Moulin Rouge!* y *M:I 2*). *Kill Bill* es hueca porque QT quiso dejar de jugar exclusivamente a nivel piel e intentó insuflarle corazón a su cine sin dejar de ser el genio de la mirada distante. El no es por ahora (¿lo será alguna vez?) un cineasta de la emoción. Se trata más bien de un jugador, un espectacular ladrón. Cuando roba en su territorio obtiene botines-películas tan refulgentes como *Pulp Fiction*, superficial, ajustada y concentrada en hacer de esa superficie un mapa cinematográfico perfecto y frío, sin dejarse llevar por el modelo sentimental de causalidad que tanto chirria en *Kill Bill*. (Bill, después de lo que le hace a The Bride, no permite que muera en coma; la asesina profesional Vernita Green yerra un tiro a poca distancia; The Bride y Vernita dejan de pelear al aparecer la hijita de esta última...). En la imposibilidad de hacer congeniar la lógica del mundo justificado por las emociones de los personajes con su pulsión por la destrucción y la acción a todo trapo, QT encuentra su límite. Las emociones entonces las provee la música, en especial la de Luis Bacalov (fagocitando a Ennio Morricone para *Il Grande duello* de 1972) y la del propio Morricone. Música que remite a Sergio Leone y que, de paso, ayuda a dejar bien claro que el pretendido *pathos* de QT en *Kill Bill* no logra acercarse al del italiano.

Y en cuanto al poder cinematográfico anticinismo y a la cualidad romántica que PG le asignan a la espada... es cierto, no debo tener la sensibilidad para apreciar su manejo, ni en *Kill Bill* ni tampoco en las películas dirigidas por George Lucas. Pero debo decir que la impresionante épica armada por Peter Jackson en *Las dos torres* (ausente en la blandengue *La Comunidad del Anillo*) incluye espadazos a rolete. Tal vez la diferencia esté en que Jackson es un apasionado y sus personajes heredan eso (Aragorn a la cabeza) mientras el cool QT despinta el color de una secuencia larguísima para que no lo reten en EE.UU., y encima esa es la versión que nos llega a nosotros. No sé si la espada será o no anticínica y "romántica", pero Tarantino no lo es, y hasta acá no le calza del todo ni ese disfraz ni el del compromiso con sus personajes. ■

ALMA DE HEROES

Seabiscuit
ESTADOS UNIDOS
2003, 141'
DIRECCION Gary Ross
PRODUCCION Kathleen Kennedy, Frank Marshall, Gary Ross, Jane Sindell
GUION Gary Ross, basado en la novela de Laura Hillenbrand
FOTOGRAFIA John Szchwartman
MONTAJE William Goldenberg
MUSICA Randy Newman
DIRECCION ARTISTICA Andrew Neskoromny
INTERPRETES Jeff Bridges, Chris Cooper, Tobey Maguire, Elizabeth Banks, William H. Macy, Gary Stevens.

Epica hípica

por AGUSTIN MASAEDO

Con el tremebundo equipo que reunió para llevar a la pantalla el best-seller de Laura Hillenbrand, era imposible que el director Gary Ross no terminara entregando una de las mejores películas que hayan salido de Hollywood este año (y, de paso, anotarse en la carrera al Oscar). El *recurso natural* Bridges, el siempre perfecto Chris Cooper –que hace un culto, como *Alma de héroes* toda, del "menos es más"– y ese torbellino pelirrojo que es Tobey Maguire: ¿cómo perder con semejante trío? Y no sólo con él, porque hasta los muñecos inflables que llenan las tribunas, pasando por absolutamente todos los actores secundarios, están impecables. Pero sobre todo, hay una magnífica, emotiva –y verídica– historia que contar: la de Seabiscuit, un caballito maltratado y arisco que corrió hasta convertirse en leyenda y acaparar, en 1938, más tapas de periódicos que Franklin D. Roosevelt y Hitler juntos.

Si todo el turf se filmara como las carreras de *Alma de héroes* (traducción imaginativa pero, por una vez, a la altura de las circunstancias), Crónica TV terminaría de ser el canal perfecto con que amagan sus titulares. Hay un atractivo irremediable en el espectáculo de una tropilla lanzada a todo galope, en la tierra temblando a su paso, en los *arre* y los *ea, ea* y el restallar de las fustas tapado por el estruendo de los cascos; Ross le da forma a esa belleza multiplicando los puntos de vista y poniendo la cámara en lugares imposibles: bajo las patas, sobre las monturas, en el cielo, mezclándose entre los arreos, con tantos recursos diferentes y tanto entusiasmo que logra convertir cada carrera en un instante único, especial, memorable.

Dije una historia pero debería haber dicho varias historias entretejidas, que pueden leerse como variaciones sobre un único motivo: la caída en desgracia y el resurgir de las cenizas. El Ave Fénix revisitada. Hay una voluntad, a veces demasiado explícita pero siempre valiente, de conectar las vidas de Seabiscuit, su jockey Pollard, su entrenador Smith y, más que nada, su dueño, Charles Howard (Bridges, vendiendo autos con más suerte que en *Tucker*), con la historia de un pueblo que enterró sus días más negros reinventándose a sí mismo, a pura prepotencia y con una confianza infinita y casi absurda en el futuro.

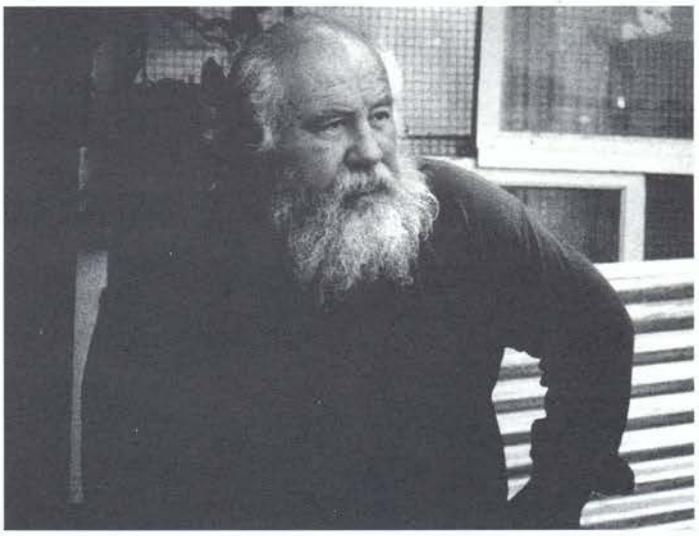
"No hubo suicidios en Wall Street ese jueves 24 de octubre de 1929: las consecuencias tardaron un poco más en sentirse." La medida voz en off de David McCullough, el mismo de *The American Experience*, evoca los años duros de la tercera década del siglo XX mientras se suceden las fotografías de archivo: la cadena de montaje y el desempleo, el crack, la Prohibición y el nacimiento de las ciudades de frontera. Los recursos del documental están empleados en función de la historia, con inteligencia y a veces con audacia: la suspensión del tiempo al principio del clímax –el duelo entre Seabiscuit y War Admiral– es el mejor ejemplo. Cuando suena la campana de largada, la cámara se va de la pista; vemos los retratos grises de hombres y mujeres que depositaron sus esperanzas en un pequeño caballo, en un gran crack, porque era una forma de creer en sí mismos, y el relato de la carrera –a esta altura no importa si es real o ficticio–, sin el griterío del público, parece introducirnos en un remolino: la quietud absoluta antes del vértigo absoluto.

Ross cuenta mucho en poco tiempo sin perder el tono apacible con que se construyen las leyendas. Para eso se vale de elipsis mayores y menores, pero la información que falta para completar el cuadro está ahí, convertida en un cine tan clásico como modernas son sus resoluciones: no hay que esperar hasta la carrera perdida por una atropellada de último momento para enterarse de que algo pasa con el ojo derecho de Red Pollard; sólo hay que saber mirar... como él. Parafraseando a Porta Fouz: la importancia de mostrar una (sola) teta.

Por si esto fuera poco, William H. Macy, eterna figura de prestigio de películas corales, da vida al *comic relief* más triste que recuerde, un locutor alcohólico que divierte sin divertirse: cada aparición suya, como cada segundo del galope de Seabiscuit, hubiera sido suficiente para procurar esa nobleza que es la marca de *Alma de héroes*.

BONANZA

ARGENTINA
2001, 84'
DIRECCION Ulises Rosell
PRODUCCION Ulises Rosell
GUION Ulises Rosell
FOTOGRAFIA Guillermo Nieto
MUSICA Kevin Johansen
MONTAJE Nicolás Goldbart
SONIDO Federico Esquerro
INTERPRETES Bonanza Muchinsci, Norberto Muchinsci, Verónica Muchinsci.



Atrápame si puedes

por DIEGO TREROTOLA

Bonanza comenzó en ese ya mítico ciclo llamado *Historias breves*. Ulises Rosell y Andrés Tambornino participaron en esa compilación de cortos con *Dónde y cómo Oliveira perdió a Achala* (1995), una célula compuesta por dos núcleos diferenciados y no por el hecho de ser una codirección. Por un lado, estaba esa aventura descarriada de un humor extraño que luego se perfiló en *El descanso*, largo de ficción que Rosell y Tambornino dirigieron junto a Rodrigo Moreno. El otro núcleo de *Dónde...*, que también implicaba esa aventura y ese humor, tenía que ver con un hallazgo: la presencia de Bonanza y Norberto Muchinsci, padre e hijo que, aunque difícil de imaginar sin información externa al corto, hacían de ellos mismos. Atorrantes como pocos, interpretaban a dos gomeros que sembraban de vidrios la ruta para pinchar las llantas de los autos y luego cobrar sus servicios. Pero Bonanza, un gordo barbudo y canoso muy papanoelesco, y su enorme hijo Norberto superaban ampliamente a su propia ficción. Sí, Bonanza tenía una gomería, pero más que un atorrante era un ladrón casi mítico con habilidades poco frecuentes, un buscavidas cuyas andanzas son aventuras formidables. Y Rosell, sospechando la dimensión de ese hombre, dedicó tres años (1996/99) a registrar un documental sobre esa vida lateral e infrecuente. Porque mientras rodaba el corto en el hábitat natural de Bonanza, una destartalada casucha de chapa y madera, la curiosidad de Rosell se hizo enorme y, como él mismo dijo, allí "lo extraordinario se transformaba en cotidiano. Porque si bien el lugar era digno de ser utilizado en una ficción, lo verdaderamente llamativo era que una familia viviera en ese universo con total naturalidad". Aunque la tendencia a la mezcla entre documental y ficción es un lugar común del cine actual, *Bonanza* es un tipo específico de esa mezcla: presenta la realidad como una trampa pero con una mirada activa que no se estanca en la congoja o el pesimismo, pero tampoco en el optimismo ingenuo y la mera celebración de lo socialmente terrible. (En este sentido, Rosell está muy cerca de *Ciudad de María*, de Bellande, y *Balnearios*, de Llinás.) Y la mezcla funciona de maravillas gracias a Bonanza, vagabundo eterno que parece no dar tregua a su nomadismo. Porque la misma figura opulenta de Bonanza viaja, en estado de ebullición, de la realidad a la ficción. Bonanza es tan real como ficcional, es un bichero y un encantador de serpientes, un ratero y un ladrón de novela, un chatarrero y un pirata con tesoros tan increíbles como motores, carrocerías y otros desperdicios automotores que él confiesa que valen millonadas incalculables. Bonanza ve valores y fortuna donde todos ven basura. Y ese es el mérito también de Rosell. Una mirada que descubre riquezas y aventuras donde otros cineastas ven sólo la miseria y el mal. Por eso, en Rosell hay algo de la justeza cinematográfica del Flaherty de *Nanook, el esquimal*. Pero acá Rosell duplica la apuesta en dos secuencias de la mejor calaña documentalista. En una de ellas, para atrapar a una serpiente, Bonanza danza, con unos movimientos y una agilidad inesperadas, que sólo una cámara alerta pudo captar en toda su magnitud y su magia. Otra secuencia, la de la caza de pájaros, mantiene la tensión y el suspenso y también encuentra grandes momentos de absurdo y comedia. Todo mezclado y cambiante. Todo en acción. Porque esas vidas insólitas (del viudo Bonanza y sus hijos Norberto y La Vero) no son narradas por los estáticos testimonios orales de los protagonistas, vicio de mucho documental perezoso. El gran valor de la película es hacer vívida la aventura de Bonanza & flía. Tanto la supervivencia como los conflictos familiares se desarrollan casi como si se tratara de una ficción. En realidad, Bonanza parece no poder estar quieto frente a cámara y decir lo que piensa del mundo. Bonanza hace y recorre su propio mundo, no lo enuncia. *Bonanza* no es un retrato congelado sino un punto de fuga. Como el Robert Crumb de *Crumb*, como el Nicholas Ray de *Nick's Movie*, el protagonista está en medio de un viaje, en un cambio de rumbo, de estado. Bonanza es un personaje tan inapresable como una gota de mercurio, de argento vivo. Y, con plena sapiencia, Rosell no trata de reducir sus acciones, ni de purificar la figura de ese malandra, sino de exponerlo con crudeza en toda su contradicción, otra forma de movimiento. Y el talento de Rosell es encontrar anidando allí la conjugación perfecta entre acciones luminosas y movimientos oscuros; o para decirlo de otra manera, encontrar lo que hace grandes a las películas y a ciertas almas. ■

EXTERMINIO

28 Days Later
HOLANDA / REINO UNIDO / ESTADOS UNIDOS
2002, 114'
DIRECCION Danny Boyle
INTERPRETES Naomi Harris, Cilliam Murphy, Megan Burns.

Ciudad de furia

a favor SANTIAGO GARCIA

Es fácil asociar *Exterminio* con muchos films de terror y ciencia ficción de la historia del cine. Son tantas las películas que podríamos mencionar que es obvio que este relato aporta tan pocas novedades como sus numerosas antecesoras. Así que mejor pasemos por alto esa cuestión y hablemos de lo que vimos en el cine esta vez. Danny Boyle no ha hecho una sola película mala; siempre consigue darles fuerza a las historias que cuenta y en todas ellas lograr crear climas interesantes. *Exterminio* es un prodigio narrativo que sumerge completamente al espectador en la historia; no hay forma de distraerse con tonterías. Desde el momento en que el director elide toda una gigantesca epidemia nos damos cuenta de que estamos frente a una buena película. Londres ha quedado vacía, sólo está habitada por los individuos infectados y por los escasos sobrevivientes. En pocos minutos, el miedo y la tensión se apoderan del espectador. Boyle acompaña cada nueva información con un ejemplo concreto en lo visual y sigue adelante sin detenerse en largos diálogos. El clima y los detalles de todas las escenas las hacen memorables. El grupo que se conforma (de sólo cuatro personas) es perfecto y adorable; más tarde se incorporarán otros miembros, pero la película ya no soportará tan bien el peso de los nuevos personajes. Es en la primera parte donde *Exterminio* resulta perfecta; luego –como suele ocurrir con los relatos sobre epidemias– se complica cerrar el relato. Pero aunque narrativamente la película se estanca, ideológicamente no lo hace. Cuatro personas de edades y razas distintas pueden convivir, pero el Ejército es otra cosa. La utopía de una sociedad sin conflictos –algo parecido a lo que ocurría en *La playa*– se deshace frente a la maldad de un grupo más grande. A Boyle le cuesta darles a esos personajes un perfil más sutil o complejo, y la película se resiente por ello. Aun así, hay varios momentos memorables en la segunda parte, en especial el infectado al que tienen encadenado como si fuera un perro. En cuanto a los dos finales de *Exterminio* es difícil decidirse. En el estreno local una persona muy tonta resolvió colocar un cartel horrible luego del último plano del primer final donde se recomienda a los espectadores que se queden a esperar el desenlace alternativo que aparece tras los títulos. Los dos finales me resultarían aceptables por separado, pero juntos me molestan. ¡Que alguien me diga cómo termina realmente la película!

Estás muerto

en contra DIEGO TREROTOLA

Es obvio y facilista descalificar *Exterminio* por el ardid publicitario que la presenta como "la primera película de terror con dos finales". Pero a los ¿responsables? de la idea deben avisarles que *Mr. Sardonicus* (1961), del gran William Castle, era una película de terror que no sólo tenía dos finales sino que los espectadores elegían cómo deseaban que terminase la historia con el voto de castigo o perdón (algunos dicen que sólo el final de castigo fue rodado y otros que el del perdón se perdió para siempre porque los espectadores solamente elegían el final sangriento). Además, en esta era de los extras de los DVD (escenas inéditas, finales alternativos, etc.) lo del doble final es una gran fruslería. Sin contar que *Identidad*, subestimada película recién estrenada, sí tiene dos finales pero con un poco más de coherencia: es una historia proyectada por una mente esquizoide. El final doble de *Identidad*, que no es tan evidente ni fue publicitado, es para muchos mero efectismo pero es lo que en definitiva da valor al relato; a diferencia de *Exterminio*, donde el segundo final es tan innecesario y banal que desnuda lo insustancial del asunto y ni siquiera ofrece dualidad. A este primer problema de *Exterminio* se suma otra idea gratuita que es la base de su estética: el registro en video. Sin provocar un efecto documental, el formato evidencia lo falso de las escenas fantásticas como, por ejemplo, el Londres en plano general vaciado de todo ser humano. La exposición omnipresente del efecto especial de manipulación digital crea una distancia que diluye el valor de shock de las secuencias, incluidas las de ataques de muertos vivos. Y de eso hay que hablar, porque *Exterminio* no es más que la (enésima) remake de *La noche de los muertos vivos* (1968), del gran George Romero, aunque en versión muy apocalíptica, pero visualmente integrada y pacata. O sea, ni siquiera ofrece un gore creativo que desafía el gusto medio como *Freddy vs. Jason*, sino imágenes más bien lavaditas. Pero lo peor es la tendencia vergonzosa a la irrupción de la metáfora (explicativa) y las aclaraciones morales. Si la historia lineal en sus valores no bastara, Boyle enfatiza para (sobre)explicar el relato. Sí, se habla de gente matando gente como el comportamiento normal de la humanidad y del valor de la familia y el amor, antagónico al sucio deseo sexual. Todo el género reducido a una fábula moralista, nada tan alejado de la angustia y la injusta incertidumbre de Romero y de la moral como jueguito perverso de Castle.

CAMINO A CASA

Jibeuro
COREA DEL SUR, 2002, **DIRIGIDA POR** Lee Jeong-Hyang, **CON** Kim Eul-boon, Yu Seung-ho, Dong Hyo-hee.

"Old people suck." Algo así como "Los viejos apestan", esa era la visión de la vejez del adorable imbécil televisivo Beavis (y su posición frente a cualquier cuestión que la pantalla chica introdujera en su mundo). Algo similar parece pensar el niño Sang-woo, una para nada adorable criatura que debe vivir, por decisión de su madre, una temporada en la casa de su hasta ese momento desconocida abuela. Encima, la nona físicamente parece un personaje de Hayao Miyazaki: está todo el día encorvada, es bastante lenta en todos los niveles posibles, posee el récord mundial de arrugas y nunca habla aunque siempre anda con la boca abierta (como Beavis). Sang-woo, poco feliz con la situación, hace lo (im)posible para fastidiar a la abu. Pero el amor es más fuerte, sobre todo el amor de una abuela. No por nada *Camino a casa* finaliza con una leyenda que dice "Dedicado a todas las abuelas del mundo".

Como Miyazaki, la directora Lee Jeong-hyang escapa del rincón de lo grotesco y cuida, con un amor incondicional, a cada uno de los pocos personajes y nunca los juzga por sus acciones. El punto de partida, el lazo afectivo entre nieto y abuela, podría prestarse a un sinfín de sonetos estridentes y dramatismos televisivos, pero la directora se juega hacia otro extremo: un romanticismo naïf que pone en juego dicotomías que podrían ser acusadas de caducas: materialismo/idealismo, urbano/rural o egoísmo/altruismo. Pero todo este proceso se pone a dieta gracias a una puesta en escena que muestra lo justo y necesario, el uso del humor como purga de sensiblerías y la sabia elección de que todo aquello que podría ser hipérbole enternecedora se quede fuera de campo.

Otros estrenos nacionales 2002 en Corea del Sur: *Bad Guy*, *Oasis*, *Camel(s)*. Para nosotros, películas de (y sólo de) festivales. Entre esas y muchas más, *Camino a casa* ocupó el cuarto lugar en la taquilla, a tres escalones de *Las dos torres*. Difícil que logre tal proeza en nuestro país. **Juan Manuel Domínguez**

LA ESTAFA MAESTRA

The Italian Job
ESTADOS UNIDOS, 2003, **DIRIGIDA POR** F. Gary Gray, **CON** Mark Wahlberg, Charlize Theron, Donald Sutherland.

Las películas de robos son un subgénero simpatiquísimo. Las mejores suelen ser ligeras, divertidas, delirantes y completamente inverosímiles. Cuando hablamos de robo nos referimos a uno grande, generalmente sin armas y con un equipo tan heterogéneo como encantador. Hollywood parece haberlas recuperado con alegría en estos últimos años. Un elenco perfecto, con un *timing* impecable, permite que el film adquiera mayor velocidad e interés. Aunque, para ser justos, el villano Edward Norton no le pone ni un cuarto de corazón (algo que, accidentalmente, lo hace más cercano a su poco emotivo personaje) y quienes más brillan son los fantásticos Jason Statham (como Handsome Rob) y Seth Green (como Kyle primero aunque luego –gran chiste del film– se hace llamar Napster ya que dice haberlo creado él). La pareja protagónica (Charlize Theron y Mark Wahlberg) presenta un inusual tono humano en el que todo parece tener un costado emocional extra que aumenta nuestro cariño por los personajes. La película no se pierde en tramas paralelas de esas que suelen dañar mucho a algunos films del cine mainstream actual y se conduce con bastante concentración hacia lo que importa. *La estafa maestra* consigue su efectividad gracias a esa economía narrativa y a la presencia de medidas y controladas emociones. No parece pretender más. Aunque como premio adicional una persecución de lanchas y un trío completamente adorable de coloridos Mini Coopers hacen las delicias de todos aquellos que aman el movimiento y la alegría en el cine. La prueba definitiva de que el cine norteamericano está vivo y bien y de que pasa por un excelente momento no hay que buscarla sólo en las obras maestras. Son estas bellas películas de la segunda línea las que revelan el talento de una industria que consigue sobrevivir década tras década a sus propios defectos y lugares comunes. Y alcanzan una excelencia que muchas veces los críticos más amargos se niegan a reconocer. La alegría, ya se sabe, nunca tuvo buena prensa. **Santiago García**

BAR "EL CHINO"

ARGENTINA, 2003, **DIRIGIDA POR** Daniel Burak, **CON** Boy Olmi, Jimena La Torre, José Sacristán, Néstor Sánchez, Pasta Dioguardi, Lucas Santa Ana.

Desde el nacimiento del sonoro (*Tango*, Moglia Barth, 1933) el cine le arrastró el ala a la canción ciudadana con insistencia. En otra *Tango* (1999) Saura reunió sin suerte a Copes, Storaro, Schifrin y Bocca. Sally Potter quedó tan deslumbrada con el 2 x 4 que se vino a aprenderlo a la calle Cochabamba; pero cuando al baile agregó una cámara no se lució como bailarina y menos como directora. Sin embargo, milonga y cine no siempre fue un amor imposible. En estos últimos años, podemos revisar las *Notas de tango* de Filippelli y *Felices juntos* (una de cantinas y chinos auténticos) de Wong Kar-wai, con callecitas porteñas difíciles de olvidar. El problema no es el tango en sí. Nadie niega la belleza de las noches de Pompeya. Pero el porteñismo olvida a menudo los recursos propios del cine y superpone figuritas pintorescas, artes diversas y emociones legítimas sin advertir que en la acumulación de vivencia y sentimiento no hay garantía de buen resultado. En *Bar "El Chino"* la historia del romance y la del documental quedan inconexas. Los hechos de diciembre de 2001 no se muestran "en sí"; son un mero artilugio externo que podría reemplazarse por cualquiera de nuestras copiosas debacles. La sobrada presencia nostalgiosa de Boy Olmi –añora un tiempo idílico difuso sin antecedentes palpables en la historia– desdibuja los testimonios sinceros de los parroquianos. Su hijo vuelve de España como si volviera de la nada; además, es difícil conmoverse cuando regresa un desconocido. Martina decide hacer un documental sobre un bar que dos segundos antes no le interesaba, y con esa misma brusquedad se pianta de la película. Y qué pena, porque Jimena La Torre sí era un impulso vital.

Y el dilema mayor –vivir en este país o radicarnos en España– se ata con un hilo endeble. Sobre todo cuando la personalísima decisión de abandonar una tierra carga su cruz nacionalista y culposa: irse significa traicionar el barrio, un bar, un país devastado que nos necesita, el bandoneón que llora nuestra ausencia y bla, bla, bla. **Lilian Laura Ivachow**

UN CASAMIENTO INOLVIDABLE

Casomai

ITALIA, 2002, **DIRIGIDA POR** Alessandro D'alatri, **CON** Stefania Rocca, Fabio Volo, Gennaro Nunziante, Mino Manni.

En la línea de la comedia dramática popular, que bien comprenden los films de Gabrielle Muccino, *Casomai* ingresa en el pantanoso terreno de las peleas de pareja. Esta incursión redunda en aciertos varios pero con un aparente tono moralizante que desvirtúa buena parte de los logros de la película, a la que en un acto de miopía crítica puede confundir con un film moralista. Pareja a punto de casarse, recuerdo de los primeros momentos de noviazgo y final abrupto en un divorcio sin atenuantes. La idea de mostrar el apogeo y la caída de una pareja para luego retomar los momentos previos al casamiento, demostrando que estábamos ante un falso flashfoward es, en apariencia, moralista. Un tramposo giro de guión permite releer la difícil convivencia previa, intermediada por múltiples referencias y consejos de amigos cercanos que llenan de dudas a la pareja. Así, quedan bajo cuestión los comportamientos sociales y la validez del imaginario cultural del matrimonio (incluso pese a las torpes metáforas con las que el film pretende ilustrarlos). En este sentido, la fantasía de la ruptura que la película exhibe no opera como castigo por alejarse de la norma, sino que remite más a un imaginario estereotipado de ruptura que viola la tranquilidad pequeñoburguesa. Falsa tranquilidad con la que hay que lidiar y convivir.

La declaración final del cura, entonces, no apunta hacia resoluciones dogmáticas sino que tiene un tinte más bien político: muestra que tanto casados como solteros como divorciados hacen a un mismo sistema de producción de imaginarios culturales y de circulación de discursos rancios. El film, sin embargo, incurre en una estética publicitaria con travellings diagonales que no narran, sólo muestran el producto, y el poco imaginativo trabajo sobre la iluminación y banda de sonido conspira contra el buen ritmo general. Un film menor pero no completamente desatendible que resuelve su filiación más cerca de la televisión que del cine. Como el capítulo doble de un unitario. **Federico Karstulovich**

RAUL BARBOZA EL SENTIMIENTO DE ABRAZAR

ARGENTINA, 2003, **DIRIGIDA POR** Silvia Di Florio.

A pesar de ser uno de los artistas argentinos de la actualidad más respetados en el exterior, Raúl Barboza no es tan conocido en Argentina, sobre todo para los más jóvenes. Instalado en Francia desde hace más de 15 años, Barboza ha paseado su música por Europa, Japón, Canadá y Brasil, ganándose un gran respeto en el ambiente del jazz a pesar de trabajar desde un género marginal como el chamamé.

Raúl Barboza, el sentimiento de abrazar, documental dirigido por Silvia Di Florio que se exhibe en el Malba, es un trabajo que puede ayudar a llenar ese vacío, a descubrir ese tesoro oculto para muchos que representa este acordeonista de 65 años que empezó a tocar su instrumento a los 7. Antes de partir hacia Francia en 1987, adonde llegó por recomendación de Astor Piazzolla, Barboza ya había grabado mucho y muy bueno (con músicos como Ariel Ramírez, Eduardo Falú y Jaime Torres); más tarde trabajó con el tenor español José Carreras y con la talentosa Cesarea Evora, nacida en Cabo Verde y transformada hoy en estrella de la *world music*.

El film de Di Florio, que trabajó en cine con Adolfo Aristarain y tiene larga experiencia en producción y edición en TV, no se ocupa demasiado de relatar con detalle esa historia. Más bien la usa como telón de fondo, la mantiene casi asordinada, para dedicarse con más energía a revelar desde la imagen una idea fuerza, la de la profunda relación entre la música de Barboza y el paisaje litoraleño, apoyada en un notable trabajo de montaje. Decididamente jugada a enfocar ese perfil poético, la película se hace disfrutable a medida que avanza, cuando la extraordinaria música de Barboza empieza a tomarla por asalto y a denotar con claridad que las explicaciones sobran. Ese abandono del rigor histórico, que podría convertirse en un problema en cualquier documental biográfico, no la afecta. Por el contrario, la transforma en una experiencia placentera, relajada, en una invitación a conocer el universo de un artista cuyo talento conmueve. **Alejandro Lingenti**

UN GRAN LADRON

The Good Thief

GRAN BRETAÑA, 2002, **DIRIGIDA POR** Neil Jordan, **CON** Nick Nolte, Tcheky Kario, Nutsa Kukhianidze.

Mr. Jordan, el ecléctico director de *No somos ángeles*, *En compañía de lobos* y *El juego de las lágrimas* decidió que era hora de rehacer *Bob Le Flambeur*. Y bueno, allá él si se puede dar los gustos. El gusto, claro, no es de nosotros, que vimos el clásico de Melville y que cada vez que lo revemos nos quedamos enamorados de su precisión, de sus personajes, de la mirada y la dignidad de Bob, de las ganas de seguir viendo películas como esa. Pero no hay más Melville y hay demasiado Jordan. La elección de Nolte como protagonista –cuyo "ser cool" tiene una falsedad evidente– es un desacierto. No basta tampoco con el porte reventado (extradiegético, por otra parte) del actor para pensar en él como el protagonista. Da la impresión de que Jordan no vio o, peor, no comprendió la película original. La melancolía ante el paso del tiempo del viejo Bob es genuina y no surge de ningún subrayado. Acá tenemos a Leonard Cohen: aunque la canción es bella y Cohen es realmente un poeta, aparece como la herramienta desesperada ante la imposibilidad de emocionar por otro medio que no sea poner un tema, como hace la televisión. Otro asunto que es evidente desde los títulos del primer *Bob* es la felicidad de filmar. Melville construía su película a partir de la alegría que le producía el cine y la transmitía a su personaje. En el caso de Jordan, hay algo de elegíaco, de tristeza y de autoconmiseración. Sus mejores películas son aquellas en las que trabaja como empleado de la producción o donde se toma todas las libertades que quiere (exceptuando la paupérrima *El hotel de los fantasmas*, claro está). Lo que falta en esta incomprensible remake es vida. Respecto de "robar" a otros films, hay grados: uno puede ser un ladrón como De Palma, que afana oro en lingotes y devuelve joyas, o algunos cineastas comerciales argentinos, que roban el pancho y la coca de Porcel y Olmedo (para qué dar ejemplos). Jordan parece estar en el medio: quiere hacer un homenaje pero no está a la altura, y queda como un torpe descuidista. Eso es *Un gran ladrón*: un descuido en las pantallas. **Leonardo M. D'Espósito**

LA NOCHE DEL CRIMEN

People I Know

ESTADOS UNIDOS / ALEMANIA, 2002, **DIRIGIDA POR** Daniel Algrant, **CON** Al Pacino, Kim Basinger, Ryan O'Neal.

Anteúltimo plano de *La noche del crimen*: larga imagen de un cadáver que respira (ningún actor puede aguantar tanto). Ultimo plano: la cámara hace una pirueta y muestra la ciudad al revés; el giro no sólo es exhibicionista sino también tontamente semántico: los valores están dados vuelta en este mundo neoyorquino rico en dinero, corrupción, influencias y mentiras. Fuertes traspiés sobre el cierre, momento muy sensible, sobre todo si se considera que en las últimas secuencias la película venía ganando un poco de setentista dignidad de cine moralizante y tenía ecos temáticos de *Carlito's Way* (aunque nada de su brillo cinematográfico). Se incluye a Pacino en plan RR.PP. decadente al límite y con uñas sucias, a la linda Basinger en un personaje-concepto injertado, y a Ryan O'Neal para confirmar lo anticuado, ajado y amarillento de todo el asunto. **Javier Porta Fouz**

CIUDAD DEL SOL

ARGENTINA, 2003, **DIRIGIDA POR** Carlos Galletini, **CON** Jazmín Stuart, Nicolás Cabré, Darío Grandinetti, María Leal.

Galletini, director de sagas como *Los bañeros más locos del mundo* o *Extermineitors*, vuelve con *Ciudad del Sol*. Resulta que *Ciudad del Sol* es un concepto de Tommaso Campanella, mediante el cual se definía la sociedad perfecta hace 400 años. En la utopía galletiniana, a Jazmín Stuart (Escuela de Actuación Charles Atlas) se le suicida, vaya uno a saber por qué, la mamá y comienza a investigar el pasado militante de su progenitora y sus amigos. Para llevar a cabo tal tarea, se muda con una *dragqueen* (Nicolás Cabré), entrevista a diferentes ex compañeros de su madre (Leal, Contreras, Lamaison, Palmer, Luque, Manso), se besa con su aparente padre y traidor a la causa (Grandinetti), lava sus pecados en la ducha y finaliza mirando a cámara con una sonrisa. Todo lo que podría señalarse es eclipsado frente a la secuencia en la cual el personaje de Grandinetti, en medio de una discusión donde lo acusan de haber separado a la familia durante la dictadura, dice: "Eso pasa en las guerras". **Juan Manuel Domínguez**

Imagen de *El polaquito*, la última de Juan Carlos Desanzo.

EL POLAQUITO

ARGENTINA / ESPAÑA, 2003, **DIRIGIDA POR** Juan Carlos Desanzo, **CON** Abel Ayala, Marina Glezer, Fabián Arenillas, Fernando Roa, Roly Serrano.

Este es cine de explotación y muestra la explotación de los adolescentes de la calle. Prepotencia temática para vender, de manera truculenta –que no cruda–, importancia. A pesar de algunas buenas actuaciones (en especial la de Marina Glezer), la torpeza y la artificialidad de cada plano son tales que incluso parece escucharse la palabra "acción" y verse las marcas de movimiento en el piso. Y hablando de movimiento, hay un travelling al final –sobre "el polaquito" muerto– que no sólo es abyecto (Daney) sino vejatorio. Y hablando de vejaciones, el personaje las soporta una tras otra, pero explota y se rebela frente a un aborto. Un film "con mensaje". **JPF**

RECONCILIADOS

Reconciliati

ITALIA, 2000, **DIRIGIDA POR** Rosalía Polizzi, **CON** Beatriz Spelzini, Franco Castellano, Emilio Bonucci.

Sobre *Reconciliados* podría escribir que trata acerca de Malena, argentina exiliada en Italia que vive atormentada por los recuerdos de su secuestro y la desaparición de sus compañeros. Que hay Brigadas Rojas, discusiones políticas, la proyección del terror de la última dictadura... Y otras tantas cuestiones que la "justificarían" ideológicamente. Pero no debo escribir sobre eso. Tengo que decir que esta película no respeta ninguno de los límites ni pudores que se debería tener cuando se filma alrededor del horror. Fuerza el dramatismo con intentos de suicidio y pesadillas. Utiliza imágenes de Roma con vocación de postal. Tiene un subrayado musical groseramente manipulador. Y como final propone una cadencia vergonzosa: show con el tango *Malena*, caminata romántica bajo la lluvia, imágenes de marchas de las Abuelas, explosiones, armas, etc. Pero como refugio seguro frente a la abyección ahora tenemos *Los rubios*. Película que seguirá creciendo gracias al pudor, la inteligencia, la valentía y la humanísima fragilidad con que filma Albertina Carri. **Agustín Campero**

GERENTE EN 2 CIUDADES

ARGENTINA, 2001, **DIRIGIDA POR** Diego Soffici, **CON** Dolores Fonzi, Carolina Fal, Adrián Airala, Lorenzo Quinteros.

Por segunda vez en el año, Dolores Fonzi encarna un personaje interesante al que no le brindan los minutos de pantalla que merece. Es imposible cruzar referencias entre *El fondo del mar* y *Gerente en 2 ciudades* sin sentir algo de culpa. Todos los puntos fuertes de la ópera prima de Damián Szifrón naufragan en la de Diego Soffici. Un guión que se agota en menos de 15 minutos, intenta cambiar de rumbo y se hunde aun más; una banda so-

nora que provoca ganas de correr a comprar el infame soundtrack de *El Polaquito* y una narración que no para de tropezar a lo largo dos horas. **Nazareno Brega**

DEVORADOR DE PECADOS

The Sin Eater

ESTADOS UNIDOS, 2003, **DIRIGIDA POR** Brian Helgeland, **CON** Heath Ledger, Shannyn Sossamon, Mark Addy, Benno Fürmann, Peter Weller.

En *Revancha*, Brian Helgeland pudo y supo hacer una seca nueva versión de la novela que John Boorman había tomado para *A quemarropa*. En *Corazón de caballero*, llevó los asedios a los films sobre el Medioevo a extremos de la anacronía pop y logró una película tan distinta como polémica (yo me ubico en el bando a favor). Ahora vuelve, como director, productor y guionista del thriller religioso *Devorador de pecados*, film que luego de veinte minutos ordenados en función de un interesante misterio, abandona toda lógica y se encamina irremediablemente hacia una serie de secuencias finales mal hechas, explicadas con diálogos y sin respiración interna. Se pierde el ritmo, el respeto por lo expuesto y se trata de llegar a un final digno de un inexperto chapucero. Al final se llega, pero en el medio se sacrifica (y se muestra) cualquier cosa. Los pecados salen volando como esas cabezas de medusas muy *Matrix*, nunca se entiende para qué viaja a Italia la chica y la arbitrariedad de todo es tal que la mitad de las secuencias parecen ser oníricas, pero no lo son. Simplemente se trata de una impensada torpeza para narrar. **JPF**

JINETE DE BALLENAS

Whale Rider

NUEVA ZELANDA, 2002, **DIRIGIDA POR** Niki Caro, **CON** Keisha Castle-Hughes, Rawiri Paratene, Vicky Haughron.

En mi reseña de la versión semanal "electrónica" de *El Amante*, cometí el error de decir que en los principales diarios habían salido críticas a favor de este film. Hubo una excepción: *Página/12*. Aclarado esto, la emprendo otra vez contra *Jinete de ballenas*, película neocelandesa sobre nena y abuelo en relación de amor-odio por cuestiones de tradición, destino, leyenda, magia y religión. Reiterativa, pueril, obvia, new age, con penosos toques de humor y musicalización chantajista, al final la peli arroja unas ballenas moribundas en la playa. Como en todo en este relato, aquí también hay subrayado, y la cantidad de ballenas animatronics es demasiada. Una obscenidad en todo sentido. No es posible apilar tantos elementos de mal cine demagógico y encima obtener premios del público y buenas críticas. Bah, sí es posible, a pesar de que la directora Niki Caro ni siquiera logre un final berreta y malo pero por lo menos superficialmente emotivo. **JPF**

LA VIDA DE DAVID GALE

The Life of David Gale

EE.UU., 2003 **DIRIGIDA POR** Alan Parker **CON** Kevin Spacey, Kate Winslet, Constance Jones.

Allá, en el bíblico estado de Texas, un profesor universitario, David Gale, es uno de los principales manifestantes contra la pena de muerte. Por sortilegios de un guión-barrilete, Gale es sentenciado a tal pena capital. El problema de la película es similar al que sufren otros films de Alan Parker como *Evita* o *Mississippi en llamas*. El director británico se limita a esteticismos escuetos y en ese proceso se vuelve garrafalmente chato: expone, evidencia y vuelve a exponer, como sucedía en *Las cenizas de Angela* con la construcción de la pobreza. En *La vida de David Gale* emparcha su típica falta de ideas con un poco de thriller, para luego finalizar con eso que tanto le gusta hacer: el paquidérmico volantazo que desfigura el discurso creado a lo largo de la película. Kate Winslet sigue su mala racha. **Juan Manuel Domínguez**

NICOTINA

MÉXICO / ARGENTINA / ESPAÑA, 2003, **DIRIGIDA POR** Hugo Rodríguez, **CON** Diego Luna, Lucas Crespi, Jesús Ochoa.

Diego Luna ya tiene un pie en Hollywood, pero esta fallida coproducción –habría que repasar Historia Antigua para encontrar esas dos palabras separadas– parece un peaje demasiado caro en el camino a la fama internacional. Aunque la penosa actuación de Luna no es lo que causa más vergüenza ajena: para eso están las irritantes y falsamente encendidas defensas del cigarrillo en boca de un Crespi con menos *timing* que una toalla y varios torpes intentos de hacer atractiva una anodina comedia negra –para más inri, narrada en tiempo real– mediante un maquillaje cool que –sí, se ha dicho hasta el hartazgo– hace pensar en Tarantino y Guy Ritchie, pero no en buenos términos. Hay influencias e influenzas, y la estilización para encubrir la ausencia de ideas ya se está pareciendo demasiado a una epidemia. **Agustín Masaedo**

MATRIX: REVOLUCIONES

The Matrix Revolutions

ESTADOS UNIDOS, 2003, **DIRIGIDA POR** Larry y Andy Wachowski, **CON** Keanu Reeves, Laurence Fishburne, Carrie-Anne Moss, Hugo Weaving.

La defensa de Zion contra las máquinas se vuelve la defensa de las máquinas contra el agente/programa Smith, lo que a su vez impone una tregua en la batalla de la máquinas contra Zion, lo que deja las cosas en el punto exacto del comienzo: al final tenemos, otra vez, a los que se visten bien y mal, cada uno en su lugar. O sea: el caniche de los Wachowski Bros. finalmente se mordió la cola, el tiempo volvió atrás y las *Matrix* no le dejaron nada al cine salvo buenos negocios (apenas los dólares, verdes como esas prolijas lluvias de símbolos, indican que estas películas pasaron por la Tierra). La saga más pomposa y aburrida de la historia, de todas maneras, logró tranformar esas dos palabras (pomposa y aburrida) en sustantivos. Un hallazgo. **Marcelo Panozzo**

LOS ESTRENOS DEL MES SEGUN LOS CRITICOS

	JORGE BELAUNZARAN TXT	JORGE CARNEVALE NOTICIAS	HERNAN FERREIROS ROCK & POP	DIEGO LERER CLARIN	AGUSTIN MASAEDO EL AMANTE	MARCELO PANOZZO EL AMANTE	MARTIN PEREZ PAGINA 12	JAVIER PORTA FOUZ EL AMANTE	PABLO SCHOLZ CLARIN	PABLO SUAREZ BUENOS AIRES HERALD	
EL ARCA RUSA	9	8		9		9			8	10	**8,83**
KILL BILL – LA VENGANZA			7	8		10	9	7	9		**8,33**
LOS RUBIOS	7	5		8	10	9	8	9	7	9	**8,00**
SER Y TENER	6			8	10	7		9	7	9	**8,00**
CAMINO A CASA	7	8		7					7		**7,25**
EXTERMINIO	7	7	7	7	5		7	6	6		**6,50**
ALMA DE HEROES	6				8		5	8	5		**6,40**
LA ESTAFA MAESTRA	7	6	4		6	8	5	7	5		**6,00**
EL GRAN LADRON	4	6	6	5	7		6		5		**5,57**
SOY TU AVENTURA		6	6		6	5	5	6	5		**5,57**
ABRE TUS ALAS	7	5		4			5				**5,25**
TODO JUNTOS			7	5		4		3	4	8	**5,17**
LECCION DE HONOR	4	4		6	5		5	6	5		**5,00**
UN CASAMIENTO INOLVIDABLE	4	6			4		4				**4,50**
JINETE DE BALLENAS	5			4	4			2	7		**4,40**
(CODIGO POSTAL)		4		5				4		4	**4,25**
LA VIDA DE DAVID GALE	4	5			4				4		**4,25**
DEVORADOR DE PECADOS	4	2	2	5	6	5	4	3	4		**3,89**
EL POLAQUITO	2	7			1			2	5	4	**3,50**
NICOTINA	3			5	2	2			4	5	**3,50**
BAR "EL CHINO"						4		3		3	**3,33**
LA NOCHE DEL CRIMEN		3	2					4	4		**3,25**
+ RAPIDO Y + FURIOSO		3			3	2	2		3		**2,60**

¡SI!

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

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

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

TIPO DE SUSCRIPCION

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

REGALO

- ☐ LIBRO MARTIN SCORSESE
- ☐ LIBRO WIM WENDERS

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

Flicks, Films, Motion Pictures & Movies

Se habla de sus períodos dorados, de sus decadencias, de sus resurgimientos, de sus cambios, de sus nuevos directores, de sus caídos en desgracia, de sus resucitados, de estrellas que van y vienen, de ganancias exorbitantes, de sus conservadores y de sus rebeldes. Nosotros decidimos hablar de los últimos cinco años del cine de EE.UU. O más bien de nosotros observando sus últimos cinco años.

Para bien, para mal o para más o menos, se nos ofrece más cine *made in USA* que hecho en cualquier otra parte del mundo. Además, se trata de la filmografía nacional más rica y variada, la que históricamente ha recibido a más directores extranjeros y sus influencias. Y aunque por momentos los gigantescos aparatos publicitarios quieren hacernos creer que unas pocas películas de procedencia hollywoodense son las únicas que existen, hay otras maneras de hacer cine, tanto afuera como dentro de Estados Unidos de América. La diversidad de maneras de hacer cine americano es evidente, aunque no podemos dejar de notar que las dos películas ganadoras en nuestra votación fueron dos fracasos o cuasi fracasos en los cines argentinos, lo que indica que tal vez en el futuro películas por el estilo ni pasen por nuestras salas, cada vez más inundadas por más copias del cada vez más frecuente tanque del momento.
A partir de una lista aparecida en mayo de este año en *Cahiers du cinéma* (número 579), se nos ocurrió hacer algo a nosotros. *Cahiers* proponía un informe sobre 100 nuevos directores, aquellos que, más allá de su calidad, definen el cine americano actual. En nuestra última reunión de sumario, decidimos intentar un balance del último lustro.

Motivos: cinco es un número redondo y la cantidad de películas es relativamente manejable. Y a principios de 1998 se estrenó la película más vista de todos los tiempos, *Titanic*. Así, lo votado y pensado en estas páginas es el cine post *Titanic*. La película de Cameron arrasó con los Oscar, y después vinieron estas cinco ganadoras del premio principal: *Shakespeare apasionado*, *Belleza americana*, *Gladiador*, *Una mente brillante* y *Chicago*. Teníamos otro criterio: hablar de las películas americanas desde que la academia empezó a premiar estas cosas impresentables (si bien alguna de las películas puede parecerle aceptable a alguno de los amantes, ninguno va más allá de una tímida defensa de uno o dos de estos bodoques, y casi siempre con algo de culpa).

REGLAS DE NUESTRA VOTACION. Hacer una lista de las diez mejores películas americanas 98-03 estrenadas en cines en Argentina, o enviadas directo a video o vistas en festivales o de alguna otra manera. Ubicarlas en orden de mérito: como hacemos en nuestra votación de fin de año, la beneficiada con el primer lugar de la lista recibió diez puntos, la segunda nueve y así sucesivamente. Además, no se podía elegir más de un film del mismo director, y no valía votar paquetes de películas (que si las matrixes, los señores de anillos, los episodios galácticos). Una sola en cada casillero. Y después había que incluir, en orden de demérito, las cinco más sobrevaloradas (por nosotros, por el mundo del cine, por los espectadores, por los críticos de Chipre...).

ALGUNOS DETALLES. Dudamos un poco, pero por más francesa que fuera su producción, resolvimos que *Femme Fatale* de Brian De Palma era una película americana. Y luego de terminada la votación, alguno se acordó de *The Truman Show* y de *Despertando a la vida* (que no habían sido mencionadas). Creo que la de Linklater habría conseguido algún voto si alguien la hubiera sometido antes a la consideración general, pero las urnas estaban cerradas (apunto que se cerraron antes de la visión de *Kill Bill*). Intuyo también que si hiciéramos la votación dentro de un mes, alguna película de Christopher Guest cosecharía más votos, pero de este director de comedias a descubrir hablaremos en el número que viene, o por lo menos eso prometemos. También el cine americano promete –e intenta seducir– todo el tiempo. A veces cumple y a veces no, pero nos mantiene expectantes. Siempre podemos esperar algo del cine del país del Norte. **Javier Porta Fouz**

Aquí están las votaciones individuales más las tablas con los resultados. El cine americano del último lustro tuvo, para la redacción de *El Amante*, dos ganadores con el mismo apellido en los dos primeros puestos. Más allá de esta casualidad, hay otro dato que los une: se trata de dos directores de poco más de treinta años.

LAS ELEGIDAS **LAS MEJORES Y LAS OTRAS**

Anderson y Anderson

DIEGO BRODERSEN

1. **Las vírgenes suicidas** / 2. **¿Quieres ser John Malkovich?** / 3. **El Señor de los Anillos: La Comunidad del Anillo** / 4. **South Park, la película** / 5. **Alta fidelidad** / 6. **La delgada línea roja** / 7. **El camino de los sueños** / 8. **Velvet Goldmine** / 9. **Jackie Brown** / 10. **Misión: Imposible 2.**

Las sobrevaloradas: 1. **Matrix** / 2. **Belleza americana** / 3. **Traffic** / 4. **Gladiador** / 5. **Inteligencia artificial.**

GUSTAVO J. CASTAGNA

1. **El camino de los sueños** / 2. **Velvet Goldmine** / 3. **Las vírgenes suicidas** / 4. **South Park, la película** / 5. **La delgada línea roja** / 6. **¿Quieres ser John Malkovich?** / 7. **El Señor de los Anillos: Las dos torres** / 8. **Apocalypse Now Redux** / 9. **El camino del samurai** / 10. **Vampiros.**

Las sobrevaloradas: 1. **Los excéntricos Tenenbaum** / 2. **Inteligencia artificial** / 3. **Memento** / 4. **La leyenda del jinete sin cabeza** / 5. **Episodio 1.**

LEONARDO M. D'ESPOSITO

1. **South Park, la película** / 2. **Moulin Rouge!** / 3. **El Señor de los Anillos: Las dos torres** / 4. **Embriagado de amor** / 5. **Las vírgenes suicidas** / 6. **Atrápame si puedes** / 7. **El camino de los sueños** / 8. **Los excéntricos Tenenbaum** / 9. **Mujer fatal** / 10. **Velvet Goldmine.**

Las sobrevaloradas: 1. **Traffic** / 2. **Belleza americana** / 3. **El club de la pelea** / 4. **Matrix: Recargado** / 5. **Memento.**

MARCELA GAMBERINI

1. **Los excéntricos Tenenbaum** / 2. **Alta fidelidad** / 3. **Mujer fatal** / 4. **Moulin Rouge!** / 5. **Embriagado de amor** / 6. **La delgada línea roja** / 7. **El camino del samurai** / 8. **Misión: Imposible 2** / 9. **Jinetes del espacio** / 10. **Jackie Brown.**

Las sobrevaloradas: 1. **El club de la pelea** / 2. **Felicidad** / 3. **Gosford Park** / 4. **Memento** / 5. **Shakespeare apasionado.**

JORGE GARCIA

1. **El camino de los sueños** / 2. **Las vírgenes suicidas** / 3. **Gerry** / 4. **Domestic Violence** / 5. **Crimen verdadero** / 6. **As I Was Moving Ahead...** / 7. **Atrápame si puedes** / 8. **An Injury to One** / 9. **The Mad Songs of Fernanda Hussein** / 10. **Bulworth.**

Las sobrevaloradas: 1. **Moulin Rouge!** / 2. **Inteligencia artificial** / 3. **Mujer fatal** / 4. **Misión: Imposible 2** / 5. **Lejos del paraíso.**

SANTIAGO GARCIA

1. **Inteligencia artificial** / 2. **Jinetes del espacio** / 3. **Embriagado de amor** / 4. **Misión: Imposible 2** / 5. **La momia** / 6. **Los excéntricos Tenenbaum** / 7. **Dulces y peligrosas** / 8. **Sexto sentido** / 9. **Corazón de caballero** / 10. **Zoolander.**

Las sobrevaloradas: 1. **Magnolia** / 2. **Felicidad** / 3. **Gosford Park** / 4. **Belleza americana** / 5. **Confesiones de una mente peligrosa.**

FEDERICO KARSTULOVICH

1. **Moulin Rouge!** / 2. **El camino de los sueños** / 3. **Los excéntricos Tenenbaum** / 4. **¿Quieres ser John Malkovich?** / 5. **Inteligencia artificial** / 6. **Velvet Goldmine** / 7. **Alta fidelidad** / 8. **Embriagado de amor** / 9. **Jinetes del espacio** / 10. **Toy Story 2.**

Las sobrevaloradas: 1. **Matrix** / 2. **Belleza americana** / 3. **Pandillas de Nueva York** / 4. **La gran estafa** / 5. **Abajo el amor.**

ALEJANDRO LINGENTI

1. **Velvet Goldmine** / 2. **El camino de los sueños** / 3. **El camino del samurai** / 4. **Las vírgenes suicidas** / 5. **Magnolia** / 6. **Jinetes del espacio** / 7. **Atrápame si puedes** / 8. **Alta fidelidad** / 9. **Jackie Brown** / 10. **Los últimos días de la disco.**

Las sobrevaloradas: 1. **Legalmente rubia** / 2. **Matrix** / 3. **Felicidad** / 4. **Memento** / 5. **Inteligencia artificial.**

JUAN MARTINEZ

1. **Embriagado de amor** / 2. **Fantasmas de Marte** / 3. **Inteligencia artificial** / 4. **Moulin Rouge** / 5. **Velvet Goldmine** / 6. **Tres es multitud** / 7..**Freddie cayó en la cuenta** / 8. **El protegido** / 9. **Legalmente rubia** / 10. **Misión: Imposible 2.**

Las sobrevaloradas: 1. **El club de la pelea** / 2. **Belleza americana** / 3. **Apocalypse Now Redux** / 4. **Réquiem para un sueño** / 5. **Memento.**

AGUSTIN MASAEDO

1. **Los excéntricos Tenenbaum** / 2. **South Park, la película** / 3. **¿Quieres ser John Malkovich?** / 4. **Las vírgenes suicidas** / 5. **Embriagado de amor** / 6. **Alta fidelidad** / 7. **Moulin Rouge!** / 8. **Mujer fatal** / 9. **El Señor de los Anillos: Las dos torres** / 10. **La delgada línea roja.**

Las sobrevaloradas: 1. **El club de la pelea** / 2. **Belleza americana** / 3. **Matrix** / 4. **Memento** / 5. **Réquiem para un sueño.**

GUSTAVO NORIEGA

1. **La delgada línea roja** / 2. **Los excéntricos Tenenbaum** / 3. **Inteligencia artificial** / 4. **Pequeños guerreros** / 5. **South Park, la película** / 6. **Domestic Violence 2** / 7. **La elección** / 8. **Misión: Imposible 2** / 9. **Mujer fatal** / 10. **Un domingo cualquiera.**

Las sobrevaloradas: 1. **Felicidad** / 2. **Matrix** / 3. **Bowling for Columbine** / 4. **Pandillas de Nueva York** / 5. **Episodio II.**

MARCELO PANOZZO

1. **Los excéntricos Tenenbaum** / 2. **Moulin Rouge!** / 3. **South Park, la película** / 4. **Irene, yo y mi otro yo** / 5. **La delgada línea roja** / 6. **Very Important Perros** / 7. **Embriagado de amor** / 8. **Un gran chico** / 9. **Ghost World** / 10. **El Señor de los Anillos: Las dos torres.**

Las sobrevaloradas: 1. **Apocalypse Now Redux** / 2. **Inteligencia artificial** / 3. **Memento** / 4. **Felicidad** / 5. **Matrix.**

JAVIER PORTA FOUZ

1. **La delgada línea roja** / 2. **Los excéntricos Tenenbaum** / 3. **Embriagado de amor** / 4. **Moulin Rouge!** / 5. **Fantasmas de Marte** / 6. **Misión: Imposible 2** / 7. **Mumford** / 8. **South Park, la película** / 9. **Velvet Goldmine** / 10. **Mujer Fatal.**

Las sobrevaloradas: 1. **Shakespeare apasionado** / 2. **Pandillas de Nueva York** / 3. **Episodio II** / 4. **Al calor de las armas** / 5. **Vengar la sangre.**

EDUARDO ROJAS

1. **Apocalypse Now Redux** / 2. **Atrápame si puedes** / 3. **Vampiros** / 4. **Pandillas de Nueva York** / 5. **Ojos de serpiente** / 6. **Al calor de las armas** / 7. **Crimen verdadero** / 8. **Jackie Brown** / 9. **Cambio de vida** / 10. **Pequeños guerreros.**

Las sobrevaloradas: 1. **Velvet Goldmine** / 2. **Moulin Rouge!** / 3. **Matrix: Recargado** / 4. **Shakespeare apasionado** / 5. **En busca del destino.**

EDUARDO A. RUSSO

1. **El camino de los sueños** / 2. **La delgada línea roja** / 3. **El camino del samurai** / 4. **Jinetes del espacio** / 5. **¿Quieres ser John Malkovich?** / 6. **Embriagado de amor** / 7. **Atrápame si puedes** / 8. **Las vírgenes suicidas** / 9. **Peggy & Fred in Hell** / 10. **Heridas de amor.**

Las sobrevaloradas: 1. **Memento** / 2. **Legalmente rubia** / 3. **Felicidad** / 4. **Matrix** / 5. **Inteligencia artificial.**

MANUEL TRANCON

1. **Embriagado de amor** / 2. **Los excéntricos Tenenbaum** / 3. **Ojos de serpiente** / 4. **Vampiros** / 5. **Atrápame si puedes** / 6. **Toy Story 2** / 7. **Jinetes del espacio** / 8. **Una tormenta perfecta** / 9. **Alta fidelidad** / 10. **Un romance peligroso.**

Las sobrevaloradas: 1. **Moulin Rouge!** / 2. **El camino de los sueños** / 3. **Memento** / 4. **Felicidad** / 5. **Velvet Goldmine.**

DIEGO TREROTOLA

1. **Pecker** / 2. **Mujer fatal** / 3. **Velvet Goldmine** / 4. **Embriagado de amor** / 5. **Los excéntricos Tenenbaum** / 6. **Donnie Darko** / 7. **El gran Lebowski** / 8. **¿Quieres ser John Malkovich?** / 9. **Moulin Rouge!** / 10. **South Park, la película.**

Las sobrevaloradas: 1. **Bowling for Columbine** / 2. **Inteligencia artificial** / 3. **Belleza americana** / 4. **Shakespeare apasionado** / 5. **Pandillas de Nueva York.**

JUAN VILLEGAS

1. **Embriagado de amor** / 2. **¿Quieres ser John Malkovich?** / 3. **Los excéntricos Tenenbaum** / 4. **Las vírgenes suicidas** / 5. **El honor de los Winslow** / 6. **Pequeños guerreros** / 7. **Atrápame si puedes** / 8. **Legalmente rubia** / 9. **Alta fidelidad** / 10. **La elección.**

Las sobrevaloradas: 1. **Belleza americana** / 2. **Traffic** / 3. **El club de la pelea** / 4. **Gladiador** / 5. **Memento.**

Las mejores / Director	Votos	Puntos
Los excéntricos Tenenbaum Wes Anderson	11	87
Embriagado de amor Paul Thomas Anderson	12	84
Las vírgenes suicidas Sofia Coppola	8	57
El camino de los sueños David Lynch	7	56
Moulin Rouge! Baz Luhrmann	8	55
La delgada línea roja Terrence Malick	8	52
¿Quieres ser John Malkovich? Spike Jonze	7	47
South Park, la película Trey Parker	7	45
Velvet Goldmine Todd Haynes	8	44
Atrápame si puedes Steven Spielberg	7	35
Inteligencia artificial Steven Spielberg	4	32
Alta fidelidad Stephen Frears	7	31
Jinetes del espacio Clint Eastwood	6	29
Mujer fatal Brian De Palma	6	25
El Señor de los Anillos: Las dos torres Peter Jackson	5	23
El camino del samurai Jim Jarmusch	4	22
Misión: Imposible 2 John Woo	6	20
Vampiros John Carpenter	3	16
Fantasmas de Marte John Carpenter	2	15
Ojos de serpiente Brian De Palma	2	14
Pequeños guerreros Joe Dante	3	13
Apocalypse Now Redux Francis Ford Coppola	2	13
Crimen verdadero Clint Eastwood	2	10
Pecker John Waters	1	10
Jackie Brown Quentin Tarantino	4	08
Gerry Gus van Sant	1	08
Domestic Violence Frederick Wiseman	1	07
Irene, yo y mi otro yo Peter y Bobby Farrely	1	07
Pandillas de Nueva York Martin Scorsese	1	07
Toy Story 2 John Lasseter	2	06
El honor de los Winslow David Mamet	1	06
La momia Stephen Sommers	1	06
Magnolia Paul Thomas Anderson	1	06
La elección Alexander Payne	2	05
Legalmente rubia Robert Luketic	2	05
Al calor de las armas Christopher McQuarrie	1	05
As I Was Moving Ahead... Jonas Mekas	1	05
Domestic Violence 2 Frederick Wiseman	1	05
Donnie Darko Richard Kelly	1	05
Tres es multitud Wes Anderson	1	05

Las sobrevaloradas / Director	Votos	Puntos
Belleza americana Sam Mendes	8	30
Matrix Andy y Larry Wachowski	7	24
Felicidad Todd Solondz	7	23
Memento Christopher Nolan	10	23
El club de la pelea David Fincher	5	21
Inteligencia artificial Steven Spielberg	7	19
Moulin Rouge! Baz Luhrmann	3	14
Traffic Steven Soderbergh	3	12
Pandillas de Nueva York Martin Scorsese	4	10
Shakespeare apasionado John Madden	4	10
Legalmente rubia Robert Luketic	2	09
Apocalypse Now Redux Francis Ford Coppola	2	08
Bowling for Columbine Michael Moore	2	08
Gladiador Ridley Scott	2	06
Gosford Park Robert Altman	2	06
Velvet Goldmine Todd Haynes	2	06
Matrix: Recargado Andy y Larry Wachowski	2	05
Los excéntricos Tenenbaum Wes Anderson	1	05

En siete miradas, intentamos aproximarnos al cine americano que hemos visto, disfrutado y padecido en los últimos cinco años. Hay miradas enfrentadas, miradas temáticas y miradas ejemplares. Y no podían faltar las miradas transversales.

OPINIONES EN TORNO **AL CINE AMERICANO**

¿Qué hay de nuevo, viejo?

CIEN KILOS DE BARRO. El título del hit de los 50 del mexicano Enrique Guzmán me viene a la cabeza al leer la lista de los 100 directores norteamericanos que representarían al cine actual de EE.UU., publicada hace muy poco en *Cahiers du cinéma*. Verlos y cotejarlos –eran la misma cantidad– con los que aparecieron hace casi cinco décadas en una edición especial de la misma revista dedicada al cine de Hollywood produce una auténtica sensación de vértigo. Más allá de que una lectura rápida del listado reciente provocaría que un espectador medianamente exigente descartara más de la mitad de los directores involucrados, una comparación entre ambas nóminas podría ser un buen punto de partida para mostrar la decadencia de una cinematografía que entre 1935 y 1965 –para lanzar fechas aproximativas– produjo las más grandes obras del cine mundial en todos los géneros. Otro juego posible sería hacer una reseña de las películas americanas importantes producidas en cualquier año de los gloriosos 50 –tal vez los más brillantes y con mayor cantidad de films recordables– y contrastarla con una lista de los films presuntamente destacables rodados en cualquiera de los años comprendidos entre 1998 y 2003 (una digresión adicional sería que el reciente intento de Todd Haynes, en *Lejos del paraíso*, de hacer una película "a la manera" de las realizadas por Douglas Sirk en los años 50, aparte de ser una obra absolutamente inútil, dio como resultado un film notablemente inferior a su modelo). Se podrá argumentar, seguramente con razón, que diversos factores (el auge, primero de la televisión, luego del VHS y ahora del DVD, el cambio de edad de los espectadores, la utilización de diferentes tecnologías) han modificado los gustos del público, pero ninguno de ellos justifica la exaltación de artesanos –en el mejor de los casos mediocres, en el peor descartables, muchos de ellos presentes en la lista de marras– carentes del menor rasgo de personalidad (no hablemos ya de visión del mundo) en sus filmografías. Incluso en el caso de algunos directores que en sus óperas primas habían provocado interés (LaBute, Allison Anders, Mangold, Singer, James Gray y los más recientes Jonze y Payne), sus trabajos posteriores hicieron descartar cualquier expectativa. Una cinematografía con una distancia tan sideral entre lo cuantitativo y lo cualitativo (en mi opinión, en los últimos cinco años sólo produjo tres títulos notables que figuran a la cabeza de mi lista) y la constatación semanal de la ausencia de realizadores jóvenes de auténtico talento (con excepciones puntuales: Sofia Coppola, en menor medida P. T. Anderson y Vincent Gallo) provocan inexorablemente que cada año las mayores expectativas estén depositadas en las obras que rueda un septuagenario que se mantiene incólume en su fidelidad a la gran tradición narrativa del cine clásico de Hollywood. Adivinen quién es. **Jorge García**

UNA CUESTION DE RELATO. Entre supuestas originalidades (*Los excéntricos Tenenbaum*), débiles intentos de homenajear un referente de antaño (*Lejos del paraíso*) y títulos imbéciles que ya pertenecen al olvido (el 80 por ciento de la producción americana reciente), uno de los caminos de análisis podría centrarse en la forma del relato, que siempre remite a la puja entre clasicismo y modernidad. En mi opinión, diez películas rescatables son más que suficientes para retomar el enfrentamiento entre una manera de hacer películas heredada del Hollywood industrial de décadas anteriores y otras formas narrativas que se alejan del modelo tradicional. Por un lado, la resu-

rrección alargada de *Apocalypse Now Redux* de Coppola (un hecho artístico imposible de repetir hoy o dentro de cien años), la bienvenida ligereza que proponen Carpenter en *Vampiros* y Clint Eastwood en *Jinetes del espacio*, el peculiar *tempo* narrativo y la sabia mancomunión genérica de *El camino del samurai* de Jarmusch, y el gran espectáculo concebido con inteligencia que ofrece *El Señor de los Anillos*, de Peter Jackson. En la vereda de enfrente, el juego, la sutileza, la sorpresa, el enigma (in) descifrable. El cine como interrogante que reemplaza a la certeza, a la comodidad del blockbuster, a la pereza mental del consumidor masivo, al descubrimiento del eterno adolescente. Cuatro títulos actuaron como fuerza de choque frente a la abundante mediocridad. Hay un enlace entre *La delgada línea roja*, *Velvet Goldmine*, *El camino de los sueños* y *Las vírgenes suicidas*. Son films que escapan de los habituales moldes narrativos, puestas en abismo y films hipnóticos que descreen de las modas. Todd Haynes glamoriza a Kane con lentejuelas y rímel, cruzando múltiples subtramas. Terrence Malick se olvida de Coppola, Stone, Kubrick o Cimino, y propone una nueva versión de Vietnam mediante el uso de una voz en off coral que elimina la fácil división entre personajes centra-

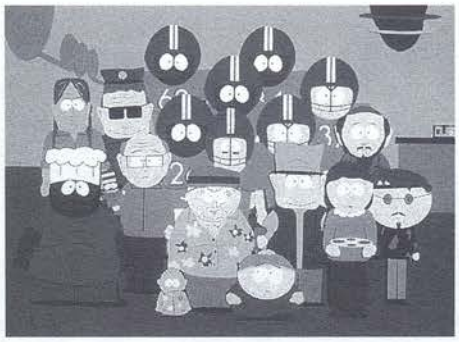
En la página anterior, *Velvet Goldmine*; en esta arriba *El camino del Samurai*, abajo *El camino de los sueños* y *El Señor de los Anillos: Las dos torres.*

les y secundarios. Sofia Coppola arma un misterioso rompecabezas anti *Belleza americana* (¡ajjj!) describiendo con minuciosidad y fiereza la década del 70. Y David Lynch sumerge en su coctelera surrealista y absurda aquellos enigmas que empezaban a desentrañarse en medio de los Picos Gemelos, para volver a anudarlos en el film que acaso sea su apoteosis estilística. Esto es lo más relevante del cine americano actual: la historia es la de siempre, antes se trataba de Ford y Welles, ahora de Carpenter y Lynch, Eastwood y Haynes, Jackson y Malick, Coppola y Coppola. Eso sí, por más que le busque la vuelta, no encuentro un lugar adecuado donde incluir *South Park, la película*, la insolencia llevada al extremo, el desprejuicio sin razón, un film a futuro. **Gustavo J. Castagna**

EL CINE NORTEAMERICANO HOY (LA LISTA DE CAHIERS). Luego de leer la lista de *Cahiers* pienso cómo sería la nómina de 100 directores de *El Amante* y descubro que habría algunas diferencias. Por un lado, no figurarían ciertos nombres cuyos films lamentablemente no vimos, y por el otro, en esa lista se advierten algunas ausencias que jamás habría aquí. La conclusión es que hay más de 100 directores importantes trabajando en Hollywood en estos últimos años, y que vale la pena ver qué hacen, aunque no nos gusten algunos de sus films. Creo que el tema a tratar tiene que ver con la postura frente al cine. El gusto cinematográfico de los críticos puede ser muy amplio, y varía de uno a otro. Eso no está en discusión. La sensación que muchas veces se tiene es que ciertos críticos pierden el rumbo si no están guiados por la historia escrita en los libros o por el paso de los años y son incapaces de respetar y menos aun de disfrutar del cine actual. *Cahiers* muestra una amplitud de criterio para seleccionar nombres que debería existir en toda la crítica. Esa amplitud de criterio excede el gusto o el capricho. El cine norteamericano está lleno de grandes directores (y muchos de ellos, como siempre, provienen de otros países) y ha realizado grandes películas. Negarles importancia es repetir los errores históricos de la crítica frente al cine de la industria. Los buzones que venden los realizadores "serios" tienen fecha de vencimiento, algo que no ocurre con una gran parte de los cineastas norteamericanos actuales. La lista de *Cahiers*, como la nuestra, demuestra que negar los méritos del cine norteamericano de hoy es un acto de estupidez o de ceguera o de mero resentimiento. Cada uno tendrá su favorito, y yo, por mi parte, puedo decir que Sommers, Shyamalan, Helgeland y Reynolds (estos dos últimos no figuran en la lista) son autores que tienen una obra maravillosa, o que con una sola película Francine McDougall tiene más para decir sobre el mundo que toda la filmografía de algunos "intocables". Ni ella ni la genial Penny Marshall aparecen en la lista de *Cahiers*. Pero, se sabe, toda lista es incompleta y lo importante es abrir la discusión y hacer que se piense el cine. Pensar y disfrutar, cosas que son fáciles de decir pero que la crítica muchas veces no hace. **Santiago García**

MINI COOPER, NUNCA TAXI. Podría hablar aquí de *El camino de los sueños* y *La delgada línea roja* (las canónicas); de *South Park, la película* y *Pequeños guerreros* (las desquiciadas); de *El camino del samurai* y *El Señor de los Anillos* (las nobles), o incluso de *Embriagado de amor* o *Los excéntricos Tenenbaum* (las vasodilatadoras). Pero no, eso sería demasiado fácil. Para intentar explicar por qué el cine de Hollywood del último lustro es tan bueno como el de cualquier otro prefiero detenerme en *La estafa maestra*. Es una remake muy pero muy sui generis de una película de fines de los 60, y es muy pero muy superior a la original (cosa que no es del todo novedosa: el *Mr. Deeds* de Sandler doblega sin problemas al de Capra). Elude el lugar común ese según el cual todo el tiempo se echa mano a las re-versiones de viejas películas porque Hollywood se quedó sin ideas: *La estafa maestra 2003* está llena de ideas, de principio a fin, e incluso aquellas marcas visuales que ostentaba la original, como el uso de tres autos Mini Cooper, están resignificadas y extremadas. Aquí los Mini Cochecitos vuelven a ser tres, y prueban ser las herramientas para ganar una lucha desigual: contra el ruido y la furia machona de otras sagas de acción, contra los CEO del Hollywood de hoy, contra los Michael Bay de este mundo, *La estafa maestra* apuesta a la gracia, la calma y la inteligencia, y aun en sus momentos de quietud y de silencio (¡que los tiene!) consigue ser deslumbrante.
Hay que decir que *La estafa maestra* es una película del montón, y que quizás ese sea uno de los ejes para hacer frente a esta discusión. Dar con una película "del montón", descubrirla, disfrutarla, enamorarse de ella implica, justamente, ir al cine, ir mucho y no sólo a confirmar nociones preexistentes. Ir sin desconectar la curiosidad, entendiendo el cine como una experiencia inmersiva, como una excursión de la que, como siempre, al igual que en cualquier otra época, se saldrá bastante embarrado pero con alguna perla en el bolsillo. En una entrevista reciente, el crítico Kent Jones decía que se formó cinematográficamente en los "dorados 70" pero que, por lo que recuerda, por cada película como *Una mujer bajo influencia* había que tragar una ilimitada cantidad de bodrios. Las mu- ▶

Acá, parte de los planteles de *South Park* y de *Jinetes del espacio*. Más allá Martin Sheen en *Apocalypse Now Redux*



chas maravillas del Hollywood clásico son innegables, así como son obvios los hallazgos que se produjeron en el cine americano de los 60 y los 70. Eran otros tiempos, había otras necesidades y además, es sabido, las cosas se descubren una sola vez. Hoy hay en juego una serie de tensiones que hacen de este cine una especie inestable pero vital: hay nuevas superficies de placer, diferentes nociones de creatividad, mutaciones, virus culturales, cambios de jerarquías, laberintos de comunicación. Hay una cultura en progresión cuyo cuadro completo no hay manera de ver (no todavía, al menos). A no ser, claro, que tomáramos una parte por el todo y decidiéramos estancarnos, desconectar la confianza y la curiosidad, quedarnos cristalizados en una incredulidad cínica y confortable. No quiero eso para mi vida, no necesito el cuadro completo (no por ahora, al menos). Necesito pasear en Mini Cooper, con las ventanillas abiertas, por todas esas calles de Los Angeles que todavía no conozco. **Marcelo Panozzo**

MAS ACA DEL OLVIDO. En *Arcadia todas las noches* Cabrera Infante descubrió que Orson Welles era un tipo raro de sujeto trágico: un genio demasiado frecuente que creaba sus prodigios tan cerca y con tanta naturalidad que nadie los notaba. Una incómoda Ave Fénix que se negaba a morir del todo y salía intacta de cada incendio. Bicho molesto, que eludía las normas que exige la etiqueta. A esta afrenta a la moral y a las buenas costumbres (no morirse de una vez por todas es de muy mala educación, eso lo sabe cualquiera), la moral y las buenas costumbres respondieron con la eficiencia que las caracteriza, con un desdén crítico y de público que acompañó a Orson hasta su muerte. Se hizo lugar común que había filmado una sola obra maestra (*El ciudadano*), para luego precipitar su carrera hacia los subsuelos de la chatarra o lo incomprensible. Víctimas de variantes de la misma estupidez que le arruinó parte de la carrera (y la vida) a Orson, John Carpenter, Peter Bogdanovich y Brian De Palma son tres de los directores actuales más interesantes y menos valorados. El olvido o el desprecio son las reacciones que suelen seguir a los estrenos de sus películas.

La larga sombra de Orson se proyecta sobre Bogdanovich y De Palma: demasiado yanquis para tener prestigio, demasiado autorales para pasar por simples directores de películas "de entretenimiento", nadie sabe bien dónde ponerlos, y por eso a la hora de los premios no los ponen en ningún lado. Bogdanovich volvió con *The Cat's Meow* de una larga temporada por los infiernos de las *TV movies*. De Palma se fue a Europa para cambiar de aires y así poder filmar con mayor libertad sus locuras libertarias. Carpenter es un misterio. Sus películas llenas de acción deberían ser éxitos de público. Sería el director mainstream ideal, si el mainstream no fuera hoy el monstruo creador de ruido y monotonía que es. En otro momento de Hollywood estaría filmando dos o tres joyas por año. Su negativa a entregarse a la dictadura de las estrellas, el montaje clipero y los efectos especiales lo llevaron a desarrollar su trabajo casi al margen de la industria. Quizás es mejor así.

Veamos la elegancia de *The Cat's Meow*, la fascinación por el abismo de *Femme Fatale*, el minimalismo heroico de *Fantasmas de Marte*... Seamos felices con cualquiera de las obras maestras de Bogdanovich, De Palma y Carpenter, y olvidemos de una buena vez a los necios que decidieron ignorarlos. Estos hombres, tan brillantes que tienden a la invisibilidad, saben que tienen al tiempo y al fantasma de Orson de su lado. **Manuel Trancón**

UNA ODIOSA COMPARACION. Llevado por esa pulsión enumerativa de la cinefilia, se me ocurrió comparar a este último con otro lustro. Para no hacer un cotejo desleal, no lo contrasté con cinco años saludables del cine clásico, sino que fui a algunas de las temporadas más negras de un cine en crisis, a fines de los desastrosos 60. Arranqué cuando Hollywood se hundía en la confusión y el caos económico, los estudios ya estaban absorbidos por los negocios corporativos y el desconcierto y la desesperanza eran ánimos dominantes. No obstante el descalabro, allí irrumpió algo más que un puñado de obras maestras, renovando la confianza en el cine de EE.UU. y hasta instalando nuevos puntos de partida: en suma, eran algo así como las imágenes fundamentales de entonces. Revisando aquellos años, cuento más de 20 películas que no sólo salen indemnes de una revisión, sino que no parecen haber envejecido ni una temporada. Y algunas hasta parecen hoy más grandes todavía.

Comencemos por los casi marginales: *La noche de los muertos vivos* (1968) de Romero, y *The Honeymoon Killers* (1970), de Kastle. El horror también llegaba al mainstream para quedarse, y todavía hoy es difícil empardar a *El bebé de Rosemary* (1968) y *El exorcista* (1973). Hasta *El estrangulador de Boston* (1970) proveía en su adustez forense serios escalofríos. También es de entonces el debut de Bogdanovich, *Míralos morir* (1968) y el mejor Bob Rafelson, *Mi vida es mi vida* (1970). Seguimos con los inevitables *movie brats*: *Reto a muerte*, *THX 1138*, *El padrino*, *Hermanas diabólicas*, *Calles peligrosas*: Spielberg, Lucas, Coppola, De Palma & Scorsese llegaban *muy* alto entre 1971-72. No lejos, poco antes de ser Harry el Sucio, Eastwood debutaba dirigiendo *Obsesión mortal* (1971), casi mientras actuaba en la excepcional y maldita *El engaño* de Don Siegel. En esos tiempos violentos, Aldrich filmó tres joyas: *La leyenda de Lylah Clare* (1968), *La pandilla Grissom* (1970) y *El emperador del Norte* (1973). Cassavetes aportaba sus *Rostros* (1968) y *Maridos* (1970), cuando algunos viejos se despedían elegante y hasta gloriosamente: Hawks con *Río Lobo* (1970), Billy Wilder con la magnífica *La vida privada de Sherlock Holmes* y Preminger con *Sleuth*, ambos en 1971. Algo menos veterano, Huston sorprendió con *Fat City* (1972), un poco antes de que Malick debutara con la formidable *Badlands* (1973).

También eran años de abominaciones: *Love Story*, *Perdidos en la noche* o *La naranja mecánica* y demasiadas otras extasiaban a tantos por diferentes y pésimas razones. Pero con gritos o susurros, aquellas otras películas que hablaban de entonces se hacen realmente difíciles de olvidar y, vistas hoy, nos hablan a nosotros. Si ahora las vemos, nos mejoran el presente. No tienen fecha de vencimiento.

Estimado lector: compare esta tira con nuestras seleccionadas de los últimos cinco años. Sin ser catastrofista, aquí hay algo que no funciona bien. Si recibimos optimistas y algo apresurados a Spike Jonze, a P. T. Anderson o Sofia Coppola, o nos entusiasman recientes proezas de Lynch o Malick, o aplaudimos cuando Jarmusch, espaciado, filma algo notable, o celebramos algún nuevo Eastwood, cuesta alejar la sensación de que si hay imágenes de peso, esas que moldean la imaginación

(¿cuáles son las imágenes fundamentales de hoy?), tienden a provenir de ámbitos bien distantes del actual cine estadounidense, donde el panorama resulta claramente desvaído, a pesar del espectáculo todopoderoso. Queda, además, otra discusión que surge de estas listas: cómo ve cine cada uno de nosotros y qué busca (o encuentra) allí. **Eduardo A. Russo.**

LA IMAGEN QUE NUNCA ESTUVO. Los primeros puestos de las dos tablas revelan algo que, de tan evidente, no se ve: nos acostumbramos a los FX como los espectadores de otras épocas se habían acostumbrado al sonido, al color o a la pantalla ancha. Lo extraordinario, aquello que la cámara no puede registrar pero la tecnología puede recrear, ha terminado por formar parte del legítimo paisaje de un cine que, casi, necesita de una innovación permanente. Conquistar en cada película un territorio visual nuevo, como si el cine americano no hubiera acallado nunca sus ansias de crear un universo sensorial propio.

Los efectos especiales aparecen en casi todas las películas mencionadas. No siempre resultan evidentes, aunque se nota que la manipulación digital ha incrementado las posibilidades de hacer cualquier cosa en la pantalla. Esta libertad no siempre está acompañada de responsabilidad. Esa responsabilidad hace que las diez películas que encabezan la tabla de las "mejores" incorporen las imágenes imposibles por absoluta necesidad. Compárense las primeras de cada lista: *Los excéntricos Tenenbaum* tiene unos cuantos trucos, pero Wes Anderson es recatado para mostrarlos: el aire de cuento de hadas melancólico de la película no necesita de la coartada onírica para justificar sus elecciones estéticas. Anderson es responsable. En cambio, *Belleza americana* confía tan poco en la fuerza de sus imágenes que tiene que explicar lo que muestra, y la imagen extraña –en un film contado por un fantasma– debe inscribirse en un sueño. Y así pierde su fuerza maravillosa: disuelve su propia fantasía en la más vulgar trivialidad.

En la lista de sobrevaloradas está *Matrix*, que con el tiempo se ha vuelto una especie de mojón histórico. Pero la enorme cantidad de discursos que rodean cada imagen maravillosa termina achatándola, quitándole a la aventura a caballo entre un mundo real y otro inventado, heredera –otra vez– de los cuentos de hadas, la fuerza de lo imposible. La peor consecuencia de este film son sus secuelas, que se sostienen sólo en la pura abstracción barroca de sus invenciones visuales. Lo mismo sucede con *El club de la pelea*, más allá de otras cuestiones casi ideológicas. Finalmente, lo extraño ocurre con un film en las dos listas, *Moulin Rouge!*. Aquí el FX es la herramienta para recuperar la inocencia de un mundo reducido al clisé y actualizarlo en mito. Todo es maravilla, imposible, cuento de hadas saturado a tal punto que sólo se sostiene en la pura invención. Para algunos, claro, esto no alcanza para considerarla genial y el entusiasmo de otros queda injustificado. Desde esa otra vereda, pienso que *Moulin Rouge!* permite cambiar el eje de la discusión sobre del uso de efectos especiales. Ya no se pone en tela de juicio que un film se apoye en la total manipulación del registro fílmico, sino su pertinencia. Estas listas deberían servir para abrir un debate respecto de ello: si en el siglo XX el cine relevó a la literatura del deber de reproducir la realidad, los FX y el digital han liberado el cine a la pura invención. Habría que pensar, entonces, en su pertinencia. **Leonardo M. D'Espósito**

tU eXTRAÑO aMANTE

tAKASHI mIIKE-tAKESHI KITANO
gREGG aRAKI-IARRY cLARK
jEAN rOLLIN-nARCISO iBAÑEZ mENTA
aNDY wARHOL-rUSS mEYER
jESS fRANCO-hIDEO nAKATA
& oTRO mONTÓN dE IOCOS
qUE nI tE iMAGINÁS.

mondo macabro
VIDEO EXÓTICA

cOMEDIAS dESCEREBRADAS
cINE iNDEPENDIENTE
hONG kONG mOVIES-eUROtRASH
pORNO cLÁSICO-cINE dE eXPLOTACION
gORE eXTREMO-cINE gAY-hAMMER
xxx nACIONAL-iNCORRECCIÓN pOLÍTICA
sEXO, dROGAS & tODA IA bASURA
qUE sIEMPRE SOÑASTE.

rARO... mUY rARO

GALERÍA CORRIENTES ANGOSTA Local 31-33
Av. Corrientes 753 y Lavalle 750
de lunes a viernes de 11 a 20 y los sábados de 11 a 18, o llamá al 4326-4845.
NO TE CONFORMES CON VIDEOS INSÍPIDOS

Cubrimos todo el DOCBSAS 2003, esto es, el festival de documentales. Aquí, notas sobre las retrospectivas de Dindo, Kossakovsky y Philibert, y también sobre los documentales finlandeses. Nos queda para el número que viene una entrevista con Kossakovsky y la cobertura de una charla ofrecida por Dindo.

Interrogar las ausencias

En el ciclo de Dindo vimos la mayoría de sus documentales de los 90 y lo que va de esta década. El conjunto demostró una notable progresión desde el interés por investigar y denunciar agujeros en la historia, trabajar la recuperación por la memoria, hasta la construcción de emotivas y reveladoras piezas sobre la rebeldía, la pérdida y la reparación por la imagen.

El cine de Richard Dindo va en busca de cuerpos perdidos. Los sujetos de sus documentales perseveran fuera de campo. La cámara reposa sobre espacios antes habitados, indaga huellas en habitaciones, documentos, algunos objetos, o simplemente observa aquello que deben haber visto los ojos hoy ausentes. La emoción que despiertan sus películas no surge tanto del testimonio de testigos –aunque ellos abunden, den sus versiones y las crucen, se reúnan o disientan en la evocación de quien no está– sino en el hecho de que las imágenes marcan una falta. Es de ese modo que, comenzando lenta, articuladamente, se suman los protagonistas muertos de *Dani, Michi, Renato & Max*. En una línea que retomaría en *El caso Grüninger* (1998) y en *Investigación y muerte en Winterthur* (2002), Dindo desnuda el costado represivo de la pacífica colectividad suiza. Dani & Michi eran dos militantes de la revuelta juvenil de Zurich, muertos en un "accidente" al conducir una moto robada. Renato también sufrió, poco más tarde, otro presunto accidente fatal cuando manejaba un auto robado, y a Max le partió la cabeza un policía cuando pasaba cerca de un desalojo en la Casa Autónoma de los Jóvenes. Vivió dos años más una operación tras otra, hasta morir en Barcelona. Dindo investiga cada caso, consulta testigos, ve las reconstrucciones judiciales de los hechos y establece en detalle cómo fue la brutal represión policíaca en cada caso. Las amenazas, los disparos, el encubrimiento. Todo enmarcado en una maquinaria en la que hipocresía y civilidad se muestran pulidas y continuas. No otro es el tejido de *El caso Grüninger*, donde Dindo revisa, con los sobrevivientes casi 60 años después, lo actuado por el jefe policial de Saint Gall que en los comienzos de la Segunda Guerra salvó la vida de cientos de judíos al permitirles refugio en una Suiza xenófoba.

En *Arthur Rimbaud, una biografía* (1991), *Ernesto Che Guevara, Diario de Bolivia* (1994) y *Genet en Chatila* (2000), Dindo busca vestigios de presencias evanescentes, sea por una voluntad explícita de fuga, como en el legendario caso del poeta, de una revolución llevada heroica y ciegamente a un fracaso inevitable, en Guevara, o de la busca de un sentido en la rebeldía vitalicia y el inesperado encuentro con una madre que se juzgaba imposible en Genet. Con el uso de actores en *Rimbaud* o guiado por una joven actriz argelina en Genet, siempre apoyado en la voz de un narrador que resulta el soporte fundamental de la emoción (redoblado en el conmovedor *Diario de Bolivia*, acaso el momento culminante de la retrospectiva), Dindo desarrolla sus documentales en una forma entre poética y musical, como afirma Cristian Pauls en la presentación del catálogo del DOCBSAS. En cierto sentido, estas piezas parecen oscilar entre la elegía y la sonata. De allí la intensa belleza que no dejan de frecuentar, ligada a su efecto de verdad.

Algo frustrante resulta la reciente *Ni olvido ni perdón* (2003). Acaso por la inmensa dimensión de la Masacre de Tlatelolco, por el dramatismo de sus personajes que reviven aquel 2 de octubre de 1968 o por la revelación paulatina de los documentos fotográficos que lentamente están saliendo a la luz, en *Ni olvido ni perdón* el referente parece poseer mayor contundencia que el relato, de estructura más convencional que los anteriores. Paralelamente, en *Aragon, la novela de Matisse* (2003), Dindo exploró la estancia del pintor en Niza, durante la ocupación, acompañado del novelista Aragon, cuya novela sobre Matisse terminó recién en 1970. Cotejando miradas (la del pintor en sus telas del período y la de las fotografías tomadas durante 1941-42 y la de la cámara presente), Dindo también repasa la rigurosa descripción de Aragon, la imagen en la letra, y revive aquella luminosidad que pudo subsistir en tiempos oscuros. En el final de *Investigación y muerte en Winterthur* hay una cita de André Gide que Dindo hace suya, y que puede resumir la ética y estética que anima a sus documentales: "Si el mundo puede ser salvado, lo será sólo por los rebeldes".

Eduardo A. Russo

Miradas finlandesas

La distancia, ciertas afinidades comprobadas y la tendencia a simplificar las cosas hacen que entre nosotros mentar a Finlandia convoque automáticamente a los Kaurismäki. Pero aquella tierra casi ártica, enigmáticamente reforzada por su parquedad, también produce docs excepcionales. El conjunto permite hablar ya de una verdadera cultura documental finlandesa.

El documental finlandés tiene algunos rasgos característicos, señalaba Arto Halonen en la apertura del DOCBSAS. Uno es que en él abundan las directoras. Otro es que en vez de filmar su país natal, acostumbra salir a observar el mundo, incluso hasta lugares recónditos. Por otra parte, la vocación exploratoria de los finlandeses se ve respaldada por un importante apoyo estatal y por una televisión abierta a propuestas autorales. Así, en los 90 la directora Pirjo Honkasalo –quien una década antes se había destacado internacionalmente en el largo de ficción con dos biografías de artistas, *Tulipaa* (1981) y *Da Capo* (1985)– pudo filmar su consagrada *Trilogía de la espiritualidad*, tal vez, en conjunto, el momento culminante de esta retrospectiva. Los dos primeros trabajos del tríptico, *Mysterion* (1991) y *Tanjuska y los siete diablos* (1993), fueron rodados en Estonia, en un paisaje devastado que no por azar sirvió a Tarkovski para filmar *La zona*. En *Mysterion*, Honkasalo observa cómo las jóvenes han sido llamadas, durante largas décadas estalinistas, por una urgente vocación al noviciado en un convento ortodoxo. Las monjas hablan a cámara, pero es mucho más lo que esta registra, una atmósfera donde la opresión y la búsqueda de una trascendencia esquiva se dan la mano. Próximo a una ominosa mina de uranio, en tierra desolada, el convento alberga un manantial sagrado. En *Tanjuska* una niña de 12 años ha dejado casi de comer y de crecer. Los médicos la diagnostican psicótica, la familia dispersa no entiende qué pasa con ella y el padre Vasili la exorciza reiterada y enérgicamente. Pese a la alusión a la espiritualidad en la trilogía, estos dos trabajos parecen revelar más lo social y psicológico, lo que se invierte drásticamente en la tercera entrega, *Atman* (1996), filmada a lo largo de 6.000 kilómetros remontando el Ganges hasta el Himalaya. Aquí Honkasalo se concentra en su protagonista, paralítico, jorobado y creyente hinduista, que peregrina en homenaje a su madre muerta tratando de entender qué hizo mal en otra vida para reencarnar en esa espantosa condición.

Muy distintos fueron los documentales de Kiti Luostarinen, *Tell Me What You Saw* (1993) y *The Face of Death* (2003). En el primero, un numeroso grupo de hermanos y su madre demente intentan armar con retazos los recuerdos de la familia, en un verdadero manifiesto entre gracioso y patético del fracaso de la memoria. El segundo, atravesado por una autorreferencialidad no siempre eficaz, con la autora escenificando pequeños gags a modo de *memento mori* ayudada por un esqueleto artificial, atiende los últimos momentos de un grupo de enfermos de cáncer terminal. La delicadeza y el buen humor que pone Luostarinen no llegan a aliviar algunos pasajes que, sin plantear necesariamente cuestiones éticas –como usualmente ocurre cuando el doc bordea muertes reales–, instalan al espectador en una rara posición, poco tolerable.

El veterano Lasse Naukkarinen, que hace tres décadas comenzó su carrera con documentales políticos, retrata en *A Schoolboy Life* (2002) la vida cotidiana de su hijo Esa, artista precoz. Casi en las fronteras de la *home movie*, registra no sólo la simpatía y excentricidad del chico, sino que también se ocupa de los finlandeses adultos, casi escolares crecidos, felices en sus juegos de carnaval.

No es felicidad precisamente lo que afecta cerca de Navidad a Anu Kuivalanen en *Christmas in the Distance* (1994). En sólo media hora, entre el diario íntimo y la *road movie*, ella se lanza en busca de un padre que nunca conoció. La intensidad y veracidad de esta pequeña joya sobre los sentimientos iluminaron la retrospectiva, como también lo hizo, más lacónicamente, *The Star's Caravan* (2000), de Arto Halonen. Filmando en Kirguistán a un par de proyectoristas nómades que pasan películas épicas en poblados rurales mientras su país se apresta –independizado tras muchas décadas soviéticas– a celebrar el milenio de su fundación, es una memorable reflexión sobre algunos poderes del cine. Las añoranzas del comunismo, el integrismo islámico y la violencia política, el presente y el mito se cruzan en momentos tan contenidos como entrañables, recordando la presencia de Kirguistán en nuestros mapas imaginarios y subrayando la de Finlandia en la cartografía del doc actual. **Eduardo A. Russo**

Pequeñas anécdotas bajo las instituciones

A través de cinco documentales extraordinarios –uno de los cuales batió récords de público en su país y acaba de estrenarse comercialmente en el nuestro–, el francés Nicolas Philibert construyó una obra con tanta coherencia ética como belleza estética.

Es noche cerrada; la luz nerviosa de una linterna trata de seguir la mano que se esfuerza por abrir una enorme puerta de madera. La primera secuencia de la primera película de Nicolas Philibert no desentonaría en una de vampiros. Pero la puerta, que finalmente cede, es la del Louvre, y la única estirpe nocturna que vamos a conocer es el enjambre de restauradores, programadores, guardias, bomberos y carpinteros que se apropia del museo mientras permanece cerrado al público. Philibert entra como un ladrón a esa ciudad dentro de otra y convierte la exploración de sus salas en el reverso exacto de una visita guiada. La cámara deriva, sin rumbo cierto, por interminables pasillos; se detiene siempre en los detalles menores: en cuatro empleados discutiendo sobre la colocación exacta del clavo que sostendrá tal pintura, en los ojos apagados de una estatua sacudiéndose sin gracia sobre un montacargas. La mirada philibertiana –y el oído, porque el sonido importa tanto como ella, sobre todo, claro, en la obra maestra que es *El país de los sordos*– no tiene centro ni quiere tenerlo. Puede contemplar inmóvil las dificultades para introducir una tela gigantesca en el museo y, cuando la maniobra está a punto de terminar, abandonarla para salir disparada tras un operario que pasa por ahí. Esa curiosidad entusiasta revela lo imprevisible, captura imágenes azarosas, que no tratan de conducirnos a un lugar específico ni demostrar nada –en los cinco films, ni una sola vez se recurre a la voz en off y apenas si hay un par de textos informativos–, sino solamente de compartir visiones fulgurantes de universos extraordinariamente ordinarios.

Aun sin planes preestablecidos, la obra de Philibert goza, y hace gozar, de una coherencia impecable, que siempre recorre una institución y, más que nada, a los seres humanos que la ponen a andar. Museos en *La ville Louvre* y *Un animal, los animales*; el hospital psiquiátrico –que, en una curiosa inversión genérica, se llama La Borde– en *La más mínima cosa*; escuelas, de sordos o de campaña, en *El país de los sordos* y *Ser y tener*. Cuando, como en los tres últimos casos, Philibert encuentra la distancia justa entre la dimensión humana y la social, un poco más cerca de las minúsculas historias de vida que del funcionamiento institucional abstracto, su cine vuela altísimo, adquiere una calidez encantadora y se asoma a la poesía. No es casual que esto suceda cuando aparecen personajes excepcionales, que ceden sus ojos al documentalista para permitirle (permitirnos) ver el mundo desde otro lugar: el maestro Lopez en *Ser y tener* (ver *EA* N° 138); otro docente, de lenguaje de signos, en *El país...*, el loco lúcido de *La más mínima cosa*. A Lopez creo haberle hecho justicia en el artículo mencionado –aunque luego supe que inició un innoble juicio para sacar provecho de las ganancias del film–; los otros dos, de quienes no guardo sus nombres, protagonizan los momentos más conmovedores de la filmografía philibertiana. Uno, cuando cuenta la decepción que sintió al enterarse de que su hija recién nacida, a diferencia de él mismo y de su esposa, escuchaba perfectamente. "Claro que la quiero igual, porque es mi hija", dice por señas, sin asomo de ironía. El otro, haciéndose primero el tonto con el enfermero que intenta afeitarlo y, justo antes de que los internos pongan en escena la *Opérette* de Gombrowicz (¡certera elección!), despachándose con un monólogo de penetrante inteligencia sobre la alienación social.

Nada corrobora mejor la consistencia ética y estética de Philibert que las marcas de autor que, ya desde su ópera prima, cruzan de punta a punta su filmografía. Guiños o saludos fugaces a la cámara –cuando no directamente una escaramuza entre un niño y un boom–, transiciones abruptas del silencio total al ruido ensordecedor de las máquinas, desfiles en primer plano de los "protagonistas" –sean empleados del Louvre o animales disecados–, el movimiento aparente de lo inanimado. Cada uno de estos gestos tiene el valor de una rúbrica: una firma estampada sobre lo real. **Agustín Masaedo**

Ampliar las fronteras del documental

Con los films de Kossakovsky la gente se rió y se angustió. Unos cuantos se preguntaron si estaban viendo documentales o ficción. De una belleza que insiste a la par de un dramatismo intenso, o de un sentido del absurdo que no reniega de una suerte de humanismo vital, son una experiencia inclasificable, que obliga a repensar qué cosa es un documental.

En poco más de una década de actividad, Víctor Kossakovsky (Leningrado, 1961) se ha instalado como uno de los nombres clave del presente documental de creación. Integrando sus proyectos con su biografía, con la gente que ha conocido o va conociendo en el camino, o lo que observa desde la ventana de su departamento, sorprende por la libertad de sus soluciones estilísticas o sus recursos narrativos, a la vez que deja ver una consistencia notable en el conjunto de su producción. Kossakovsky trabajó desde los 17 años en los estudios Lenfilm y en el Estudio de Cine documental de Leningrado, primero como asistente de cámara y después como asistente de director y montajista. En 1986, ingresó en la Escuela de Cine de Moscú para estudiar guión y realización. Pero esa primera aproximación desde la imagen lo acompañó en toda su carrera. Convencido de que el cine comienza por el registro de la cámara y de que su materia prima es justo una imagen que puede o no acceder a la narración, sus documentales son una mezcla balanceada de contemplación visual –con un ideal de belleza casi platónico– y de intento por comprender a los personajes que filma unas veces con pudor, otras con una constancia casi obsesiva. Kossakovsky considera a *Losev* (1990) algo distante de sus películas posteriores. Tomando algunos momentos de los últimos días del filósofo que, según VK, es para muchos rusos lo que ha sido Borges para otros tantos argentinos, este trabajo –más allá de cierto convencionalismo y la rareza de poseer *todo* el material filmado sobre el anciano casi centenario– descubre a A. F. Losev, casi desconocido en Occidente, quien marcó a Kossakovsky al punto de ofrecerle una suerte de ética y política para sus películas siguientes.

Luego vinieron el corto *El otro día* y *Los Belov* (1991); uno filmado a partir de la aparición de un cadáver en la calle, el otro siguiendo a una increíble pareja de hermanos campesinos que escenifican en su vida cotidiana un microrretrato de la historia rusa del siglo XX. Violentos, irritativos y queribles, estos Belov alternan su protagonismo con los inefables animales de su granja y hermanos citadinos, en una experiencia difícilmente olvidable. *Miércoles 19.7.61* (1997) nació de un interrogante ocasional de VK al renovar su documento a los 25 años, como todos sus connacionales. Se le ocurrió preguntarse cuántos habrían nacido el mismo día que él en Leningrado. Le llevó doce años terminar el proyecto y, en el curso, trazó un mapa humano de la ciudad y tal vez de la historia rusa de las últimas décadas, al encontrarse con los 70 que quedaban allí, y lo que habían hecho con sus vidas. El resultado es un film coral que oscila entre la tristeza y un optimismo que resiste los balances deprimentes sobre lo recorrido. *Te amaba (tres romances)* (1998-2000) sigue a tres parejas: los ancianos Pavel y Lyalya, los jóvenes Serguei y Natasha, y los infantes Sasha y Katya. Si del primer episodio impresiona el dolor, también lo hacen la vitalidad y dedicación con que Lyalya encara el cuidado de su compañero. Las películas de VK insisten sobre la vida y la juventud, a pesar de detenerse en cuerpos que desfallecen, o incluso devastados. Algo luminoso hay en el viejísimo Losev, en Lyalya o en la madura Anna Belov, como para dejar entrever lo que está intacto en ellos de aquellos chicos que fueron alguna vez. Y a la inversa, uno descubre cómo en el romance de kindergarten de Sasha y Katya aparecen arrasadoras las grandes intrigas amorosas y sociales imaginables en gente más crecida. Algo aparte, en varios sentidos, fue esa extrañeza total que se llama *Tisché!* (2002), surgida de la observación periódica –un año entero– desde la ventana del departamento donde VK vive en San Petersburgo. Película única, casi muda excepto por la palabra del título que se enuncia al final de su metraje, remite a la comicidad del *slapstick* y traza las líneas mayores del cine de Kossakovsky, tendido entre la contemplación estética de todo objeto y la búsqueda de comprensión de los humanos, esas raras criaturas que insisten en sus películas, hermosas, patéticas y misteriosas. Acaso lo que el ruso está perfilando sea una nueva especie de humanismo en el documental de hoy, poniendo en cuestión, de paso, sus ya amplias fronteras en un tráfico insólito y eficaz. **Eduardo A. Russo**

EL CINE **ALREDEDOR DEL MUNDO**

Elogio de los festivales

En este número no sale la sección No Estrenos, pero comentamos varias películas que seguramente tendrán ese destino. Esta nota intenta explicar la importancia de los festivales de cine, y luego les ofrecemos un viaje por tres continentes. **por JUAN VILLEGAS**

Es imposible no vincular el sostenido crecimiento de los festivales internacionales con la crisis progresiva que atraviesa la exhibición del cine no encolumnado en las corrientes comerciales dominantes, cada vez más poderosas y con mayor voluntad de hegemonía. El hecho de que prácticamente todas las ciudades importantes tengan su propio festival demuestra que hay un espacio posible para propuestas más libres y renovadoras pero sin ansias de masividad. Lo que parece haber ocurrido es que ese territorio ha sido ocupado por la voracidad de las grandes distribuidoras, que actúan generalmente en contra de la diversidad. Pero los festivales no son lugares de resistencia nacidos sólo desde la utopía de un cine distinto pero imposible de ver, sino la posibilidad real de que una parte del cine del mundo siga existiendo y encuentre un público afín y entusiasta. Sin embargo, existe una creencia fuertemente establecida según la cual los festivales son espacios vinculados con los aspectos menos cinematográficos de la actividad: la manifestación obscena del ego de los directores y los actores, el afán por la alfombra roja a cualquier precio, el tráfico de influencias y el intercambio de favores con el fin de obtener invitaciones o premios, los intereses políticos de funcionarios, las fiestas fastuosas de las estrellas e incluso la utilización de esos eventos como plataformas de lanzamiento de películas del mainstream americano. Es imposible negar que todo eso existe en mayor o menor medida, dependiendo de las características de cada festival, de su magnitud o de quien eventualmente lo dirige o lo financia. Pero nada de esto impide que se manifieste con claridad la principal razón de ser de los festivales de cine, la cual tiene estrecha relación con la mencionada crisis de exhibición mundial. Por los festivales circulan cineastas, actores, productores, críticos, directores y programadores de festivales, distribuidores, exhibidores, funcionarios nacionales y muchos otros personajes que dan vuelta por el mundo consiguiendo acreditaciones sin que se pueda saber a qué se dedican y qué relación tienen con el cine. Sin embargo, más allá de esta multitud de hombres y mujeres que forman una especie de gran familia festivalera, lo cierto es que los festivales están hechos para que el público de cada lugar acceda a films que de otra manera no podrían encontrar forma de ser exhibidos. Es irrefutable el hecho de que la mayor parte de la gente que accede a las funciones y termina llenando las salas elige ver una película y paga su entrada, de forma no muy distinta a lo que sucede en los circuitos comerciales tradicionales. Pero este "público de festival" suele ser menospreciado por razones que no terminan de comprenderse. Se dice que los espectadores que ven cine en festivales luego descartan ese mismo tipo de películas en los estrenos corrientes. Supuestamente, esto probaría varias cosas: que es un público no confiable, pues sólo responde a un tipo de cine no convencional arrastrado por el "marketing" del festival; que los festivales son eventos sobrevalorados, ya que su convocatoria es ficticia porque no produce una continuidad real en el resto del año; que las películas proyectadas no interesan a nadie, o sólo a un reducido grupo de críticos esnobs. Propongo pensar estas cuestiones de forma distinta, invirtiendo el contenido de estas conclusiones que en muchos casos se han convertido en peligrosos lugares comunes. Peligrosos porque quieren negar una realidad que ha ayudado a la supervivencia del cine como hecho estético, y porque colaboran (al menos en nuestro país) con el fortalecimiento de un sistema de exhibición basado no sólo en los intereses económicos de los propios exhibidores (lo que sería lógico y entendible) sino también en maniobras sucias y compromisos comerciales contraídos bajo presión. Yo diría, invirtiendo entonces el lugar común, que el público de festivales es el más valiente y arriesgado, pues decide ver películas de cinematografías lejanas y desconocidas, confiando sólo en la información de un catálogo o en imprecisas recomendaciones. Y es un público sofisticado, que sabe entretenerse sin esperar las fórmulas habituales, que busca su propio placer sin dejarse vencer por la ansiedad, que confía en su curiosidad y en los criterios de programación de cada festival. Es un público crítico y exigente, pero a la vez fiel y consecuente; no le gusta todo lo que ve, pero renueva su confianza una y otra vez. También se podría afirmar que los festivales constituyen el mejor espacio de exhibición para una enorme parte del cine que se produce en el mundo, y que lo que prueban es que hay una forma de convocar al público con estrategias distintas a las habituales. En vez de criticarlos porque fomentan un cine que su-

ILUSTRACION MARTA ALMEIDA

puestamente no interesa al público, sería más útil aprender de ellos para emularlos en su capacidad de convocatoria apostando a la máxima calidad. Si este éxito, verificable en el crecimiento de casi todos los festivales, no produce una continuidad real en el resto del año no es por culpa de los festivales, sino de los circuitos comerciales que no han sabido crear un espacio equivalente. Es indudable que las películas que circulan por los festivales, aun las que no encuentran distribución comercial más allá de su propio país, le interesan a mucha gente. En las actuales condiciones, en gran parte del mundo los únicos lugares donde se permite que esos films se hagan visibles al público son los festivales. Y es allí donde muchas películas encuentran espectadores que las comprenden y las admiran, con la ventaja adicional del encuentro cara a cara entre los realizadores y el público. Todo esto es así tanto en las pequeñas muestras de los países periféricos como en los países centrales, tanto en los festivales que privilegian el cine independiente como en los que apuntan a producciones más poderosas. Incluso en Cannes, Venecia, Toronto o Berlín, el público atento y más abierto a nuevas tendencias puede encontrar, junto a las grandes producciones americanas que usan los festivales como vidriera de promoción, un abanico amplísimo de propuestas diversas y atractivas que buscan llamar la atención en las distintas secciones. Sería ingenuo idealizar el universo de los festivales y sería tramposo negar que se cometen grandes injusticias por compromisos económicos, intereses particulares, amiguismos u oscuros negociados. Pero también es necesario refutar el mito aquel de que la única forma de participar en las distintas muestras es mediante el lobby o la sincronización de amistades en los lugares precisos y en los momentos adecuados. La demanda de películas argentinas independientes en varios de los festivales más prestigiosos del mundo no deja mucho margen de dudas. Y no se trata de una moda circunstancial, como muchos prefieren creer. Estas películas interesan porque están hechas desde la libertad y el riesgo, ajenas a cualquier forma de condicionamiento. Son películas que interesan también como grupo, como un movimiento heterogéneo que va hacia delante, renovando y ampliando el plantel de directores. Desde afuera se ve con asombro la proliferación de individualidades que, sumadas, resultan un cuerpo multiforme pero sólido, lleno de aristas variadas y de algún modo inasible pero poderoso y vital. El nuevo cine argentino es una totalidad superior a sus partes, precisamente porque estas no desean ser parte de nada, sólo quieren existir como cine, como expresión de personalidades sinceras, aun cuando no escondan sus miedos y debilidades. Y esta percepción del cine argentino se la debemos también a los festivales. Sin embargo, para mucha gente, esta diversidad y cantidad no son convenientes. Son varios los que preferirían menos films y una mayor unidad estilística y temática. Por suerte, gracias a que las películas han sabido imponerse a este deseo limitativo, podemos creer que lo mejor todavía está por construirse. A

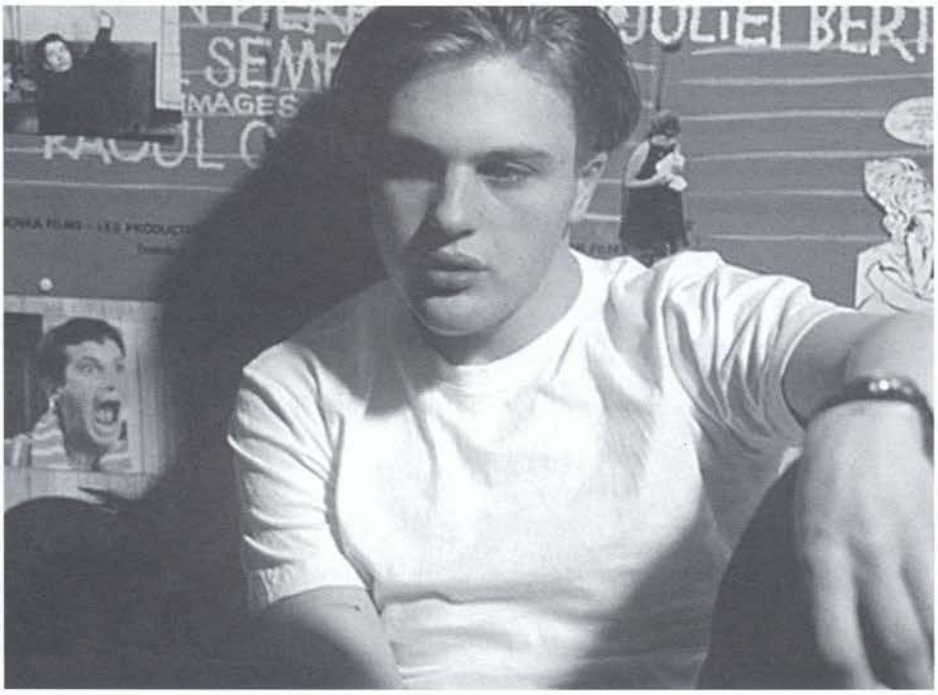
El espíritu vasco

El Festival de San Sebastián celebró su 51ª edición, otra vez –insólitamente– bajo un sol radiante. Entre jamones, buenos vinos y mariscos, pudimos disfrutar de momentos muy gratos en los que incluso hubo tiempo hasta para ver algunas buenas películas. **por JORGE GARCIA**

Como ocurrió el año anterior, un buen tiempo constante –algo no demasiado frecuente en esta bonita ciudad– acompañó la realización de la 51ª edición (a esta altura debe ser uno de los más antiguos del mundo) del Festival de San Sebastián. No reiteraré ciertas observaciones más bien críticas cuya vigencia se mantiene (para ello remito al lector a mi reseña de la muestra anterior en *EA* Nº 128) y sí quiero destacar una vez más el buen trato que se dispensa a los invitados y acreditados, cada vez más numerosos, durante el evento.
Además, este año la presencia de algunos amigos ausentes en otras ocasiones hizo aun más grata, si cabe, la estadía. Pasaré entonces directamente al comentario de las películas que, por diferentes motivos, me parecieron interesantes o decepcionantes, y dejaré de lado aquellas que me provocaron una sensación de indiferencia.

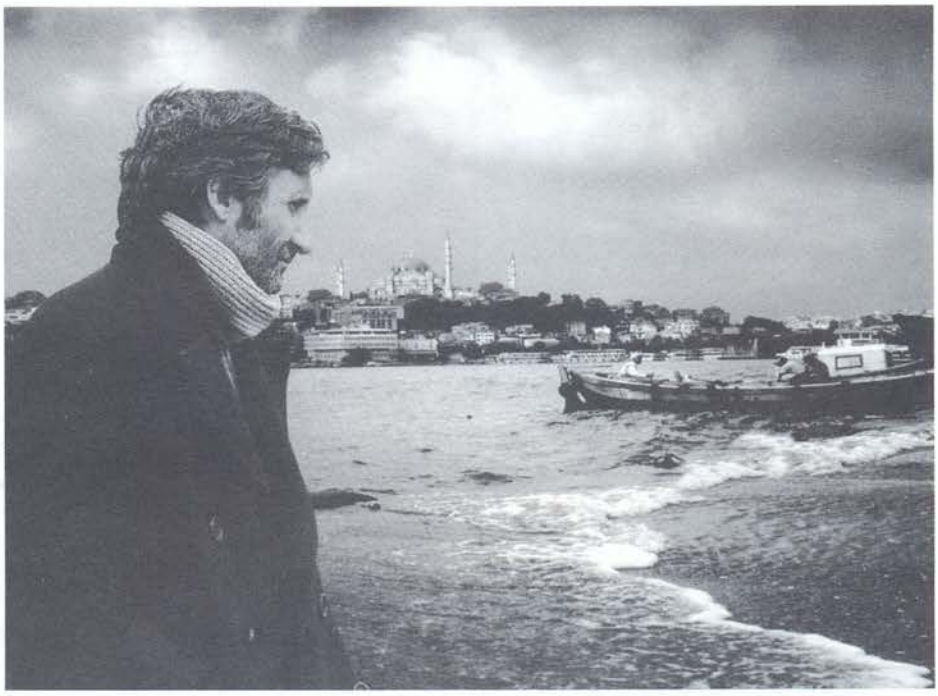
Es sabido que la sección oficial de casi todos los festivales generalmente deja bastante que desear, y la de San Sebastián no es una excepción. Escasas películas relevantes y abundancia de títulos que, siendo generosos, no exceden la medianía fueron la característica de la competencia. Por cierto que ello no justifica que el jurado –haciendo gala, una vez más, de un criterio escasamente comprensible– premiara a la alemana *Miedo a la vida*, de Dito Tsintsadze, realizador georgiano residente en Berlín (no encontré una sola persona en el festival a quien le hubiera gustado). Nada más alejado de mi intención que el defender el consenso crítico, pero resulta francamente inexplicable que una película tan rutinaria e impersonal haya sido elegida como la mejor de la muestra. Tal vez incidió el carácter de exiliado del director o que un film anterior suyo hubiera gustado en el fes-

tival, pero estas son meras suposiciones. De los films vistos (aclaro que no pude ver *Memories of Murder* del coreano Bong Joon-ho, en general elogiado) en esta sección, el mejor fue por buena distancia –aunque a pesar de la profusión de premios entregados por el jurado no mereció la más mínima mención– *L'histoire de Marie et Julian* de Jacques Rivette. Resurrección de un antiguo proyecto del director, tras un comienzo en tono de relato policial, el film se centra en la enigmática relación entre un relojero y una misteriosa mujer, una suerte de historia de *amour fou* de ribetes fantásticos que reconoce claros ecos del *Vértigo* hitchcockiano. Narrada en largos planos de una notable perfección (el oficio de relojero del protagonista no es ajeno al estilo de la puesta en escena), la película transmite una atmósfera crecientemente mórbida y obsesiva, aunque debe señalarse que el tratamiento es demasiado frío y cerebral, a contrapelo del clima requerido por la historia. A pesar de esta observación fue, sin ninguna duda, el mejor film de la muestra competitiva, aunque también es probable que el sorprendente comportamiento de adolescente iracundo de Rivette en la conferencia de prensa haya jugado en contra de la película. El premio especial del jurado –para muchos el más importante– se otorgó a *The*



En la página anterior, *La vida mancha*. En esta página, la foto grande corresponde a *The Dreamers*. Abajo a la izquierda, *Las horas del día*. Y a la derecha, *Reconstrucción*.

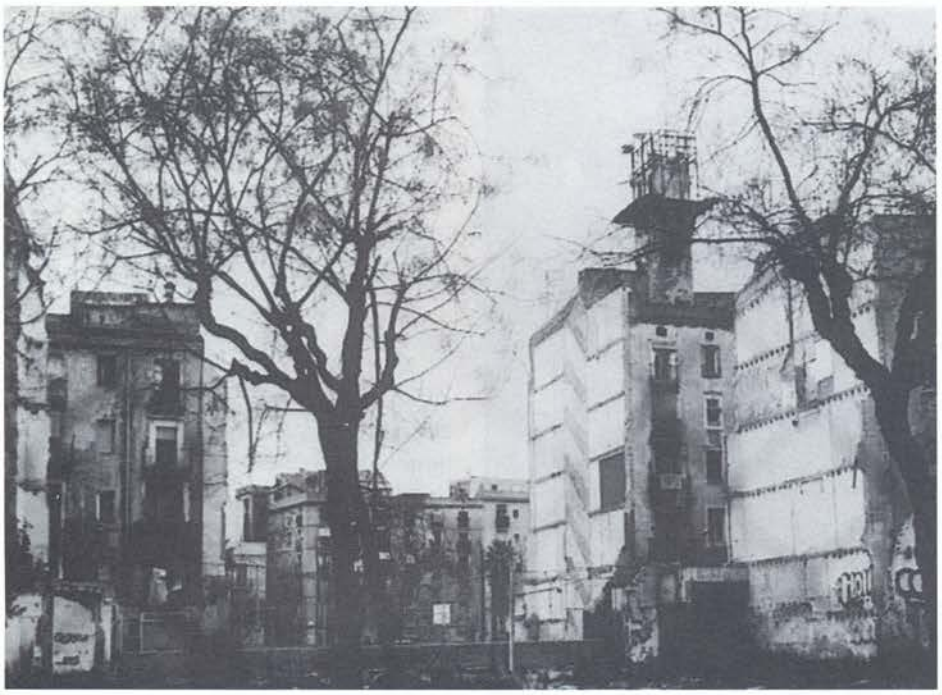
Station Agent, del norteamericano Tom McCarthy, el típico producto que apunta a lograr el consenso de público y crítica (en ese sentido se parece bastante a *Historias mínimas* que, no casualmente, ganó el mismo premio el año pasado). El film narra la relación fortuita que se entabla entre tres personajes: un enano obsesionado por los trenes, una artista que busca superar la reciente muerte de su hijo (la siempre excelente Patricia Clarcson) y un cubano alegre y dicharachero –así parece que tienen que ser todos los cubanos– que posee un puesto de comidas. *The Station Agent* apela a varios clisés de seguro efecto que le garantizan la complicidad inmediata de la platea (estuvo a un tris de ganar el premio del público), pero nunca logra transmitir con intensidad los distintos estados de ánimo y la esencial soledad que aqueja a los protagonistas. *La herencia*, del danés Per Fly, es un relato que transcurre en los ambientes de la alta burguesía de ese país y narra los enfrentamientos que se producen en el seno de una familia por el control de una planta siderúrgica. Un film de qualité, de un marcado academicismo, plagado de situaciones previsibles y sin el menor vuelo, algo que no le impidió ganar el premio al mejor guión. *Suite Habana*, del cubano Fernando Pérez, es otro ejemplo de película que cae simpática a todo el mundo sin que se entiendan bien los motivos. Apelando a imágenes y sonidos –la banda musical es muy buena– y sin recurrir a ningún diálogo (algo que parece haberse puesto de moda en los últimos tiempos), el film va retratando a diversos personajes e intenta ofrecer una imagen vital y optimista de la vida cotidiana en la capital cubana sin el menor atisbo de mirada crítica, de modo que los resultados terminan siendo blandos, superficiales y con cierto tufillo a naftalina (*Gente del domingo*, un film mudo alemán de 1929, ambientado en Berlín y con una propuesta similar, aparece hoy más moderno que esta película). España estuvo representada en la competencia por tres películas que, a priori, ofrecían cierto interés aunque después esas expectativas se vieron moderadamente confirmadas. *Noviembre*, segundo largometraje de Achero Mañas –director de la sobrevalorada *El Bola*–, acerca de un grupo de teatro callejero no profesional que cree en las posibilidades del Arte como modificador de la realidad, ofrece un discurso de tono setentista hoy absolutamente perimido en medio de una realización desmañada y carente por completo de interés. No es por cierto con este tipo de films voluntaristas, presuntamente catárticos y de un utopismo que suena bastante oportunista, como se va a provocar la reflexión del espectador sobre las relaciones entre el arte y la sociedad. Si bien puede entenderse hasta cierto punto que el idealismo facilista del film le haya permitido ganar el premio del Jurado de la Juventud, no deja de sorprender que una película tan desvaída haya conseguido el premio de la presuntamente exigente Fipresci en un festival tan importante como el de Toronto. Luego de la atractiva y agridulce visión de los primeros escarceos sexuales en la adolescencia que mostraba *Krámpack*, había cierta curiosidad por la nueva película de Cesc Gay. Sin embargo, hay que decir que *En la ciudad* representa un paso atrás respecto de su film anterior, en su mirada sobre un grupo de pequeños burgueses treintañeros (que tal vez reflejen a buena parte de ese sector social español) en crisis en sus relaciones personales y sociales. Una película más "seria" que *Krámpack*, de un apagado dramatismo, cuya propuesta no difiere demasiado de la serie televisiva americana *Treinta y pico*, y que se ve potenciada por el excelente trabajo de su homogéneo elenco. Una de las películas de la que más se habló en el festival fue *Te doy mis ojos*, tercera obra de Iciar Bollaín. Es conocido que en España el caso de las mujeres víctimas de maridos golpeadores es un problema social de enormes dimensiones, pero también se sabe que tratar un tema "importante" en un film no garantiza su calidad, y algo de eso es lo que pasa con esta película. Con algunas situaciones logradas pero otras previsibles o decididamente inconvincentes (como el hombre que concurre por su cuenta a un grupo terapéutico para golpeadores) y con personajes tópicos (como el de la madre de la protagonista que interpreta la siempre insufrible Rosa María Sardá), el film puede definirse como un compendio de corrección política, honesto en sus intenciones pero, como ocurría en los títulos anteriores de la realizadora, bastante chato en sus resoluciones dramáticas y de puesta en escena. Lo que sí ofrece el film es un gran trabajo de Luis Tosar, quien logra dotar a su personaje de una dimensión inquietante y perturbadora. Pero la gran decepción de la Sección Oficial fue, para quien esto escribe, *Crepúsculo rojo*, el último film de Edgardo Cozarinsky. Realizador de varios trabajos notables en el terreno documental (o, si se ▶



quiere, del cine-ensayo), Cozarinsky tambalea cuando incursiona en historias decididamente ficcionales, algo que se pudo apreciar en la muy fallida *Guerreros y cautivas*. En este caso, el director intenta entrecruzar tres historias que tienen como referencia, no casualmente, a Buenos Aires y París (aunque un insatisfactorio momento del film transcurre en Budapest), pero es muy difícil conectarse emocionalmente con los personajes, y la película se convierte en un *puzzle* intelectual donde uno de los relatos se desintegra notoriamente y que además es (con todo lo subjetivo que puede tener el concepto) muy aburrido.

Como función extraordinaria, y eso sí fue un auténtico acontecimiento, se proyectó la copia restaurada –que finalmente logra hacerle justicia al extraordinario trabajo de iluminación de Luis Cuadrado– de *El espíritu de la colmena* de Víctor Erice con motivo de cumplirse treinta años de su estreno. Hay que decir que esta extraordinaria ópera prima mantiene intactas todas sus virtudes y se destacó netamente en el cúmulo de películas exhibidas, algo que no habla demasiado bien del nivel actual del cine. Por otra parte, la rueda de prensa, con la presencia del director, el productor Elías Querejeta y sus entonces pequeñas intérpretes, Ana Torrent e Isabel Tellería (quien no volvió a participar en una película y hoy tiene el aspecto de una eficiente secretaria ejecutiva), dio lugar a un primer tramo bastante emotivo en el que Erice –tan poco propenso al contacto con el público y la crítica– vertió interesantes conceptos sobre su idea del cine (no puede ser menos que impactante que un realizador diga en estos días que el cine debe ser siempre "agente de una revelación"). Pero la verdadera sorpresa se produjo en la última parte de la conferencia, cuando uno de los periodistas presentes hizo referencia a las distintas formas de censura –no sólo política– que se ejercen sobre el cine a partir de las dificultades para proyectar determinadas películas, lo que causó la airada reacción de Querejeta quien, sin que nadie lo acusara de nada, defendió de manera bastante agresiva su rol de productor independiente, presuntamente no vinculado a las *majors*, y puso el acento en la censura política como la responsable de todos los males del cine español en aquellos años. Esta afirmación provocó la reacción de Erice, que tuvo un cruce bastante duro con el productor, con quien, evidentemente, mantiene una relación de amor-odio desde hace varias décadas (no hay que olvidar que Querejeta produjo *El Sur*, una obra que el director siempre consideró inconclusa). Esta discusión sirvió para poner sobre el tapete los problemas con que se enfrentan hoy los directores que pretenden hacer un cine atado solamente a sus convicciones estéticas.

La sección Zabaltegi, dedicada a primeras y segundas películas, siempre promete ser la muestra más interesante del festival por ofrecer obras primerizas de directores jóvenes, pero hay que decir que los resultados volvieron a ser decepcionantes, ya que una vez más se optó por seleccionar obras de escaso riesgo, que en el mejor de los casos no excedieron la mera corrección y que de ningún modo representan las corrientes más interesantes del cine actual. Tal vez el título más llamativo haya sido *Zaman, el hombre de los juncos*, de Amer Alwan –realizador iraquí residente en París–, sobre todo por tratarse de una de las poquísimas películas de ese origen, un relato de tono lírico aunque por momentos algo lánguido. Donde sí hubo títulos que, por distintos motivos, llamaron la atención fue en los apartados Especiales de Zabaltegi, dedicado al cine documental, y Perlas de Otros Festivales, cuyo nombre me exime de aclaraciones. Una de las películas más esperadas del festival fue *La pelota vasca, la piel contra la piedra*, el film sobre los problemas políticos del País Vasco que rodó Julio Medem. Al menos hasta su última película, la decepcionante *Lucía y el sexo*, Medem era uno de los directores más interesantes del cine español actual, y aquí se propuso hacer un documental que reflejara todas las posiciones existentes frente al problema vasco, aunque



En la página anterior, *Uzak*. La foto grande de esta página pertenece a *Juego de niños*. A su derecha, una imagen de la obra maestra de Erice, *El espíritu de la colmena*. Y más abajo, *L'histoire de Marie et Julien*.

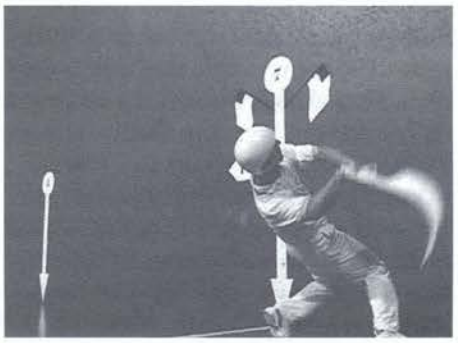
cabe señalar que ni militantes del ETA, ni representantes del PP gobernante participaron en el film. El resultado, en primera instancia, es una de esas películas que, al terminar, invitan a hablar de cualquier cosa menos de cine. Para simplificar las reacciones provocadas por el film, hay que decir que en la función a la que asistí fue ovacionado por un público presumiblemente "progresista" presente en la sala y que, por ejemplo, el diario *ABC* acusó al director casi de ser un etarra. No discutiré aquí sobre los aspectos políticos de la película, ya que mi ignorancia acerca del tema me impide hacerlo, pero sí quiero referirme a cuestiones más cercanas a lo cinematográfico que presentan problemas bastantes graves. Medem elige como interlocutores a distintas personalidades ligadas a la política, intelectuales y periodistas, dejando de lado al individuo corriente que, sin ser militante ni activista, ni formar parte de ninguna elite, vive cotidianamente los problemas de la zona, en una suerte de subestimación –consciente o no– de la opinión de la inmensa mayoría de la sociedad civil. Por otra parte, los juicios vertidos son rápidamente cortados para intercalarlos con otros, afines o contrarios, en una especie de *puzzle* verbal que no permite que ningún concepto termine de aclararse. Esto se lleva a cabo por medio de un montaje tan arbitrario como monótono, en el que todos los participantes están sentados frente a un paisaje del País Vasco, intentando mostrar una integración de los personajes con la geografía del lugar que aparece tan forzada como inauténtica. Además Medem utiliza diversos materiales de archivo, documentales y ficcionales, que poco agregan a los dichos de los personajes ni parecen demasiado ligados a sus opiniones. La sensación que deja el film es la de una obra coyuntural que, para quien no conoce profundamente la situación política de la zona, aparece como una serie de opiniones inconclusas, inconexas y superficiales que poco aportan para clarificar el tema, y con resoluciones formales escasamente imaginativas. Un trabajo más logrado fue *Juego de niños* de Joaquín Jordá –uno de los fundadores de la llamada Escuela de Barcelona en los años 60, que a pesar de haber sufrido un grave accidente vascular pudo continuar filmando–, un documental que investiga un caso de pedofilia ocurrido en el Barrio Chino de esa ciudad hace algunos años y en el que se vieron involucradas varias personas, aunque terminó con sólo dos condenas. La película de Jordá, aunque centrada en el juicio a los acusados, trasciende ampliamente su anécdota para convertirse en un auténtico fresco sobre la vida cotidiana del lugar –donde no faltan negociados y corruptelas diversas ligadas con los hechos– que evita cualquier tipo de sensacionalismo. Una película en algún momento farragosa (dura tres horas) pero que, a partir de un suceso puntual, ofrece un apasionante retrato humano y social. Otro documental, basado en un acontecimiento similar ocurrido en Estados Unidos, fue *Capturing the Friedmans*, de Andrew Jarecki. Aquí, el padre y el hijo de una familia en apariencia normal son inesperadamente acusados de pederastia y se convierten en objeto del repudio y la ira de sus vecinos. Un film que expone diversos puntos de vista sobre un mismo hecho y que, en esencia, refiere a la naturaleza elusiva de la verdad.

En la sección Perlas de Otros Festivales una de las películas que se destacaron netamente fue *Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring*, de Kim Ki-duk. El director coreano, de quien se vieron varios títulos en el Bafici, hasta ahora se había caracterizado por la narración de relatos sórdidos y violentos, en algunos casos teñidos de un humor sardónico y chirriante, pero aquí cambia completamente de paso para narrar cinco historias protagonizadas por el mismo personaje (un monje que vive en medio de las montañas) en las que se van desgranando sus vivencias ante distintos sucesos en diferentes momentos de su vida. Un film de una apabullante belleza visual, de tono lírico y profundamente poético, que reflexiona con lucidez sobre el paso del tiempo y muestra a Kim Ki-duk como uno de los realizadores más importantes del cine asiático actual. También es notable *Uzak*, del realizador turco Nuri Bilge Ceylan, un relato de tono marcadamente minimalista que narra la relación entre dos hombres, parientes lejanos, que fortuitamente deben vivir en la misma casa. Una película de atmósferas que retacea cualquier intento de explicación psicológica de la conducta de los personajes, para centrarse en sus estados de ánimo, y que termina siendo una lúcida reflexión sobre la desilusión y la pérdida de los ideales. *Reconstruction*, del danés Christoffer Boek, ganó el premio Fipresci a la mejor ópera prima y es un film moderadamente atractivo, tal vez destacable en el no demasiado ▶

Foto grande: *Bom, yeoreum, gaeul*. Foto pequeña: una imagen de *La pelota vasca, la piel contra la piedra*, el polémico documental de Julio Medem.

reconfortante panorama actual del cine. El film narra una historia de encuentros y desencuentros entre diversos personajes con un estilo visual que remite claramente a las obras del Dogma 95 y que también muestra claras influencias del cine de Alain Resnais. Una de las películas más esperadas del festival era *Dreamers*, de Bernardo Bertolucci, según el propio director una obra realizada para que las jóvenes generaciones sepan qué fue el Mayo del 68. Hay que decir que la película es una decepción absoluta por su didactismo superficial y por su vulgar mezcla de sexo, política, estudiantina y guiños cinéfilos de un nivel que provoca verdadera vergüenza ajena. Para muestra, cuando la chica camina con los dos muchachos aparece la música de *Jules et Jim*, se repite la recorrida a la carrera por el Museo del Louvre de *Asalto frustrado* y, ante un intento de suicidio de la protagonista, Bertolucci intercala la secuencia final de *Mouchette* (!). Una cosa es segura: los jóvenes que vean la película no tendrán la menor idea de lo que fue aquel movimiento cargado de idealismo y con una real vocación por cambiar las reglas del sistema.

Las retrospectivas son tradicionalmente lo más interesante del festival, y este año la sección clásica estuvo dedicada a Preston Sturges, tanto en su tarea de realizador como de guionista. Debo decir que, si bien reconozco su indiscutible valor dentro de la comedia americana, Sturges no figura en el panteón de mis directores predilectos en ese género y que en mi consideración está por debajo no sólo de Lubitsch, Hawks, Wilder sino también de McCarey y Capra. De todos modos, no deja de ser reconfortante la posibilidad de ver sus películas en buenas copias fílmicas y de conocer algu-



nos de sus guiones, como el realizado para *El poder y la gloria* (1933) de William K. Howard, un film que presenta una notable audacia temática para la época en que fue rodado y que algunos –un poco apresuradamente y a partir de su estructura en flashbacks– consideran un antecedente de *El ciudadano*. Sturges escribió dos películas para Mitchell Leisen, un realizador no valorado en su real dimensión: *Easy Living* (1937) y *Remember the Night* (1940), y si la primera muestra una notable influencia del guionista en su tono alocado y delirante, la segunda permite apreciar el refinado estilo del director en un relato que vira progresivamente de la comedia al drama, con una notable interpretación de Barbara Stanwyck. La retrospectiva temática estuvo dedicada al cine del Magreb (Argelia, Marruecos y Túnez), pero la acumulación de películas por la tarde (un antiguo vicio del festival) sólo me permitió ver dos títulos, por lo que no puedo emitir un juicio válido sobre esa poco conocida cinematografía. En cuanto a la retrospectiva dedicada a un realizador contemporáneo, el elegido fue Michael Winterbottom, cuyo mayor mérito hasta la fecha consiste en ser un realizador prolífico y ecléctico, aunque sin ninguna película realmente destacable, por lo que no se entiende demasiado su inclusión en una sección que en años anteriores albergó nombres tan ilustres como los de Hou Hsiao-hsien y Otar Iosseliani.

En la sección Horizontes Latinos me llamó la atención que no recibieran ninguna mención *Ana y los otros*, *Extraño* o *Los guantes mágicos* y que, en cambio, fueran premiadas *El hombre del año*, un irrelevante producto comercial brasileño, y *El fondo del mar*, un film que no aprecio tanto como mis compañeros de esta revista (la película que recibió el premio mayor, *Cautiva*, de Gastón Birabén, no la vi). Finalmente, en la sección Made in Spanish vi uno de los films que más me gustaron de la muestra, *Las horas del día*, ópera prima de Jaime Rosales, una obra austera y rigurosa que evita varios de los vicios habituales del cine español –el naturalismo a ultranza, el sentimentalismo facilista y el psicologismo de segunda mano– para transformarse en una desolada reflexión sobre los oscuros abismos que se esconden tras una personalidad aparentemente normal. Un film sin concesiones, de logrado clima, que abre buenas expectativas sobre la obra futura del realizador. En esa misma sección se vieron *La vida mancha*, de Enrique Urbizu (un director con varios títulos dentro del cine de géneros), una suerte de *Shane* urbano sin mayores pretensiones, con una narración clásica, pocos personajes y buenas actuaciones, que fue una pequeña sorpresa, y *Mi vida sin mí*, de Isabel Coixet, un melodrama sobre una joven enferma terminal producido por Almodóvar, con algunos momentos atractivos, otros bordeando la sensiblería y una buena actuación de Sarah Polley.

Una nueva edición del Festival de San Sebastián ha terminado. Pudimos ver algunas buenas películas –tal vez menos de las que desearíamos–, compartir gratos momentos con algunos amigos, disfrutar de la exquisita comida y los buenos vinos donostiarras (en las ceremonias de cierre y apertura comí los langostinos, ¿o serían cigalas?, más grandes que vi en mi vida), y durante diez días pudimos desconectarnos de la rutinaria realidad cotidiana para abocarnos a una de nuestras grandes pasiones: el cine y sus aledaños. ■

Nuestro orientalista más persistente y consecuente viajó a su tierra prometida: Corea del Sur, y volvió –fascinado– para contarlo. Este es el relato de poco más de una semana de consumo irrefrenable de películas de esa zona del planeta. **por DIEGO BRODERSEN**

FESTIVAL DE **PUSAN 2003**

Días movidos en Haeundae

PRIMERAS IMPRESIONES. Viajar durante más de treinta horas sin un lecho decente y una buena ducha se acerca bastante a la clásica idea de Purgatorio. Si a ello le sumamos la falta de sueño real y el temible, traicionero *jet lag*, la vivencia puede transformarse en no apta para impacientes y/o claustrofóbicos. Desembarcar en el hotel, descorrer las cortinas del amplio ventanal y dormirse admirando la caleidoscópica visión de cientos de edificios de neón poblados por caracteres desconocidos es lo más parecido a un oasis luego de arduas jornadas de implacable desierto. Finalmente, Corea del Sur, Pusán (o Busán, según la nueva romanización), Haeundae, el sector más moderno y turístico de una metrópolis en movimiento perpetuo, hiperactiva. Una caminata por alguna de sus avenidas principales delata obras en construcción cada doscientos metros, edificios que albergarán en el futuro mediato a un puñado de los varios millones de habitantes de la Corea democrática, tan diferente de sus hermanos del norte. Aquí la ecuación se invierte: el norte es pobre y el sur vive rodeado de adelantos tecnológicos y dominado por la pulsión por el consumo. Dos elementos llaman de inmediato la atención al viajero tercermundista: el generalizado uso de los teléfonos celulares (minúsculos, pantalla color, con cámara de fotos y video incorporada), que hace casi imposible encontrar un aparato de uso público, y la multicolor sobrepoblación de pantallas de plasma (extrachatas, enormes, curvas, ubicuas). Modernidad, tecnología, fetichismo digital. El lobby de las diez salas principales del complejo Megabox, emplazadas en el sexto y séptimo piso de un shopping llamado SfunZ (Special Fun Zone), encandila al primerizo con su desorbitada proliferación de luces de colores primarios, una pesadilla kitsch que de tan extrema no puede más que admirarse. En este lugar del mundo la palabra "sobriedad" queda excluida del diccionario. Incluso los callejones más tradicionales, donde los pequeños restaurantes se apilan al lado de decenas de locales "a la calle" en los que es posible comprar virtualmente cualquier cosa, componen un abigarrado paisaje de carteles, avisos, productos y seres humanos. Sólo el templo budista, a lo alto de las sierras que parecen encerrar el complejo urbano, parece ajeno al ajetreo que se desarrolla allí abajo. El Festival Internacional de Cine de Pusán, el más importante de Asia –Hong Kong y Tokio cedieron el trono hace ya unos años–, es ciertamente uno de los eventos más relevantes del calendario cinematográfico anual; haber participado en su octava edición se convirtió para quien esto escribe en una de esas experiencias inolvidables que ocurren pocas veces en la vida. Esta es, entonces, una crónica amorosa de ocho días a puro cine, fascinación y soju.

En Pusán, el festival de cine y su abreviatura PIFF tienen fuerte presencia urbana.

EL PRIMER DIA. A levantarse bien temprano y desayunar como corresponde. Mientras tanto, echar una ojeada al catálogo y comenzar con la ardua tarea de elegir qué películas ver. Objetivo: acercarse a la mayor cantidad posible de films asiáticos, equilibrando el deseo por ver las consagradas que ya giraron por otros festivales con los nuevos trabajos que hacen aquí su debut. Trabajo arduo. ¿Arduo? Imposible. Casi trescientos títulos, de los cuales la mitad pertenece a la categoría elegida, transforman la tarea en un desesperado intento por abarcarlo todo... y sen- ▶

tirse inmediatamente defraudado. Paciencia, es el primer día, falta mucho para que debamos volver a la rutina de Buenos Aires. ¿Mucho? El festival dura diez días, pero en esencia las proyecciones se despliegan en apenas ocho, dejando para la apertura y el cierre la nueva de Kurosawa (Kiyoshi) y una de terror coreana, respectivamente. Semejante cantidad de films en apenas una semana y un día tiene un corolario lamentable: apenas dos pasadas por título. Al menos las entradas son fáciles de conseguir, basta con bajar al lobby del hotel a las nueve en punto de la mañana, entregar la credencial con banda magnética y preguntar por las funciones deseadas.

El debut se llama *Natural City*, segunda película de Min Byung-chun, quien disfrutó de un moderado éxito allá por 1999 con *Phantom, The Submarine*, un ejercicio rutinario en encierros submarinos y peligros atómicos en los mares que rodean ambas Coreas. La sinopsis del catálogo prometía un film de alto presupuesto y trama futurista, y no se equivocaba. Comenzar la faena con una película coreana de género resultaba refrescante, pero desgraciadamente, más allá de la belleza visual y el extraordinario trabajo de fotografía, el aroma a lo ya visto comenzó a flotar en el ambiente apenas terminaron de aparecer los títulos de apertura: un poco de *Matrix*, una pizca de *Alien*, bastante de *Blade Runner* y una trama realmente enrevesada no bastaron para ubicar a *Natural City* fuera del círculo de los films derivativos y olvidables. La audiencia, formada principalmente por adolescentes y jóvenes estudiantes, parecía opinar lo mismo. A propósito de este tema generacional, fue imposible encontrar en las salas a un adulto mayor de cuarenta años durante el transcurso del Festival, exceptuando los invitados extranjeros. Primera confirmación empírica: los mayores no van al cine, se quedan en casa o salen a comer afuera, pero le escapan al cinematógrafo como a la peste. Luego de intensivos y vanos sondeos resultó imposible arribar a alguna conclusión respecto de los posibles motivos de este extraño fenómeno, uno de los tantos misterios coreanos que esperan ser dilucidados. La segunda confirmación surgió luego de la segunda película del día: los coreanos son extremadamente puntuales. De las veintitrés funciones a las que asistí, ni una sola comenzó un minuto tarde; tampoco un minuto antes de tiempo. Un prodigio que poco le debe a la tecnología y mucho al respeto, sensación amplificada por el maravilloso silencio de la platea durante las proyecciones: ni pochoclo, ni comentarios, ni patadas en el asiento. Incluso en una película minimalista y prohibida para impacientes como *Goodbye Dragon Inn*, el último, maravilloso trabajo del taiwanés Tsai Ming-liang, del cual ya se han escrito entusiastas líneas en números anteriores. Pero las admiraciones no incomodan, por lo que me sumo a la lista y agrego que esta historia acerca de la última noche en activo de una decrépita sala de cine y los pocos personajes que la habitan (¿fantasmas?) es una de las películas más bellamente tristes de la historia del cine. Asimismo, y aunque suene paradójico, la secuencia de los mingitorios, de la cual no corresponde agregar más detalles, debería figurar de aquí en más en todas las listas de las mejores escenas de humor silente. Para los incondicionales del cine de artes marciales hay más: la película dentro de la película en nada menos que *Dragon Gate Inn*, el épico film de King Hu, y entre los espectadores se encuentra un maduro Jun Shi, uno de sus protagonistas. Lee Kang-sheng, el Antoine Doinel de Taiwán, la juega de proyectorista mientras afuera... adivinen. Sí, llueve. Sin lugar a dudas, Tsai Ming-liang puede ser

considerado a esta altura como uno de los directores de cine más importantes de la última década.

La tercera de la jornada, luego de un frugal y tardío almuerzo en un pequeño restaurante cercano al Megabox, no resulta particularmente ideal para personas de estómago débil. *Fu Bo* es una coproducción entre China y Hong Kong de bajo presupuesto y extraña factura. Filmada en video digital, cruza tres historias que de a poco parecen ir relacionándose, y en el centro aparece la figura del título, el encargado de abrir y cerrar cadáveres bajo las órdenes del médico forense. Por momentos un estudio existencial, en otros una crasa expedición al *gore exploitation*, *Fu Bo* es una ensalada exótica de inciertos resultados que vale la pena probar y que demuestra que es posible utilizar el formato digital no ya como sucedáneo del fílmico sino como un medio con una estética y ética propias. Pausa. Media hora para un café ("Be careful: the beverage you are about to drink is extremely hot") y a terminar el primer día con una revisión en pantalla grande. Se trata de *Memories of Murder*, de Bong Joon-ho, el mismo director de *Barking Dogs Never Bite*, presente en la competencia del 3° Festival de Buenos Aires. Se trata de un policial con asesino serial basado en una historia real: el

En la página anterior, arriba: *Natural City*. Abajo: una película llamada *15*. Y en esta página, la foto grande es de *Invisible Light*. Abajo a la izquierda, *Memories of Murder*. Y a la derecha, *My Right to Ravage Myself*.

año es 1986, Corea del Sur todavía está dirigida por un gobierno semimilitar y las chicas asesinadas no dejan de florecer en un pequeño poblado rural. Bong trabaja los cambios de tono como pocos y debajo de la apariencia de un thriller convencional yacen otras capas de múltiple lectura, algunas horribles, otras hilarantes. *Memories of Murder* sorprende en cada nueva etapa de la investigación y conduce al espectador hacia un final inesperado, y quizá por ello se convirtió en la película más vista este año en Corea.

Con la satisfacción del deber cumplido –cuatro películas diarias es un buen número–, de vuelta al hotel a tomar una ducha y comenzar la segunda parte de la jornada. Las veinte salas repartidas en varios puntos de la ciudad hacen casi imposible encontrarse con alguien durante las proyecciones, por lo que las fiestas, cenas y ágapes varios se convierten en la única posibilidad de conocer gente, hacer contactos (el "tarjeteo", o cruce de tarjetas, como imagen repetida hasta el infinito) e intercambiar opiniones acerca de lo visto durante el día. Esta estructura de cuatro películas durante el día y dos o tres fiestas (más la consabida post fiesta en algún restaurante) se repetirá hasta el final del festival y convertirá las cuatro o cinco horas de sueño en oro puro y las restantes de vigilia, en un perenne pero magnifico cansancio. La primera velada les correspondió a los alemanes, quienes organizaron una paqueta cena buffet regada con cerveza Hite (la Quilmes coreana) y amenizada por un grupo de jazz ligero. Pero la verdadera fiesta era en otro lado, sobre la arena y a metros del mar, con pescado crudo y soju, la bebida nacional de Corea, un delicioso brebaje destilado a base de arroz con un veinte por ciento de graduación alcohólica (las botellitas verdes acompañarían el resto de la estadía, noche tras noche). Absolutamente informal, la celebración transcurrió entre charla y charla, brindis y brindis, y se transformó en una oportunidad inmejorable para hablar de cine. El organizador de la fiesta era nada menos que Hyung Kaynam, un verdadero prócer cinematográfico local de quien Quintín y Flavia han contado alguna que otra anécdota en notas anteriores. La conversación finalmente recayó en un tema problemático: la cuota de pantalla para las películas coreanas y la presión de algunos grupos relacionados con las *majors* de Hollywood para eliminarla o reducirla a porcentajes ínfimos. Parte del éxito de los films coreanos durante la última década, al menos en lo que al mercado local se refiere, recae sobre la cuota de pantalla, que obliga a los exhibidores a mantener el siguiente equilibrio: el cuarenta por ciento de los films en cartel debe ser de películas nacionales. Eliminarlo puede significar para la industria cinematográfica una verdadera catástrofe (algo similar ocurrió en Hong Kong hace unos ocho años, con resultados pésimos para el desarrollo del cine de la isla y extremadamente beneficiosos para las oficinas locales de las distribuidoras norteamericanas). Kaynam, actor y productor de, entre otras, las tres películas de Lee Changdong, tomó hace unos meses una decisión drástica y desconocida en otras latitudes: se le animó a una huelga de hambre de una semana frente a los estamentos estatales correspondientes para declararse en contra de la posibilidad de una reducción de la bendita cuota. Hasta el momento, las cosas continúan en suspenso, pero "nadie en su sano juicio debería bajar los brazos", Kaynam dixit. El soju incorpora vehemencia e inhabilita el acartonamiento: los festivales de cine son también un buen lugar para discutir temas espinosos. Desafortunadamente, las tres y media de la mañana marcan la hora del regreso al hotel. Hay muchas películas por ver y el descanso se torna indispensable.

LOS OTROS DIAS. Con el correr del festival, la caza de films asiáticos fue convirtiéndose en un deporte noble y el momento de compartir con el resto de los cazadores las presas diarias era uno de los más esperados. El lector podrá pensar que se trata de un deporte donde la sangre nunca llega al río, pero varios de los títulos coreanos a disposición delataron precisamente lo contrario. *My Right to Ravage Myself*, por dar un ejemplo, comienza con una performance donde una señorita envuelta en una bolsa de plástico tamaño extralarge termina bañada en sangre artificial. El "tema" de la película es el suicidio, y uno de los protagonistas es un especialista en aconsejar a sus potenciales clientes el mejor método para lograrlo. De acertada resolución y excéntrica disposición narrativa, el primer largometraje de Jeon Soo-il resultó un acabado exponente del cine independiente coreano, alejado de las fórmulas populares y con tratamientos arriesgados, además de ser uno de los varios films de esa nacionalidad en acercarse a problemáticas femeni- ▶

Foto grande: *Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring.* Abajo a la izquierda, *Ramblers.* Y a la derecha, *Goodbye Dragon Inn.*

nas –por no decir feministas– centradas en la relación hombre-mujer dentro de una sociedad, a pesar de los cambios de los últimos años, aún hoy muy machista. La otra gran película con temática similar fue la ambiciosa *A Good Lawyer's Wife*, en apariencia una comedia dramática mainstream sobre los infortunios y desavenencias matrimoniales. Lejos de la perfección y quizá con demasiados ingredientes en la mezcla, el film posee sin embargo una fuerza extraordinaria difícil de encontrar en otros títulos diseñados para el consumo masivo, además de ofrecer el momento menos esperado y más shockeante de todo el Festival. Uno de los mayores exegetas de este tercer largo de la realizadora Im Sang-soo (la misma de *Girls' Night Out*) resultó ser el omnipresente Peter van Bueren, quien durante la fiesta posterior a la proyección intentaba convencer –con bastante éxito– a todo aquel que osara cruzarse en su camino acerca de las bondades del film. Pero si de shocks y sangre hablamos, las palmas y laureles se los llevó un disparate intitulado *Save the Green Planet*, una de esas películas ideales para terminar el día bien arriba y con ansias de ir a por más. La trama gira alrededor de un caballero algo paranoico que cree con firmeza en una inminente invasión alienígena y la posterior destrucción del planeta del título, la Tierra. Con la inestimable ayuda de su novia procederá a la abducción de un alto ejecutivo de una multinacional, detrás de cuya fachada se esconde uno de los jerarcas de la organización extraterrena, siempre según su desquiciada mente. Lo que sigue es algo así como la versión paródica y extrema de *Misery* –torturas de toda clase incluidas– pero eso no es todo: el desenlace le da un nuevo sentido a la frase "el final resignifica la película".

El mismo día de la proyección de *Save the Green Planet* se agregaba a la programación del PIFF (sigla onomatopéyica para designar rápidamente al Pusan International Film Festival) un verdadero evento cinematográfico y político. Por primera vez en la historia desde la división del país luego de la guerra civil se proyectaron en Corea del Sur siete largometrajes producidos en el Norte durante los últimos cuarenta años, excepción hecha realidad merced a las gestiones del director del Festival, el incansable Kim Dong-ho, ya que aún hoy no han caído en desuso algunas leyes y edictos policiales que prohíben expresamente su exhibición (en este sentido es bueno traer a colación que hasta no hace mucho tiempo los estudiantes surcoreanos recibían como parte de su educación básica fuertes contenidos anticomunistas). A esa altura se hacía cada vez más evidente que la gigantesca cantidad de material programado era aun mayor de lo imaginable. Era posible armarse un festival propio con la mencionada sección y la importante retrospectiva dedicada a Chung Chang-hwa, "el hombre de la acción", según el subtítulo creado para la ocasión. Chung no sólo fue el primer director coreano en trabajar activamente fuera de su país (básicamente en la vecina Hong Kong), sino que fue el encargado de introducir el cine de aventuras y acción física en Corea del Sur a comienzos de la década del 60, fundamentalmente en una larga serie de largometrajes de artes marciales *alla* coreana que cruzaban influencias del cine de samurais y el wuxia hongkonés. En copias nuevas y con títulos como *Swordsman in the Twilight, Valley of the Fangs* y *Temptress of a Thousand Faces*, la Retro Chung fue una oportunidad probablemente única de acceder a un material vedado al resto del mundo (sus films no están editados en ningún formato hogareño y difícilmente lo estén en el corto plazo). Si el kung fu no se encontraba dentro de los platos predilectos del espectador, el importante foco sobre películas centradas en la situación de Afganistán o la sección dedicada a realizadores chinos independientes (que incluyó la edición bilingüe de un libro sobre el tema) abrían el juego a otras posibilidades tan interesantes como las secciones principales.

En lo personal, desde ya que los films de otras partes del mundo quedaban absolutamente excluidos del programa (fundamentalmente porque es más sencillo acercarse a ellos en otro momento), pero en este punto debo hacer una mención del único film argentino (y latinoamericano) presente en el Festival, *Extraño*, de Santiago Loza, y del único film no oriental al que me acerqué, *Emile*. Conocí a su director, el canadiense Carl Bessai, apenas pisé el aeropuerto de Seúl y durante los siguientes cuatro días se transformó en un compañero inseparable a la hora de acercarse a las salas, los restaurantes y las fiestas nocturnas, un verdadero *buddy* con un gran sentido del humor y anécdotas jugosas acerca de la producción cinematográfica de su país. *Emile*, su tercer largometraje, es un drama intimista protagonizado por Ian McKellen y Deborah Kara Hunger que se acerca a una sencilla historia sobre las oportunidades perdidas y la posibilidad de recuperarlas a través

de una extraordinaria fotografía (cortesía del mismo Carl) y el interesante recurso de trabajar el pasado y el presente de los personajes en un mismo plano. Fue realmente extraño no ver ni un solo par de ojos rasgados.

LAS BUENAS, LAS MALAS Y LAS FEAS. Dentro de la producción asiática reciente, una de las mayores satisfacciones fue encontrarse con realizadores jóvenes que se acercan al cine con ideas novedosas. Desde Japón llegó *Ramblers*, una pequeñísima historia sobre dos directores de cine que son citados por una famosa estrella en un perdido pueblito nipón con la excusa de hablar acerca de un proyecto en conjunto. Este último nunca termina de aparecer y lo que sigue es un encantador muestrario de minúsculas alegrías y humillaciones, encuentros y desencuentros, amenizados por una galería de personajes secundarios cercanos al disparate. Si fuera necesario buscar un género para encasillar a *Ramblers* el término adecuado sería "humor minimalista"; resultó imposible abandonar la sala sin una sonrisa en los labios. No le va tan bien al archifamoso (en Japón, claro) Sabu, quien dirige y esta vez no protagoniza *Hard Luck Hero*, algo así como *Taxi* en las calles de Tokio, donde una pelea ilegal de kickboxing y una serie de confusiones de identidad terminan generando una gigantesca persecución narrada a través de tres historias paralelas. A pesar del esfuerzo del reparto, el humor absurdo se agota rápidamente y los 79 minutos de metraje terminan siendo demasiados. Una pena, aunque la verdadera desilusión (y vergüenza ajena) vino de la mano de uno de los hermanos Pang, Oxide. La más nueva revelación *cool* que vino de Oriente entregó un título pretencioso y desmadrado autorrevestido de unos aires de importancia que las mismas imágenes se encargan de descalificar instantáneamente, mezcla de película "de destinos cruzados" (ay, *Amores Perros*, que me has hecho mal) y film de acción, todo ello filmado como una publicidad de auto último modelo pero con "mensaje". El momento más vergonzoso –y son varios– viene cerca del final, cuando justo antes del baño de sangre definitivo el realizador nos regala una campaña contra la pobreza en el mundo, como si se tratara de un clip financiado por UNICEF. Ah, la cosa se llama *The Tesseract*, o sea un cubo en cuatro dimensiones. ¿Relación del título con la historia? Vaya Oxide a saber. El que utiliza para bien varios recursos que a falta de mejor término podríamos denominar "modernosos" es el director oriundo de Singapur Royston Tan, que amplió un cortometraje realizado hace un par de años y completó una de esas películas estimulantes y extrañamente profundas. *15* es un estudio sobre los miembros de una pandilla juvenil que le escapa a todas las convenciones, que sorprende y toma al espectador totalmente desprevenido. Alejada tanto del género pandillesco como de la denuncia social, *15* puede pasar de una secuencia lisérgica al ritmo de un velocísimo tema *dance* a un plano secuencia donde uno de los jóvenes intenta dolorosamente tragar un preservativo relleno de pastillas de éxtasis, logrando en el camino un film que no subraya pero sí deja al descubierto todo el dolor de unos personajes atrapados en un círculo infranqueable. Otro film tan bello como doloroso resultó el debut en el largometraje de la directora coreana Gina Kim. *Invisible Light* se divide en dos historias, en gran medida autobiográficas, que se le animan a temas como la bulimia y el embarazo no deseado. El uso de los planos sostenidos y el *close up* como recursos estéticos casi únicos generan en el espectador una intolerable sensación de incomodidad, transmiten toda la intensidad de los dramas en desarrollo de manera directa y sin escalas, y embarcan a las actrices protagonistas en un *tour de force* emocional pocas veces visto.

EL FIN. El último Kitano quedó en el tintero (se proyectaba sin subtítulos en inglés), el último Kim Ki-duk endulzó los ojos y los corazones y el último Panahi desconcertó a varios por su mezcla de crítica social con película de suspenso (el que se llevó un premio a su carrera, de todas maneras, fue otro iraní: Mohsen Majmalbaf). Y los días se fueron, inexorablemente, volando. Las partidas son siempre tristes y lo no visto y disfrutado pesa en el cuerpo tanto como el cansancio acumulado. Otras treinta horas y doce husos horarios esperan a ser devorados y el taxi ya se encuentra en la entrada del hotel. Adiós, Pusán. Y gracias. Espero que volvamos a vernos pronto.

Agradecimientos: a Jay Jeon por la posibilidad; a Misha por las noches de Haeundae; a Nemo por la inmensa simpatía; a Hee Jeon por las charlas de café; a Kaynam por Lee Chang-dong. A todos por los días.

ORT INSTITUTOS DE TECNOLOGIA ORT
ORT ARGENTINA
TÍTULOS OFICIALES

INSTITUTOS DE TECNOLOGÍA ORT ABIERTA LA INSCRIPCIÓN

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

20 carreras a tu disposición

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

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

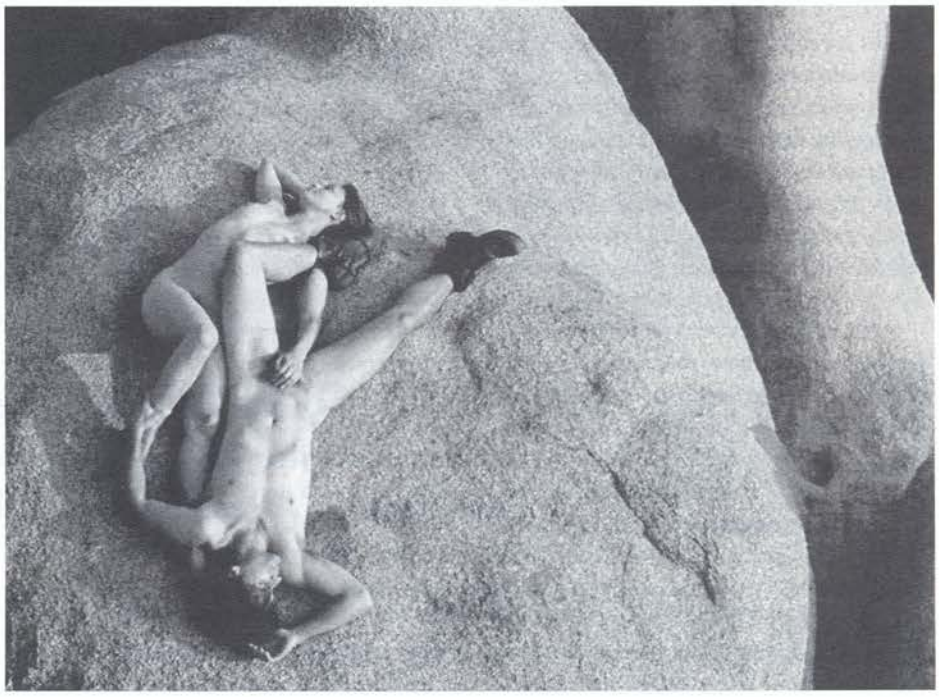
Uno de los gigantescos festivales canadienses, un evento monstruo en el que se puede acceder a casi todo lo que hizo ruido o está por ser ruidoso. Toronto es un lugar perfecto para no parar de ver películas. **por QUINTIN y FLAVIA DE LA FUENTE**

FESTIVAL DE **TORONTO 2003**

Una edición olímpica

Hacia el final del festival, fuimos a ver *The School of Rock*, la última película de Richard Linklater. Cuando estaba por empezar, se nos sentó al lado nuestro amigo Martin Schweighofer, quien se ocupa de la promoción del cine austríaco en el exterior. Martin es una rareza entre sus burocráticos colegas. No sólo ha logrado que la reducida producción austríaca tenga una presencia significativa en todos los festivales importantes, sino que en su agenda de obligadas relaciones públicas le queda tiempo para estar al día con todo lo que se filma en otros países. Esa mañana, Martin tenía que ver también *The Return*, la película que había ganado en Venecia, y había planeado ver una hora de la de Linklater para salir corriendo hacia el promocionado film ruso. Cuando iban 55 minutos de proyección, Q le preguntó con sorna: "¿No se te está haciendo la hora de irte?". Martin contestó algo así como: "Ni borracho", aunque en alemán. Es que habíamos dado con una de esas perlas que el cine contemporáneo produce muy raramente, un film popular inteligente, divertido, fino, capaz de producir euforia en todo tipo de espectadores. A tal punto que cuando salíamos del cine, una vieja preguntó qué película habíamos visto, sorprendida por el buen humor y la felicidad reinantes entre los que bajaban las escaleras. *The School of Rock* cuenta la historia de un músico fracasado (el genial Jack Black que actuó en *Alta fidelidad*) que para ganarse unos pesos se hace pasar por maestro en una escuela exclusiva y allí, al ver a sus alumnos en una clase de música, decide que su única enseñanza (a impartirse clandestinamente) será convertirlos en una banda de rock (desde intérpretes hasta plomos, groupies y managers) que lo secunde para participar en un concurso. De este esquema simple cuya concreción en algo decente parece imposible, Linklater hace un espectáculo sofisticado y, si se quiere, subversivo que contagia el buen humor del que hablábamos y demuestra, de paso, que el buen cine todavía puede tener orígenes inesperados.

Buen humor sobró en Toronto este año. El tiempo era perfecto, había mucho para ver y todo el mundo parecía entusiasmado. La ciudad estaba de fiesta y los locales afirmaban que era la mejor semana del año. En realidad, el programa no es tan brillante. Para tener un parámetro, hicimos una estadística personal. Resultó que 41 películas nos parecieron buenas o muy buenas mientras que 54, regulares o malas, lo que en principio da un panorama más que razonable. Sin embargo, hubo alrededor de 120 películas que no vimos, entre ellas, una mayoría amplia que nunca iríamos a ver. Toronto es posiblemente la máquina más perfecta de todos los festivales del mundo. Tiene una audiencia enorme, una asistencia puntual de la industria, y a todos les propone algo. Los programadores se dividen el mundo en regiones y cada uno selecciona unas 30 películas. De ese modo se termina componiendo un catálogo que incluye todo lo que hizo algo de ruido en el mundo o está a punto de hacerlo. Con este sistema, es muy difícil encontrar material arriesgado o sorprendente pero lo que uno quiere ver generalmente está allí. Por ejemplo, lo más destacado de Venecia, que termina cuatro días después de que empiece Toronto, o lo de San Sebastián, que viene inmediatamente después. Una docena de las películas en competencia en el festival español ya se habían exhibido en Toronto. Además, Toronto es respetuoso de las convenciones y abrió con una película canadiense, *Las invasiones bárbaras*, que ya habíamos detestado en Cannes, lo que se agrega a una inevitable colección de



En la página anterior, *29 Palms*. En esta página, *Lost in Translation*, *Coffee & Cigarettes* y *The School of Rock*.

bodrios selectos por su ampulosidad o falso prestigio. En resumen, Toronto no va a señalar caminos en el cine pero es la mejor muestra de lo que pasa en el año. Si uno tuviera la restricción de visitar un solo festival por año, sería difícil no inclinarse por Toronto.
Nuestra vida allí fue más bien monótona y definitivamente austera. Desayuno a las 7, caminata de media hora rumbo a las funciones matutinas, pancho en la calle al mediodía, más películas, compras en el supermercado iraní abierto las 24 horas, cena con ensalada y comida calentada en el microondas a la una de la mañana. Alguna reunión de trabajo aislada, escasísimas recepciones y fiestas, puestas al día con nuestro colega Luciano Monteagudo, ocasionales intercambios de información con otros periodistas. Películas y más películas, más una enorme cantidad de horas estudiando el catálogo para elegir cuáles ver y cuándo.
De Cannes nos habíamos ido con las ganas de ver *Vai e vem*, la despedida de João César Monteiro, que finalmente confirmó todas nuestras expectativas. Es una obra maestra, pero más que eso: la obra de alguien que creyó en el cine como pocos directores lo han hecho. En el cine como un instrumento de expresión y de rebeldía, de afirmación de la belleza y de la libertad. Monteiro estaba loco como una cabra y cualquiera de sus películas lo confirma. Pero el incluir la locura en el arte como él lo hizo es una hazaña única. *Vai e vem* es divertida, disparatada, profunda, poética, emotiva, hermosa. Incluye los actos de erotismo más singulares, las conversaciones más excéntricas y las reflexiones más a contramano que se hayan visto últimamente. Y finalmente muestra las últimas imágenes de su director protagonista, el hombre que de joven se hacía pasar por el actor de *Nosferatu* y de viejo encarnó a un monstruo singular que fue su máxima creación.
En cambio, hubo tres famosos directores que nos dejaron más bien desconcertados: De Oliveira, Jarmusch y Tsai Ming-liang. La película de De Oliveira se llama *Um filme falado*, que podría ser también *Un film fallado*. Al principio, una profesora de historia se embarca con su pequeña hija en un crucero marítimo con destino a India. En cada puerto se bajan y reciben una lección sobre la historia y la cultura del lugar. Estas charlas tienen la pomposidad de un sermón papal y la superficialidad de una guía de turismo. Para colmo, la nena es una de las más insoportables que hayan ocupado una pantalla. Pero ahí no termina todo. La segunda parte del film está dedicada a las conversaciones de sobremesa que el capitán John Malkovich mantiene con sus invitadas Catherine Deneuve, Irene Papas y Stefania Sandrelli en la que cada uno de los comensales habla en su propio idioma y parecen una lección de etiqueta de hace algunos siglos. Al final (no hay más remedio que contarlo) resulta que hay una bomba en el barco y los pasajeros lo abandonan. Salvo la nena y su madre, que vuelven al camarote para buscar una muñeca. Mientras todos los demás están en el bote salvavidas, el barco vuela con la profesora y su hija a bordo. Este giro inesperado le da otro sentido a la película, un matiz perverso y apocalíptico que parece indicar que los salvajes están entre nosotros y que la cómoda molicie de los refinados pasajeros está amenazada por la verdadera realidad de este tiempo. De lo que resulta que De Oliveira nos hizo padecer a propósito el aburrimiento y el ridículo para hacernos sufrir al final por el estallido del mundo. Claramente, es preferible incendiarse con el barco que seguir escuchando tantas tonterías. De Oliveira es uno de los grandes cineastas vivos pero a veces su cine parece desplomarse en la autoindulgencia de un señor viejo, burgués y amante del lujo.
Jarmusch no es un amante del lujo, al menos en sus películas que transcurren en tugurios de diversa naturaleza. En este caso, *Coffee and Cigarettes* es una serie de sketches filmados a lo largo de varios años en los que protagonistas más o menos famosos (Tom Waits, Roberto Benigni, Iggy Pop, Bill Murray, Steve Buscemi, Cate Blanchett, etc.) se sientan alrededor de una mesa para fumar, tomar café y actuar un paso de comedia elegante y no demasiado gracioso en la mayoría de los casos. Sin las figuras invitadas, el film no existiría. Su eficacia no reside en el guión ni en las actuaciones (por no hablar de la puesta en escena deliberadamente sobria y en blanco y negro) sino en que se propone como una ilustración de un mundo privado, que no es otro que el del propio Jarmusch, donde personajes *cool* vuelven a guiñarle el ojo al espectador interesado en sus vidas, en sus tics, en sus pequeñas miserias y en la pertenencia a esa clase que no ocupa el lugar más alto de la fama y el dinero pero sí el máximo al que cierta bohemia puede aspirar en el universo del espectáculo. *Coffee and Cigarettes* es un retrato de familia, una sucesión de postales cuyo valor no reside en las imágenes sino en el prestigio de las personas fotografiadas y el del propio fotógrafo.
Otra directora *cool* es Sofia Coppola, hija de Francis, novia de Spike Jonze (este puede ser un dato atrasado) e integrante de ese mundo sofisticado, donde el talento se presume sin pruebas. Hasta aquí Sofia había hecho un corto mediocre, un largo sobrevalorado basado en una novela de onda, y la verdad es que no esperábamos gran cosa de *Lost in Translation*, que fuimos a ver con la peor de las desconfianzas, sobre todo porque todos los *cool* que venían de Venecia nos decían que la película era buena. Pero nuestros prejuicios se revelaron infundados. La película es, efectivamente, un retrato del mundo *cool*, de dos personajes que deben compartir una estadía forzosa en un hotel de lujo en Tokio. Pero el gran Bill Murray y la lacónica Scarlett Johansson protagonizan una comedia romántica de toques clásicos, refinada en su inteligencia más que sofisticada en su estilo. Esta vez, el autorretrato funciona por sí mismo y tiene el placer de un género que últimamente suele quedarse corto. En suma, una buena película comercial que no andaría por los festivales si su autora se llamara Pocola en vez de Coppola, pero que se ve con placer.
La otra decepción, aunque a medias, fue *Goodbye, Dragon Inn* de Tsai Ming-liang. La película transcurre en un cine que está a punto de cerrar, donde se proyecta un clásico del cine de artes marciales que se llama *Dragon Inn*. El film se desarrolla casi en el tiempo que dura la proyección y los escasos espectadores y empleados se ocupan con explícita morosidad de sus rutinas, entre las que se cuenta ▶

el levante. En algún momento, uno empieza a advertir que los personajes bien pueden ser irreales y que Tsai está contando una historia de fantasmas, donde lo único cierto es la melancolía: por el cine, por el pasado, por la vida en general. El resultado es contradictorio. Aquí no se trata de un chiste de humor dudoso como el de De Oliveira sino de un intento de obra maestra (la película tiene muchos admiradores) que bien puede encubrir un caso de pereza. Pereza de gran cineasta si se quiere, pero aquí el concepto parece estar siempre por encima de la realización. Tsai evoca una magia que conoce, pero el conejo se queda dentro de la galera.

Otros tres nombres famosos, dos llegados de Venecia y uno en camino a San Sebastián, estuvieron a la altura de sus antecedentes: Kitano, Bellocchio y Rivette. El último Kitano se llama *Zatoichi* y es una historia de samurais absolutamente divertida. El director encarna a un maestro de la lucha que pasa por ser un mendigo ciego. No es genial, pero el dominio del cine de Kitano, esta vez apuntado hacia el gran público, la hace una película irresistible tanto en la explotación de las convenciones del género como en los toques de humor perverso y de autorreferencia que son la especialidad de la casa. A Kitano no parece costarle nada una película como esta y es probable que su nombre empiece a formar parte de una fama que excede la cinefilia. Esta es otra de las películas que, junto con la de Linklater y la de Coppola, hicieron que esta edición de Toronto fuera inusualmente alegre y demostrara, de paso, una robustez del cine comercial que se estaba extrañando.

En este rubro hay que mencionar tres films coreanos que también alegraron el año. El primero es *Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring* de Kim Ki-duk que ya comentamos en la crónica de Locarno. El segundo ganó varios premios en San Sebastián: *Memories of Murder* de Bong Joon-ho, quien hace dos años pasó por el Bafici con *Barking Dogs Never Bite*, una comedia negra notablemente inteligente. Esta vez, Bong hizo un policial de gran presupuesto donde muestra un dominio del oficio digno de un veterano. Como ocurre en los otros dos casos, el film no carece de concesiones, pero si se lo compara con el de Hollywood (ni que hablar con el de otros países) el cine comercial coreano resulta mucho más interesante, por su frescura y su conexión directa con el espectador. La película de Bong se da el lujo de contar una historia en la que un policía de provincia y otro llegado de la capital buscan a un asesino serial mientras se expone lo que fue Corea del Sur durante sus dictaduras militares. La violencia implícita en la película se hace explícita en *Save the Green Planet* del debutante Jang Jung-hwan, en la que la lucha entre un empleado pobre y el dueño de una corporación se disfraza de un combate cósmico por salvar al mundo de un

ataque extraterrestre. La película combina torturas con gags, delirio con realismo social y es una ópera prima de rara contundencia. Más violenta aun es *Thai Warrior*, una de boxeo tailandés que resulta un gran disparador de adrenalina. La película empieza con una carrera en una aldea cuya meta está en la copa de un árbol y el ganador es el que llega primero al trofeo allí colocado. En la trepada (la única regla es empujar a los rivales para que se caigan) debe haber muerto una docena de extras. Luego, el ganador se va a Bangkok para recuperar una estatua robada de Buda y allí se transforma, sin quererlo, en un luchador profesional. Los combates suben de tono y hacia el final se rompen piernas y se aplastan cabezas. La coreografía de las peleas es notable y hasta los golpes resultan novedosos, especialmente uno que consiste en saltar y pegarle al adversario un tremendo codazo en medio del cráneo. En fin, una película muy divertida. Y también bastante fascista, no sólo por la violencia sino por las continuas invocaciones a la religión y la bandera, el odio a los extranjeros y el tono de film de explotación en más de un sentido.

En las antípodas de *Thai Warrior*, se encuentra su colega tailandesa *Last Life in the Universe*, que llamó la atención en Venecia. Esta es una película que habla del cruce de culturas (un japonés en Tailandia que se enreda con una local) y es una especie de comedia negra de tono disonante en la que el protagonista tiene el hábito de intentar suicidarse a cada rato. Es una película terriblemente *cool* (al cierre de esta nota no encontramos un sinónimo preciso de esta palabra en castellano) en la que trabaja Assano, el astro japonés del momento e incluso hace un cameo como yakuza el propio Takashi Miike. La melancolía y la distancia de la película, su emoción asordinada no nos impresionaron demasiado. El director, Pen-Ek Ratanaruang se está convirtiendo en una figura del cine asiático después de su película anterior, *Moonrack Transistor*, que tampoco nos pareció una maravilla en su momento. Hay algo en él de excesivo cálculo, de pose en esa mezcla de elementos pop con circunstancias trágicas. Pen-Ek Ratanaruang hace un cine híbrido, a la moda y con muy poca vida. Lo mismo que uno podría tal vez reprocharle a *Las vírgenes suicidas* de Sofia Coppola, que ahora levantó la puntería con el expediente de hacer un cine tal vez más francamente comercial pero más sincero. De todos modos, las dos películas tailandesas confirman que en ese país el cine ha alcanzado un alto grado de sofisticación en más de un sentido y que las películas de ese origen seguirán llamando la

En la página anterior, arriba, *Goodbye Dragon Inn*, y *Good Morning, Night*. La foto grande es de *Vai e vem*. En esta página, *In the Cut* y *Las invasiones bárbaras*.

atención en los próximos festivales.
Entre los nombres conocidos que cumplieron nos queda Bellocchio, quien después de *La hora de la religión* parece haber reencaminado una carrera que parecía hundirse en el academicismo. Esta vez se animó con *Good Morning, Night*, en la que intenta nada menos que reconstruir el secuestro de Aldo Moro por las Brigadas Rojas. En general, las películas que intentan rehacer un acontecimiento histórico no pasan del telefilm o el bochorno. Pero acá Bellocchio se las arregla para no sólo crear una situación dramática densa sino para hacer una apuesta política con la idea de que el hecho (especialmente su desenlace) podría haberse evitado, y también para iluminar de una manera indirecta pero poderosa las actuales circunstancias de la política italiana. Una visita al pasado que nos toca de cerca porque todo aquello de lo que se habla en el film era exactamente lo mismo de lo que se hablaba en la misma época (1978) en el resto del mundo, Argentina incluida.
También, como decíamos, cumplió Jacques Rivette con *L'histoire de Marie et Julien*. Rivette tiene la patente de un par de cosas en el cine. Una es la paranoia y la otra, un cierto tratamiento de lo fantástico que pasa por la materialización de lo imposible, por la presencia de un mundo encantado que, sin embargo, se rige por las reglas psicológicas más normales. Aquí, un relojero, chantajista en sus ratos de ocio (o al revés), se enamora de una mujer fantasma. La película se va internando en el misterio con seguridad y sutileza hasta alcanzar un final memorable, una pintura fílmica genial de la soledad y la pérdida.
Y ahora hablemos de algunos pequeños escándalos. En primer lugar, de la saga de *The Brown Bunny*. Después de los abucheos en Cannes y del odio furibundo de la prensa de casi todos los países, Vincent Gallo reculó y reeditó la película, con la excusa de que en realidad nunca la había terminado y de que se había exhibido en Cannes prematuramente. La famosa fellatio sigue allí pero el film es más corto y tiene un final distinto. No vimos la remake pero lo cierto es que en Toronto las cosas le fueron mucho mejor a Gallo. No hubo abucheos sino críticas más bien favorables e interés de los distribuidores y los festivales. Tal vez sea el método correcto para un cineasta: llamar la atención en Cannes y corregir en Toronto.
Así que la película escandalosa de Toronto (y tampoco tanto) pasó a ser *29 Palms*, que llegó de Venecia con ruido pero sin alteraciones. Bruno Dumont, después de *La vida de Jesús* y, especialmente, de *L'humanité*, se convirtió en una especie de pequeño mesías, en un director de quien se pregonaba una visión de filósofo y de místico. A nosotros Dumont nunca terminó de convencernos: su despojamiento y su aire de profeta nos intimidaban pero no nos llegaban demasiado. *29 Palms* se parece a sus películas anteriores, pero llega más lejos en su intento de mostrar las cosas al desnudo, no sólo porque la pareja protagónica anda bastante en cueros (y produce los orgasmos más ruidosos de la historia del cine) sino por los pasajes desérticos, los diálogos mínimos y el esquematismo de la historia, resumido en una declaración a la prensa del propio cineasta: "Los protagonistas sólo buscan el placer y esto conduce a la abominación" (!). La abominación llega de la mano de un grupo de facinerosos de pueblo sacados de *La violencia está en nosotros* (la película transcurre en Estados Unidos) que violan al hombre tras apalear a la mujer y continúa cuando el tipo asesina sin aviso a la chica para desfallecer después en el desierto. Es posible encontrar en la película profundas metáforas de la sociedad moderna y de la condición humana, pero a nosotros se nos escaparon. En fin, este parece ser el año de la road movie con sexo y violencia.
Sexo y violencia hay también en *In the Cut*, la última de Jane Campion, que se estrenó en Toronto tras ser rechazada por Cannes y Venecia. Los festivales europeos tenían razón: es un bodrio con Meg Ryan intentando demostrar que no es más virgen sino una mina a la que le gusta el sexo duro, en este caso con un policía brutal que investiga una serie de asesinatos y que bien puede ser el culpable. Pero Campion derrapa mal y la película es convencional hasta el cansancio, sobre todo porque su premisa ideológica (que a las mujeres les interesa el sexo) ya estaba mostrada de una manera suficientemente obvia en *La lección de piano* como para que sea una novedad a esta altura. Para colmo, si Ryan está lejos de lucirse, Jennifer Jason-Leigh está para matarla, aunque hay que reconocer que el film le hace justicia en ese aspecto.
Paz y amor, en cambio, hay en *Go Further*, un documental de Ron Mann, cineasta canadiense que estuvo en el Bafici 1999 con *Grass*, una divertida historia sobre la demonización progresiva de la marihuana. La película se ocupa de un viaje del actor Woody Harrelson (que fue justamente el narrador de *Grass*) por la Costa Oeste de Estados Unidos, pedaleando en bicicleta ocho horas por día al lado de un ómnibus y haciendo campaña por la comida natural y contra la polución del ambiente. *Go Further* describe algo así como el hippismo del segundo milenio, una versión soft y sana, militante de la intrascendencia. Pero a pesar de la inconsistencia ideológica, Harrelson y su troupe se las arreglan para transmitir una sensación de frescura y libertad que Mann logra captar desde un montaje ágil que privilegia el humor y se mantiene lejos de la monserga hasta hacer sentir que los fantasmas del viejo sueño siguen vivos. Harrelson, por su parte, es un chiflado simpático como pocos.
De esa época también queda Neil Young, otro canadiense que presentó su nueva película, *Greendale*, una ilustración de su nuevo álbum conceptual. La película se parece un poco a *True Stories* de David Byrne pero no funciona porque es monótona y redundante. Una desilusión.
Antes de volver a Buenos Aires asistimos a la proyección o, mejor dicho, al debate con el público de *Ana y los otros* donde Celina Murga encontró una recepción cálida y preguntas pertinentes, al parecer mucho más que las que le habían hecho una semana antes en Venecia. Almorzamos después con Celina, Juan Villegas y la productora Carolina Konstantinovsky, invitados por Diana Sánchez, la programadora de cine hispanoparlante de Toronto, a quien agradecemos profundamente sus atenciones. Era una de las películas argentinas en Locarno, junto con *Los rubios* y *Los guantes mágicos*, de la generación más joven, y *Kamchatka* y *Valentín* de la intermedia. El día era como siempre perfecto y un aire de bienestar acompañaba el fin de un festival que nos dejó satisfechos. A los motivos señalados para ese estado de ánimo hay que agregar que también vimos *Los Angeles Plays Itself*, un documental de Thom Andersen absolutamente extraordinario. Pero ese será uno de los temas de la crónica del Festival de Vancouver. ■

El anguila llamado Federico León

Volvió el columnista que allá lejos y hace tiempo escribía sobre televisión. En esta ocasión vuelve a hablar del dramaturgo y director teatral Federico León. Y también le pega a los críticos. Le responden en unas líneas en la página 59. **por TOMAS ABRAHAM**

Un anguila es un adolescente de la tribu de los anguilas, varones que son águilas de la tierra, rapaces, inalcanzables, furiosos y crueles, además, en este caso, húmedos. Por lo tanto un monstruo, un fuera de especie, pero no porque tenga la marca de Caín sobre la frente sino por estar fuera del alcance de la crítica.

Los críticos tienen un proceder rutinario cuyo instrumental determina el tipo de disección que llevan a cabo. Los pasos a seguir, los surcos que se trazan y el fraccionamiento del cuerpo del autor, responden a la forma de las piezas quirúrgicas de la crítica especializada.

Federico León escribe teatro y guiones para cine, y es director de escena y de cámaras. Es generoso. En la obra que se representa en el Teatro General San Martín, *El adolescente*, tiene la generosidad de incluir en la presentación del texto, en el programa, en alguna entrevista que concedió, que la obra se inspira en varios libros de Dostoievski, *Los demonios*, *Los hermanos Karamazov*, *El doble*, *El eterno marido*. Dice: "La pluralidad de voces y conciencias independientes, la polifonía de voces autónomas es una de las características fundamentales de las novelas de Dostoievski. Pienso que esta forma de polifonía se traduce en nuestra forma de construir".

Gracias a esta generosidad de Federico, el crítico ya tiene de qué hablar. Puede decir Bajtin, Propp, estética de la recepción, escritura barroca, puesta en fuga de los textos, modelo gregoriano de Bertolt Brecht, argumento nasal de Cipe Lincovsky y principio de carnadura de Bartis.

El crítico necesita mostrar lo que sabe, y hay obras, en cine o en teatro, que dificultan la tarea profesional. Pasa con los médicos y pasa con los plomeros. Falla un cuerito, o padecemos un catarro rebelde, y el médico o el especialista en caños y desagües no permitirá que la pequeñez de la causa soslaye su investidura: hará un recorrido global, preguntas interesantes, hipótesis meditadas, y dejará en el aire un diagnóstico incierto. Se tomará su tiempo.

Hay películas que se resisten a la compulsión asociativa que las conecta a varias series en la que se introducen directores, escuelas, otras películas, nombres raros para el lego pero invalorables para el culto, y dejan poca tela para el comentario. Es el caso reciente de *El juego de la silla*, que sólo era una gran película y no un trampolín para la fama del crítico.

Claro que hay servicios de emergencia, pero son los vulgares, sin encanto, con nulo poder de seducción, superficiales y previsibles. Hay críticos que lo único que hacen es contar la película, a veces hasta el final, otros la cuentan toda y se reservan el desenlace, dan un puntaje en estrellas, dedos, números cardinales o calificaciones escolares como " bueno", "excelente", "regular", "un dedo".

Lo mejor es contar la película con el estilo de un folleto de agencia de viajes, se muestran bonitos paisajes, principales hoteles, algunas frases útiles, lo necesario para tener una idea rápida y fundamentalmente sencilla, y luego sí, pasadas las diapositivas, sale el equipo galáctico a la cancha: Brian Paja Fatal de Palma, Kusturica, William Faulkner, Irving Thalberg, Stephen Crane, Noel Coward, Ousmane Sembène, Billy Wilder. Ha quedado consagrado el supuesto saber del crítico que sale de traje detrás del *dream team*.

Después están las tendencias, los ideologismos, a little help from (to) my friends, y el extraño crítico benevolente, personaje frecuente en la sección espectáculos, que es querido por todos porque se sabe que si va a ver la obra siempre dirá que es muy buena, o bien buena, o bastante buena.

Pero la inteligencia es fáustica. Desde una concepción pobre y mezquina de la crítica se trata de que el crítico la "pueda" a la película, y que el espectador con el tiempo también la pueda después de haber sido podido por el crítico. Ir al cine se convierte en un combate escolástico, con un resultado repetido: la paulatina descomposición del género.

Pero no por exclusiva responsabilidad del crítico, sino por un proceso de saturación acelerado por el saber arrogante. Ha pasado con el teatro y la radionovela, antes se iba al teatro para ver la obra, hoy los que van lo hacen para confirmar o refutar un saber, y un pertenecer.

No me quiero olvidar del crítico mico, es quien zapatea de alegría y cuando suelta el guineo y los maníes aplaude al ver en las tablas a un "grande de la escena", a la "señora Mirtha Susana de...", a Alfredo Norma Federico Marilú...Chabrol, ¡qué maravilla! ¡No se lo pierdan!

El crítico mico va al Teatro General San Martín y sube al primer piso para las *Variaciones Golberg* con Alfredo Alcón, en una pieza montada por Roberto Villanueva, bien montada, como se monta un burro una potrilla virgen y le destroza los ligamentos y músculos del útero. La potrilla es Glenn Gould, un genio del piano al que le roban tres acordes para presentar una serie de discursos a lo Leandro Alem esquina Holocausto. Los micos en éxtasis.

Pero, en el mismo teatro, abajo, bien aba-

ILUSTRACION MARTA ALMEIDA

jo, en el subsuelo, en una salita dan *El adolescente*, una obra anguilosa que gracias a la introducción de Federico podemos desbrozar: "Propongo un texto y ese texto es *atravesado* por diferentes actores, con modalidades de actuación distintas, de diferentes edades y modos de pensar. No somos una compañía, no coincidimos en una única mirada sobre el teatro. Esta diversidad, esta polifonía, crea un 'cocktail', cruza de mi primera mirada, renovada por los actores". En la obra hay tres actores de quince años que trabajaron con Federico un año y medio, y dos adultos, uno de ellos uruguayo, Miguel Olivera, un enorme Adán hecho con barro del Río de la Plata. No hay mujeres, ¿por qué no hay mujeres en la obra sobre adolescentes? Porque Federico no tiene idea de quiénes son, o mejor dicho, tenía una idea de los varones, pero las mujeres son su costilla, se la pone y se la saca, pero no la mira.

He cometido un gravísimo error pero sigo adelante, no tacho, hago como César Aira y Leibniz, corrijo agregando. Olvidé mencionar *Cachetazo de Campo*, una obra con un hombre y una madre y una hija, las dos maravillosas, salimos con el alma hecha una gelatina y con ganas de besar a alguien, a ellas.

Vuelvo al San Martín. Federico, en su folleto, nos explica la obra: "Dos adultos *infiltrados* entre adolescentes, intentan, a la fuerza, recuperar su juventud. Se ponen a prueba para adquirir el estado de gracia adolescente; una energía que les permitirá sudar, volver a creer en algo, perder la cabeza, enamorarse".

Gracias a su generosidad podemos orientarnos en una obra que no trata de nada, porque las obras de Federico tratan de cosas intratables, por ejemplo *Mil quinientos metros sobre el nivel de Jack* es la historia de la melancolía de la esposa de Jacques Cousteau que reclama por un esposo que vive bajo el agua, que sólo lo ve en los documentales, tiene un hijo buzo y vive metida en la bañera porque puede sumergirse y hablar con su esposo en el único espacio común que les queda, el submarino.

Los diálogos tienen que ver con el asunto, hay un nene que necesita un padre y un televisor, porque vienen juntos, la madre se queja porque buzos eran los de antes, el hijo dice que lo importante es estar juntos, mojados pero juntos, la madre le pide que hunda la cabeza en el agua porque el padre quiere verlo, repite que no se casó con un molusco y extraña a su esposo.

Pero la obra no es cómica, ni tiene gags, es conmovedora. Menos quizás que *Cachetazo..., El adolescente, El museo Miguel Angel Boezzio*.

Alguien, un director de teatro, no recuerdo cuál, criticó *El museo* porque le faltaba el respeto al personaje, un supuesto paciente externo o dado ya de alta del Borda que oficiaba de actor. Lo mismo se dijo de *Historias mínimas* de Sorín, esa falta de respeto por personajes comunes y mínimos, vistos con aparente candor y acortonado despojamiento.

Pero no hay superioridad del director ni del espectador frente al personaje, ni en Nino Manfredi ni en Sorín ni en Polosecki, porque todos somos mínimos y comunes, cholulos y simplotes, claro, para los que nos conocen bien, rara vez para nosotros mismos. Hay muchos que creen en la facha que les resulta del roce social, de la impronta competitiva, de la paranoia en defensa propia, pero la fragilidad es la esencia del hombre. Lo dijo Glenn Gould, el genio antes mencionado: "Cuanto más miramos a un hombre más tullido nos parece" (cita de Thomas Bernhard en *El malogrado*). No es, entonces, inferiorizar sino estar a la par en la conmovedora ridiculez que nos reúne y que nos reviste con más frecuencia que en los que pretendemos proteger (Benedictis, protagonista de la película de Sorín, no sólo no necesita protección, nos protege hasta de los críticos).

El adolescente trata de la forma adolescente, como diría Gombrowicz. Chicos que corren, se excitan y sobreexcitan, cambian de estados de ánimo con una máxima aceleración, se golpean y tiran cosas por la cabeza, una guitarra siempre en el horizonte o bajo el brazo, cascos de moto que revientan a cascotazos, cantan a coro letanías sentimentales sin destino ni encabezamiento: "Como un torpe en la arena...como un torpe en la arena", es una banda que se llama "los remeras": "Los remeras son así: ▶

energía desesperada que ya no repara en las consecuencias con tal de producir impresión en el momento...", y cortan las corridas, los golpes, las risas y los bajones con pensamientos extraños: "Siempre hablo mucho, muchas palabras, y nunca me sale lo que quiero decir ¿Y por qué digo yo tantas palabras y no me sale? Porque no sé hablar. Los que saben hablar bien hablan poco, los que saben. Pensaba al principio, callarme, pero callarse supone un gran talento y a mí no me va bien y en segundo lugar, callarse, a pesar de todo, tiene sus peligros, bueno, decidí definitivamente, que lo mejor es cantar".

Cuando un director pone en escena a Jimena Anganuzzi y Miguel Olivera y actúan como lo hacen, es responsable y partícipe de esa labor. Los actores de Federico son...sí, eso, *son*.

Se estrenó la película *Todo juntos*. Primero el título que en el día del preestreno del Malba un distraído corrigió y puso "Todos juntos", no, es "Todo-Juntos". El título es tautológico, es dos veces lo mismo, todo y juntos es lo mismo. Es la historia de dos jóvenes que no se pueden separar porque están juntos, tan juntos que sus padres se conocen, ellos conocen a los padres del otro, pero no sólo se conocen, sino que están todos emparentados. Tan emparentados que no cogen, digo cogen en el sentido de coger, es decir de no juntos y no todo, sino en parte y a veces.

Porque coger, si se me permite la disquisición, es una aventura del hombre en la que la separación es necesaria, un poco de odio también, basta ver cómo se la coge un pato a una pata, parece que la está matando. La pisa, se le sube encima, la picotea, la inmoviliza, la pata no hace nada, mira la hora, están un buen rato y luego se despegan, la pata zarandea el cuerpo del mismo modo que lo hace cuando se seca, y el pato remueve su panza mientras camina para cualquier lado.

En la sinopsis que hace Federico del argumento de la película, dice: "En *Todo juntos* presenciamos el 'estado terminal' de una relación. Asistimos al momento previo a la disolución. (...) *Todo juntos* trabaja la idea de que todo puede ser conversado".

La idea de que todo puede conversarse en el Todo y en el Juntos, o en el Todojunto para decirlo de una sola vez, es importante para entender la disolución, como la llama Federico, de lo que en otra frase distingue como "intento de separación de una pareja".

Conversar todo y, agregaría, mirar largo y profundo. Observando a Jimena Anganuzzi, y al mismo Federico, los dos actores de la película, veo en ellos a dos mirones casi profesionales, no digo voyeurs, sino miradores sostenidos en el azul de la melancolía. Jimena mira y es Isolda, Federico mira y es Isoldo, no Tristán. Son Isolda e Isoldo y no Tristán y Tristana (esta última situación ha sido representada en la película *¿Quién le teme a Virgina Woolf?*, con Richard Burton y Elizabeth Taylor). Pueden mirarse un buen tiempo y perderse el uno en el otro, hasta que dejan de mirarse y se sientan uno al lado del otro. Es aquí donde comienza la película, en lo que se llama el estado terminal de la relación, cuando ya no conversan ni se miran, los dos modos de estar que fueron fagocitando el coger, hasta que tampoco pudieron sostenerse por esas cuestiones del erotismo por las que el no mirar mucho ni conversar tanto mantiene el deseo.

La genialidad de Federico es haber pensado el desenlace en el modo en que lo hizo. Porque dejar que la novia coja con otro, o incluso motivarla a que lo haga, es una clásica maniobra de despegue deseante, cambia por un momento la mirada de los miradores y sin cambiar la conversación la interrumpe. Lo que hace Federico es tomar un remís con Jimena, y el taxista al ver que son dos pimpollos desconectados, la viola a ella en el asiento de adelante mientras Federico atrás escucha los gemidos de Jimena, y luego lo coge a Federico en idéntica situación. La película termina con los dos en un recreo en las afueras de Buenos Aires, con dos tazas de café con leche, mirando a la cámara mientras esperan que los vengan a buscar.

Que una relación simbiótica se fisure por una doble violación es un caso clínico muy sofisticado. Es el comienzo de una nueva vida para ambos, sin tanta conversación ni tanta mirada, gracias a un alegre taxista que les metió el chancho, el chancho (real) con el que comienza la película, el que Federico lleva de las patas al cuchilleo; ese sacrificio en pos de la morcilla es el que aparece entre tantos padres, tíos y miradas.

Todo juntos es la iniciación a la vida normal de dos jóvenes, a la existencia sin ton ni son, la del aire y los perfiles, la de las fisuras y los remiendos, porque la sexualidad es tangencial, no se dispone en un frente de miradas ni en un encare de rostros que mueven la boca, ni en una interioridad centrípeta, es de costado, como la mejor cópula, y crítica. ■

El C.I.C en Canal (á)

Historias y anécdotas de nuestro cine contadas por sus protagonistas

ENCUENTROS de Cine

Idea y Producción general
Marcelo Trotta - Vivián 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

Uno de los columnistas del nuevo suplemento cultural de *Clarín*, por el que hay que pagar un suplemento, es el crítico Jorge Carnevale, quien semana tras semana invita con sus drásticas opiniones a que le respondan. Allá vamos. **por ALEJANDRO LINGENTI**

MAS POLEMICA **EN LA CRITICA**

Un especialista insistente

Entre las numerosas sorpresas que nos ha reservado el suplemento Ñ del diario *Clarín* (la más notable es considerar que la cultura es un contenido "especial" al que teníamos un acceso limitado, de carácter exploratorio, para después enterarnos de que si queremos mantener el berretín debemos pagar un diferencial), no es menor la aparición del justiciero del mainstream Jorge Carnevale, quien ha insistido durante dos semanas consecutivas con temas que parecen preocuparlo sobremanera: la definición taxativa de "los gustos de la gente" (una risueña imprecisión a la que también había recurrido su colega Pablo Sirvén en una columna publicada hace un tiempo en *La Nación*) y la práctica del bostezo (a la que Carnevale parece ser bastante aficionado).

Obsesionado con la supuesta súper promoción del cine iraní (aunque en la nota también mete en la misma bolsa a "la producción coreana, china o taiwanesa", en una operación temeraria que revela que Carnevale piensa que todos esos países "raros" son más o menos lo mismo y que todos los chinos, por elegir un ejemplo al azar de este obtuso nacionalismo cinematográfico, filman películas parecidas), el autor se juega por un contrapunto arriesgado: el rescate de los valores no reconocidos del cine de Juan Carlos Desanzo en un contexto donde se revaloriza, al mismo tiempo y sin distinciones claras entre un artista y otro, a la obra de Claude Chabrol.

Como para cerrar este paquete con sabor a cambalache, se habla en la misma nota de "vanguardia vieja" (respecto de *Irma Vep*), una auténtica curiosidad, y de "la mano de un sutil narrador" (en referencia a Chabrol), una definición vacía, ideal para formar parte de la galería de lugares comunes

***Irma Vep* o "vanguardia vieja" según Carnevale.**

que las distribuidoras suelen seleccionar para adornar los avisos publicitarios de los films que quieren vender.

La primera pregunta que se me ocurre, de todos modos, tiene que ver con las motivaciones de esta desenfrenada vocación por el ataque a lo que Carnevale llama "cierta crítica", siempre sin dar nombres, responsable en sus fantasmales elucubraciones de "llevar a aplaudir" (no se sabe tampoco quién aplaude) a un cine que lo irrita y que pecaría, entre otros excesos, de no tener la pretensión de masividad.

Una respuesta posible, y queda abierta la discusión para que ustedes hagan sus pronósticos, es que pretenda que todos digamos que sólo son buenas ciertas películas y ciertos directores, los que encuadran dentro de un canon que definió él mismo o alguien con quien él simpatiza.

Arrogarse ese derecho y ofenderse porque alguien lo ponga en discusión es un ademán autoritario, muy en sintonía con una encendida militancia por el mantenimiento de un *statu quo* que determine límites bien claros: estamos bien con lo que tenemos y las películas buenas y que le gustan a la gente son unas y sólo esas. Si no le gusta, váyase a la Lugones.

La respuesta a esta campaña personal que Carnevale ha montado utilizando un medio masivo como centro de operaciones iba a restringirse a una sola nota. Sin embargo, una semana después de escrita esa respuesta apareció, otra vez en el suplemento arancelado Ñ, un nuevo capítulo de las desventuras del especialista, esta vez dedicado a contradecir "las crónicas del hastío".

Como para no perder el training, Carnevale mezcla allí todas las barajas antes de repartir más confusión. Agrupa películas como *Sábado*, *Caja negra* y *Nadar solo* para reprocharles que no apuesten al realismo (esta función policíaca vinculada con los géneros es francamente insólita), decide que los silencios de Antonioni "pesen" de otra manera que los de los films argentinos destinatarios de sus objeciones y se preocupa por la taquilla, un interés más razonable para un distribuidor que para un crítico.

No es la primera vez que un crítico local de cine muestra en público esas pequeñas perversiones que debería reservar para su vida privada. Pensar que las "plateas vacías" a las que alude Carnevale en su nota dicen algo sobre una película revela, antes que nada, una concepción de valores. En ese universo, probablemente Francella valga más que –digamos– Sokurov, o que cualquier otro artista que nos obligue al sacrilegio de pensar, actividad que probablemente se transforme en una más de "las fastidiosas pérdidas de tiempo" que tanto inquietan a este singular especialista.

X SERGIO WOLF

Apuntes sobre el cine contemporáneo

El columnista sigue hablando del tiempo, pero ahora mira hacia hacia el exterior y trabaja sobre el cine del presente. ¿Es el *splatter* la nueva norma de vida del Hollywood del dinero y la velocidad?

Mientras veía *El adversario* pensé que era una de las más potentes películas contemporáneas sobre el capitalismo. El problema de qué hacer con el tiempo es algo que siempre ha obsesionado al capitalismo. Pero lo perturbador del film de Nicole Garcia es la idea de alguien que tiene todo el tiempo y decide malgastarlo sin una finalidad positiva, y sin que haya ningún motivo externo que justifique ese dispendio, como ocurría con *El empleo del tiempo*. Lo inquietante aquí es que al protagonista no le interesa convertir ese tiempo en productividad, es decir en dinero. Ahí, el nudo: el dinero. Mientras hay dinero –parece decir Garcia– existe la pertenencia social de clase, y no hay preguntas que hacer. Las preguntas aparecen cuando falta el dinero, no cuando abunda.

Pensar en el dinero y el cine contemporáneo, me llevó hasta un cineasta que hace del dinero el tema de su obra: Spielberg. En esta última década, cuando no tuvo el auxilio de Kubrick o Dick, ha vuelto una y otra vez sobre eso, sobre qué hacer con el excedente de dinero (*Jurassik Park*), sobre cómo abaratar los costos de producción (*La lista de Schindler*) y sobre cómo se hace dinero (*Atrápame si puedes*). Para Spielberg no se trata de interrogarse sobre los efectos o sobre lo que produce el dinero, sino de exponer cómo se obtiene y sobre todo cómo se invierte. Hay ahí un vínculo indiscernible entre dinero y obscenidad: ¿cuántos millones hacen falta para montar un Parque Jurásico?, o ¿cuánto cuesta la vida de un judío durante la *shoah*?, o ¿cómo se integra el dinero ilegal, y los ilegales dedicados a obtenerlo, al sistema empresarial o fiscal?

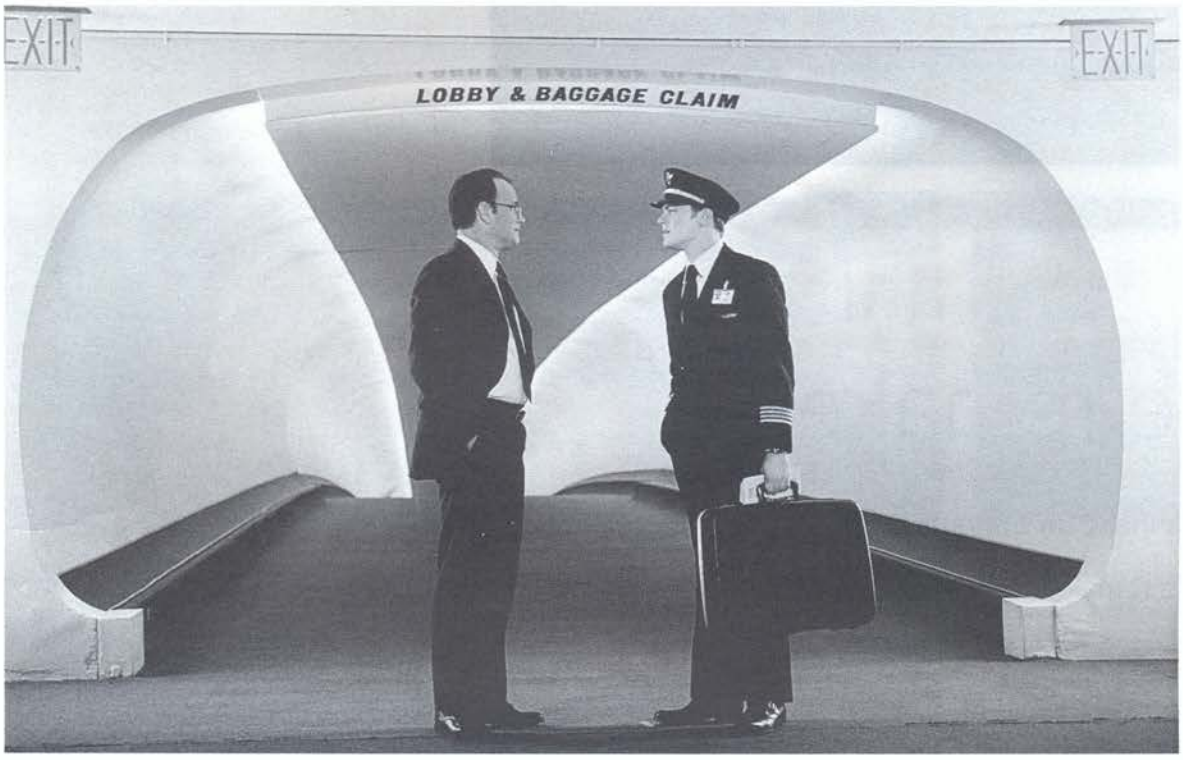
Si veo en Spielberg un síntoma del cine contemporáneo es porque en su cine el dinero aparece vinculado con una idea de obscenidad. No se trata de cualquier representación del dinero, ya que terminaríamos pensando en todas las películas –de *El ciudadano* a *Ed Wood*, de *Cautivos del mal* a *Embriagado de amor*–, sino del dinero como exceso, como exacerbación, como finalidad. Es obsceno lo que es demasiado visible, o más visible que lo visible. Pienso en el dinero como una de las formas de la obscenidad del cine contemporáneo y pienso en la otra: la velocidad. Ir demasiado rápido. Es como si el cine pensara: "Si voy demasiado rápido no podrán verme". De ahí un film como *Atrápame si puedes*, fundado en la velocidad. De ahí la representación de la velocidad a través de su figura más cotidiana y pedestre: el auto. El auto como figura emblemática (otra vez: *El adversario* y *El empleo del tiempo*), y la velocidad como un fin en sí mismo, como en *+rápido y +furioso*, como en todas las películas sobre temporalidades acotadas. No es que se trate de films que problematizan el tiempo.

La comedia de la inocencia **de Raúl Ruiz y** ***El empleo del tiempo*** **de Laurent Cantet.**

Matrix es sobre la velocidad, porque finalmente hay un antes y un después. En muchos de los mejores films contemporáneos es al revés: no se centran en la velocidad sino en el tiempo, porque su tema es la reversibilidad del tiempo, como en *Millenium Mambo*, en *Mujer fatal*, en *El camino de los sueños*, o en muchas de las últimas películas de Raúl Ruiz, y en particular en *Tres vidas y una sola muerte* o *La comedia de la inocencia*.

Dinero y velocidad... Quizás esta sea la razón de la abundante proliferación de películas sobre estafadores, en tanto condensan los dos temas, el dinero y la velocidad. La velocidad como forma del exceso. Ahí se ve claro: cuando prevalece la velocidad, el ojo no ve. El deslumbramiento anula la visión, porque demasiada luz ciega. Es como cuando sacamos una foto y alteramos la velocidad y lo que se termina viendo, en vez de luces, son unos haces indescifrables y sinuosos. Ya no vemos, admiramos; ya no conocemos, nos sorprendemos. El hilván secreto del mundo pierde todo su misterio, al ser des-velado. Más rápido, más rápido. Y no hay más rápido. La obscenidad de la totalidad, el intolerable Aleph. Eso es la obscenidad: cuando no hay más para ver.

Como los documentales médicos, o de animales, o de insectos, o como en el cine por-



Tom Hanks y Leonardo Di Caprio en *Atrápame si puedes* de Steven Spielberg.

nográfico –que están filmados de la misma manera–, no hay más para ver, aunque la cámara se acerque más.

El cine no es ya una forma de conocimiento sino una forma de exhibición. El exhibicionismo evita el pudor a cambio de instaurar un nuevo reinado: el de lo más visible que lo visible. La muerte del fuera de campo... ¿Quién será, hoy, el Jacques Tourneur del nuevo milenio, en este Hollywood que parece adoptar el *splatter* como norma de vida? Eso es: un cine que funciona por acumulación y repetición, como los baldazos de sangre del *splatter*, como si hubiera donado sus órganos a un cine norteamericano cada vez más *mainstream* que *love stream*. Porque, finalmente, ¿qué diferencia hay entre mostrar veinte decapitaciones y cien millones de dólares o dos mil modelos de armas?

No es que los efectos especiales sean intrínsecamente erróneos, como el zoom no es en sí un error –como lo probaron Visconti, Cassavetes, De Palma–, sino la idea del deslumbramiento y el aturdimiento del espectador que ellos encarnan. El espectador dejó de ser imaginado como un ser pensante –como creía y quería Hitchcock–, para ser un rehén que asiste a una feria de novedades tecnológicas. Sí, claro, claro, así empezó el cine, como una feria de tecnología que desafiaba los supuestos del espectador. Pero ese era un espectador inocente y se desconocían las potencialidades del aparato. Hoy su asistencia tiene otro fin: observar qué tecnología va a marcar su futuro. Las nuevas máquinas y las nuevas proezas técnicas son el signo de los tiempos. ¿O no es eso *Matrix*? Máquinas de máxima modernidad que terminan con un señor sentado explicando la película, como en *Matrix: Recargado*. Así fue el siglo del cine: del truco ilusionista del "¡desapareció!" a la omnividencia obscena del "¿te sorprendí?, ¿me has visto?, ¿querés ver más?".

Máquinas de la velocidad, entonces. El desenlace de *Terminator 3* escenifica esta tensión entre dos proyectos cuando la máquina debe optar por el viejo o el nuevo software, entre el mundo artesanal y el mundo de la velocidad. El cine como laboratorio de pruebas de la ciencia... "–Tengo este nuevo sistema digital para crear imágenes líquidas que.../ –Muy bien, pensaremos algo para probarlo". Cada día que pasa el cine contemporáneo se asemeja más a la competencia de la Fórmula 1, donde las productoras son como las escuderías: se hace un circuito para probar nuevas carrocerías, o ciertos nuevos motores. Y el cine es tan monótono como una competencia de Fórmula 1: siempre triunfan los mismos. Está claro que hay viejos corredores que resisten en la categoría (Eastwood, Benton), o que un año corren y al otro cambian de categoría (Lynch), o que ya se dedicaron a otra categoría (Carpenter), otros que parecen haberse retirado (Coppola). Y el dinero, aquí, otra vez: pienso en Coppola. Hacer películas sobre cómo conseguir y perder el dinero, el eje Welles-Coppola. O sus equivalentes cinematográficos: del fabricante de autos de *Soberbia* al de *Tucker*.

Miro el ejemplar de *Ciné journal*, que comprende artículos que Serge Daney había publicado en *Cahiers du cinéma*. En el prólogo, Deleuze dice que, en sus textos, Daney definía una primera función del arte en una pregunta: ¿qué hay que ver detrás de la imagen? Ahí está la paradoja: en un cine que simula mostrar todo, no hay nada para ver. ■

FASTIDIEMOS
cine en la tribu
EL BAILE
Todos los Miércoles 21 hs
Espacio Bar La Tribu
Lambaré 873 • Almagro

Ciclo Noviembre
GODARD EN 16 MM
05/11 • Los Carabineros (1962, 90 min.)
12/11 • Alphaville (1965, 100 min)
19/11 • Prénom Carmen (1983, 84 min)
26/09 • El Soldadito (1963, 113 min)
Entrada $2

Presentan
LA TRIBU
CINE CLUB
ECO
Auspicia
EL AMANTE

DIRECTO A VIDEO

Mes de remakes

Les ofrecemos la remake de *Charada* de Stankey Donen, realizada por Jonathan Demme con claves nouvelle vague + la remake de *Willard* (una de ratas asesinas) + una pequeña buena película.

LA VERDAD SOBRE CHARLIE, ***The Truth about Charlie*, Estados Unidos, 2003, dirigida por Jonathan Demme, con Thandie Newton, Mark Wahlberg, Tim Robbins. (AVH)**
En un número en el que nos dedicamos a discutir-celebrar-enterrar-analizar-homenajear-defenestrar el cine de EE.UU., no deja de ser irónico que hablemos de *La verdad sobre Charlie*, una película que se dedica a mirar con un profundo amor la Nouvelle Vague, sus modos y sus íconos. En principio, se trata de una remake de *Charada*, obra maestra de Stanley Donen donde París aún no había recibido –al menos para los ojos americanos– el nuevo bautismo de la mirada que crearon Truffaut y Godard. Demme, un cineasta inteligente e informado, decide hacer un triple juego de espejos: filmar la nueva versión de un clásico americano como si fuera un film de la Nouvelle Vague, teniendo en cuenta que la NV es cosa del pasado en cierto sentido y que la película original era contemporánea a ese movimiento.
Lo raro de *La verdad...* es que transforma la historia en algo truffautiano, pero con el modo de Godard. Y entre las citas-homenajes explícitos aparecen planos de *Disparen sobre el pianista* y los rostros reconocibles de Charles Aznavour (ayer y hoy), Anna Karina, Magali Noël y, detrás de una camioneta que dice "Les parapluies de cousin Jacques", Agnès Varda. El trabajo de cámara parece extraído de *Sin aliento*, mientras que Wahlberg juega a ser Belmondo. La mirada extraviada de Thandie Newton carece de la sofisticación de Audrey Hepburn, y la troca por inocencia. Su personaje es un vehículo: siguiéndola, el espectador comprende el periplo por un cine que nació de la cinefilia clásica y que hoy se ha transformado en objeto de una nueva cinefilia. Sin pretenderlo, *La verdad...*, que parece la lección apasionada y divertida de un alumno de escuela de cine hablando sobre lo que sucedió en Francia en los 60, es una prueba del fracaso de esa cinefilia. La película se disfruta como un catálogo, refiriendo a obras clave de esa época y al juego que establecen con *Charada*. Así, el film, con la excusa de una investigación criminal, termina investigando las propias elecciones y raíces del cineasta. Se trata, pues, de un documental sobre cómo el cine americano, a la distancia, puede ver aquel cine francés.
Esta es un poco la prueba del fracaso del que hablábamos antes: Demme lo comprende todo, pero no puede ir más allá del homenaje. La pirueta más godardiana de esta película, que pasó obviamente incomprendida para el etnocéntrico público americano, es demostrar la muerte de un cine por su celebración póstuma. Sin dudas es una obra placentera, ligera y simpática, pero también, en su plano final sobre la tumba de Truffaut y en la secuencia "sobre títulos" donde se unen *El silencio de los inocentes* y *La novia vestía de negro*, de un melancólico pesimismo. No hay otra película así, aunque esto no signifique que sea excelente. **Leonardo M. D'Espósito**

La bella Thandie Newton, en las dos fotos; el bello Mark Wahlberg, en una sola.

FOCUS, **Estados Unidos, 2001, dirigida por Neal Slavin, con William H. Macy, Laura Dern, David Paymer. (AVH)**
Esta película puede parecer, a primera vista, rutinaria. Pero su forma simple y sin puntos demasiado relevantes permite que el miedo del tema crezca de una manera poco frecuente. La historia es bastante perversa: en Estados Unidos, durante la Segunda Guerra Mundial, una pareja es acusada de "ser judía". Deberán "defenderse" del "cargo" y terminarán confraternizando con un verdadero judío, por lo demás comprometido políticamente. Si no le parece original, relea: se trata de decir que los Estados Unidos que peleaban contra los nazis contenían al mismo tiempo una fuerte dosis de antisemitismo, que funciona como metonimia de la intolerancia. No hacen falta chiches de ninguna clase: el solo planteo crea el interés sobre el film. Sabiamente, la película reposa en un guión ajustado, donde los lugares comunes se ven con nueva luz, y en el trabajo de tres actores efectivos y capaces de cualquier registro. Al terminar, uno cree que no vio nada nuevo, hasta que la memoria comienza a funcionar y se descubre que hay algo de anómalo, casi como si el espectador hubiera paseado por un universo paralelo y lo descubriese, para su horror, de pura casualidad. Realizada en 2001 –ese año en que los americanos decidieron que el mundo estaba contra ellos sin pensarlo demasiado–, tuvo poca distribución y apenas aparece en cable y ahora en video. Una pequeña y efectiva película de miedo donde el optimismo suave es tanto una nota falsa como una buena herramienta para hacernos tragar la pesadilla. **Leonardo M. D'Espósito**

LA REVOLUCION DE LAS RATAS, ***Willard*, EE.UU., 2003, dirigida por Glen Morgan, con Crispin Glover, R. Lee Ermey, Laura Harring. (AVH)**

El terror está de moda, de nuevo. Las remakes nunca han dejado de estarlo. *Willard* era hasta este momento un oscuro y, paradójicamente, exitoso film de comienzos de los setenta, enraizado en la tendencia del "terror animal" tan en boga por aquellos años. Tan grande fue su éxito que inmediatamente generó una secuela, *Ben, la rata asesina*, más famosa que la original. Ahora las ratas vuelven en una versión remozada y con retoques paródicos, cortesía de su director y guionista Glen Morgan (cuyo currículum incluye el guión de *Destino final*, en gran parte responsable del resurgimiento del género en estos últimos años).

La historia es la de siempre: muchacho introvertido que vive con su madre enferma desarrolla una inusual amistad con un roedor al que apoda Sócrates. El animal no viene solo y bien pronto Willard (recordemos: el muchacho, no la rata) elabora una estrategia para vengarse de una vez y para siempre de sus enemigos utilizando a las queridas mascotas. Si dejarse ver no es un defecto, entonces *Willard* cumple con los requisitos básicos y le agrega una nota inquietante y socarrona al incluir a Ben, una rata gigantesca y psicópata que se transforma en la pesadilla del dúo central (la zoofilia sobrevuela la película de manera implícita). Por ahí anda Laura Harring, la morocha de *El camino de los sueños*, en un papel secundario, pero no esperen encontrarse con Ernest Borgnine devorado por cientos de ratas.

Diego Brodersen

COMO PERDER A UN HOMBRE EN 10 DIAS, ***How to Lose a Guy in 10 Days*, dirigida por Donald Petrie. (AVH)**

Comedia romántica con una buena primera hora. El problema es que dura dos y termina cansando. Pero cuando es buena, lo es. Y esto se debe en parte a la química entre Kate Hudson y Matthew McConaughey, quienes además están desopilantes. Hacia el final remonta, con una escena en moto y con *Follow You Down* de los noventosos Gin Blossoms sonando. En contra en *EA* Nº 134.

EL SEPTIMO ARCANGEL, **dirigida por Juan Bautista Stagnaro. (Gativideo)**

Segundo Stagnaro del año. Si *Un día en el paraíso* (la de Francella) era su film "comercial", este es su film "de autor". Más serio, pero igual de incompetente, Stagnaro cuenta una historia que, dicen, es arltiana. Y además es una película reaccionaria, misógina, xenófoba y muy, muy pero muy mala. O sea, un verdadero exponente del llamado Viejo Cine Argentino. En contra en *EA* Nº 137.

LEJOS DEL PARAISO, ***Far from Heaven*, dirigida por Todd Haynes. (Transeuropa)**

Otra prueba de que Todd Haynes no puede hacer sino obras maestras. Aquí se le anima a Douglas Sirk. Lo relee, conserva su estética, lo aggiorna un poco y logra una de las mejores películas de la década del 50, a pesar de haberla hecho el año pasado. La actuación de Julianne Moore reafirma que es una actriz inmejorable. Lo mismo puede decirse del resto del elenco, en especial de los dos Dennis: Quaid y Haysbert. A favor más entrevista y revisión de sus películas anteriores en *EA* Nº 132 y en contra en *EA* Nº 134.

El electo gobernador de California en *Terminator 3*.

TERMINATOR 3: LA REBELION DE LAS MAQUINAS, ***Terminator 3: Rise of the Machines*, dirigida por Jonathan Mostow. (Gativideo)**

Sale James Cameron, entra Jonathan Mostow, un director con buenas películas en su historial. Esta es una de ellas, una ochentada divertidísima donde el gobernador Arnie vuelve a demostrar lo buen actor que es. Nick Stahl está muy bien como John Connor, pero... ¿y dónde está Ed Furlong? Ah, el final es una sutil maravilla. A favor en *EA* Nº 135.

HULK, **dirigida por Ang Lee. (AVH)**

Lee, quien jamás hizo una película que no fuera buena, se carga al cómic de la Marvel y hace con él un dramón de proporciones bíblicas que es pura y genuina emoción. Entre otras cosas, esta película incluye una inolvidable (y desopilante) muerte de villano, la mejor utilización de la pantalla dividida después de De Palma, un monstruo adorable y a Jennifer Connelly. A favor y en contra en *EA* Nº 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

>Cine en TV

X JORGE GARCIA

JUEVES 6

CARRIE **(1976, Brian De Palma). Retro, 22 hs.**
SUBURBIOS DE MUERTE, ***China Girl*** **(1987, Abel Ferrara). Film & Arts, 1 h.**

VIERNES 7

LA BODA, ***Wesele*** **(1972, Andrzej Wajda). Europa, Europa, 20.10 hs.**
AVALON **(1990, Barry Levinson). Cinemax, 22 hs.**

SABADO 8

LA QUIMERA DEL ORO, ***The Gold Rush*** **(1925, Charles Chaplin). Retro, 11 hs.**
CAMBIO DE VIDA, ***Monster's Ball*** **(2002, Marc Forster). Movie City, 21.50 hs.**

DOMINGO 9

LA TRAICION, ***The Yards*** **(2000, James Gray). Cinemax, 20 hs.**
VENGAR LA SANGRE, ***The Limey*** **(1999, Steven Soderbergh). I-Sat, 22.10 hs.**

LUNES 10

BATMAN **(1989, Tim Burton). HBO, 10.15 hs.**
EN EL NOMBRE DEL PADRE, ***In the Name of the Father*** **(1993, Jim Sheridan). Cinecanal 2, 23.20 hs.**
LOS SIETE MAGNIFICOS, ***The Magnificent Seven*** **(1960, John Sturges), con Yul Brynner y Steve McQueen. Retro, 22 hs.**

Eficiente artesano que transitó diversos géneros pero cuyos mayores logros se encuentran en el área del western, John Sturges decidió aquí trasladar a ese género *Los siete samurais*, el clásico de Akira Kurosawa. Por cierto que el film carece de la grandeza del original, pero el sólido pulso narrativo del director, algunas logradas escenas de acción, varios personajes interesantes y un homogéneo reparto dan como resultado una obra bastante decorosa.

MARTES 11

MIRADA DE ANGEL, ***Angel Eyes*** **(2001, Luis Mandoki). HBO, 14.50 hs.**
FRANKENSTEIN DESENCADENADO, ***Frankenstein Unbound*** **(1990, Roger Corman). Cinemax, 24 hs.**
JUEGO DE PIJAMAS, ***The Pajama Game*** **(1957, Stanley Donen y George Abbott), con Doris Day y John Raitt. Film & Arts, 21 hs.**

Aunque alejado hace mucho de la pantalla (sólo dirigió un telefilm en las últimas dos décadas), Stanley Donen es uno de los maestros indiscutidos del musical. Esta adaptación de un éxito de Broadway es uno de sus trabajos menos vistos y, además de la presencia protagónica de la siempre vital y atractiva Doris Day como la dueña de una fábrica de ropas, tiene excelentes canciones y brillantes coreografías de sus números danzados, gentileza de Bob Fosse.

MIERCOLES 12

LA FIESTA INOLVIDABLE, ***The Party*** **(1968, Blake Edwards). I-Sat, 14.05 hs.**
PATTON (1970, Franklin Schaffner). The Film Zone, 17.10 hs.
LOS EXCENTRICOS TENENBAUM, ***The Royal Tenenbaums*** **(2001, Wes Anderson), con Gene Hackman y Anjelica Huston. HBO, 22 hs.**

Bastante menos interesante que su anterior trabajo (*Tres es multitud*) y –como muchos otros films norteamericanos contemporáneos– desmedidamente sobrevalorado desde las páginas de esta revista, este relato acerca de las diversas disfuncionalidades que aquejan a una familia ofrece muy moderados atractivos. Pero a no desesperar, ya que a la misma hora en el canal Retro se proyecta *Para atrapar al ladrón*, un trabajo "menor" aunque disfrutable de punta a punta del maestro Hitch.

JUEVES 13

TIBURON, ***Jaws*** **(1975, Steven Spielberg). Cinecanal, 18.05 hs.**
EL BEBE DE ROSEMARY, ***Rosemary's Baby*** **(1968, Roman Polanski). Retro, 22 hs.**

VIERNES 14

PAJARITO GOMEZ **(1964, Rodolfo Kuhn). Space, 10.45 hs.**
MATINEE **(1993, Joe Dante). Space, 18 hs.**

SABADO 15

EL PRISIONERO ESPAÑOL, ***The Spanish Prisoner*** **(1998, David Mamet). The Film Zone, 16.25 hs.**
EL POZO Y EL PENDULO, ***The Pit and the Pendulum*** **(1961, Roger Corman). Retro, 18.40 hs.**
EL NACIMIENTO DE UNA NACION, ***The Birth of a Nation*** **(1915, David W. Griffith), con Lillian Gish y Mae Marsh. Retro, 11 hs.**

Adaptación de una novela racista del reverendo Thomas Dixon y cuestionable desde ese ángulo, el film de Griffith se impone como una obra fundacional del lenguaje cinematográfico, ya que aquí el director sistematizó distintas innovaciones que ya había aplicado en trabajos precedentes. A casi 90 años de su rodaje la película aún sorprende por la modernidad de su concepción, por lo que sería conveniente no desaprovechar la posibilidad de verla proyectada en una buena copia.

DOMINGO 16

KRAMPACK **(2000, Cesc Gay). I-Sat, 22 hs.**
DIAS DE FURIA, ***Affliction*** **(1998, Paul Schrader). Film & Arts, 1 h.**
KANSAS CITY **(1996, Robert Altman), con Jennifer Jason Leigh y Miranda Richardson. The Film Zone, 23.55 hs.**

Con el eclecticismo que lo caracteriza, sobre todo en la última etapa de su carrera, Altman intenta desplegar una suerte de fresco sobre la vida en Kansas en los años treinta, cuando imperaban el gangsterismo, la corrupción y los turbios ambientes, todo impregnado con música de jazz. Los resultados son un film superficial y carente de intensidad, en el que sólo se destacan algunos aciertos de ambientación y la presencia de varios músicos importantes.

LUNES 17

NIDO DE RATAS, ***On the Waterfront*** **(1954, Elia Kazan). Cinemax, 12 hs.**
LA HORA DE LA RELIGION, ***L'ora di religione*** **(2002, Marco Bellocchio). Cinemax, 14 hs.**

MARTES 18

ED WOOD **(1994, Tim Burton). Cinemax, 10.15 hs.**
DOMICILIO CONYUGAL, ***Domicile conjugal*** **(1970, François Truffaut). Europa, Europa, 20.15 hs.**
LAS NIEVES DE KILIMANJARO, ***The Snows of Kilimanjaro*** **(1952, Henry King), con Gregory Peck y Ava Gardner. Film & Arts, 21 hs.**

Director con una prolongada y prolífica carrera que comienza en 1915 y se extiende por más de cuatro décadas y valorado por

Samuel Fuller como el autor de más de 20 obras maestras, Henry King está aún a la búsqueda de un auténtico reconocimiento. Esta adaptación de la novela de Hemingway está lastrada por los clisés impuestos por la Fox y una inconvincente actuación de Peck, pero en varios momentos muestra a un realizador con auténtica sensibilidad.

MIERCOLES 19

EL AMOR EN FUGA, ***L'amour en fuite*** **(1979, François Truffaut). Europa, Europa, 17.10 hs.**

EL OCASO DE UNA VIDA, ***Sunset Boulevard*** **(1950, Billy Wilder). Retro, 22 hs.**

PRINCIPAL SOSPECHOSO, PARTE 6, ***Prime Suspect, Part Six*** **(2003, Tom Hooper), con Helen Mirren y Ben Miles. HBO, 20 hs.**

Luego de varios años de ausencia, retorna esta notable serie policial, una de las mejores de la televisión inglesa, en la que Helen Mirren personifica a la inteligente, ambiciosa y arribista detective Jane Tennyson, ahora a cargo de la jefatura del departamento, quien una vez más se verá envuelta en la investigación de un crimen que excede sus conclusiones aparentes. Se exhibe en dos partes, la segunda de las cuales se proyectará el miércoles 26 a la misma hora.

JUEVES 20

EL RIO, ***The River*** **(1984, Mark Rydell). Cinecanal, 18 hs.**

EL ABOMINABLE DOCTOR PHIBES, ***The Abominable Dr. Phibes*** **(1971, Robert Fuest). Retro, 22 hs.**

VIERNES 21

LAS DOS INGLESAS..., ***Les deux anglaises et le continent*** **(1971, François Truffaut). Europa, Europa, 22 hs.**

NITRATO DE PLATA, ***Nitrato d'argento*** **(1997, Marco Ferreri). Space, 23.40 hs.**

MI VIAJE A ITALIA, ***Il mio viaggio a Italia*** **(2001, Martin Scorsese). Cinemax, 22 hs.**

Luego de su notable documental sobre el cine norteamericano realizado con motivo del primer siglo del cine, en el que proponía una mirada poco convencional sobre esa cinematografía, había grandes expectativas sobre este trabajo dedicado al cine italiano de posguerra. Sin embargo, los resultados están lejos de lo esperado, ya que el director poco aporta a lo ya sabido, y se limita a comentar

Pierrot, le Fou: la apoteosis del joven Godard

En la historia del cine muchos realizadores provocaron controversias entre críticos y cinéfilos pero nadie lo hizo en la dimensión de Jean-Luc Godard. Nacido en París en 1930 (aunque, seguramente por sus estudios efectuados en la adolescencia, algunos lo consideran suizo) en un hogar de clase media alta, estudió etnología en La Sorbona, mientras desarrollaba su adicción por el cine, concurriendo incansablemente a la Cinemateca y diversos cineclubes. En 1950 conoció a Bazin, Truffaut, Rohmer, Chabrol y Rivette, y empezó a escribir artículos en *La Gazète du Cinéma* bajo el seudónimo de Hans Lucas. Allí ya manifestaba su admiración por el cine americano de clase B –hasta entonces escasamente valorado por la crítica– y se percibía un estilo cáustico y virulento, plagado de *boutades* y de definiciones categóricas, algo que, a diferencia de sus compañeros de ruta, también expresó en sus films. Como en ningún otro realizador, en JLG el cine constituye una continuidad de la tarea crítica. Tras realizar varios cortos, en 1959 produjo uno de los debuts más ruidosos de la historia con *Sin aliento*, una película sin grandes novedades argumentales ya que en ese terreno le debe bastante al cine americano de gángsters y a *Bob, le flambeur*, de J.-P. Melville–, pero que presenta el tratamiento formal más renovador desde *El ciudadano*, con una violenta ruptura de la sintaxis narrativa ortodoxa y un peculiar enfoque de los personajes. Los films siguientes ratificaron a JLG como uno de los realizadores más originales de todos los tiempos, ya fuera *El soldadito*, una mirada sobre la guerra de Argelia "políticamente incorrecta" y cargada de nihilismo que le provocó algunos problemas con la censura, o *Una mujer es una mujer*, un ligero y encantador homenaje a la comedia musical americana en el que comienza su relación con Anna Karina, con quien desarrollará en los años siguientes una filmografía de una formidable empatía, que la convierten en una de las duplas director-actriz más memorables de la historia del cine. Esa simbiosis llega a su plenitud en *Vivir su vida*, una relectura de *La pasión de Juana de Arco* de un estilo casi brechtiano –aunque profundamente emotiva–, ambientada en el submundo de la prostitución. Tanto *Los carabineros* (una poderosa alegoría de tono distanciado y desdramatizado sobre los horrores de la guerra) como *El desprecio* (un título "comercial" en el que adapta una novela de Alberto Moravia, con Brigitte Bardot como protagonista, y la transforma en una lúcida reflexión sobre las relaciones entre el cine y la realidad), *Asalto frustrado* (una jugosa variación sobre los films de gángsters rebosante de humor e ironía), *Una mujer casada* (los censores reemplazaron el original "La" por "Una"), una aguda reflexión sobre la alienación femenina, o *Alphaville* (una suerte de película de ciencia ficción de clase B de los 60, en la que JLG, con escasísimos elementos, transforma París en una metrópolis siniestra y misteriosa) conforman una obra de una inusitada coherencia estilística más allá de los temas que transite (más de una vez se dijo que la obra de Godard, sobre todo en esos años, constituía un discurso fílmico único e ininterrumpido).

Jean-Luc Godard en los sesenta.

En 1965 rueda *Pierrot, le Fou*, para quien esto escribe uno de los diez mejores films de todos los tiempos, y el motivo de esta nota, ya que se exhibirá en The Film Zone el 13/11 a las 22 (ojalá que en versión subtitulada y respetando el formato y la calidad del color del original). Planteada, en cuanto a la anécdota, como una road-movie policial, la película es una síntesis de la filmografía del director hasta esa fecha, una obra de un romanticismo desesperado en la que la pareja Belmondo-Karina transmite una de las químicas más poderosas que se hayan visto jamás en una pantalla. Plagada de citas y homenajes (desde el cine negro hasta la comedia musical, pasando por el *slapstick* y la obra de Samuel Fuller, a quien el protagonista le pide una definición del cine), *Pierrot, le Fou* posee una audacia y una modernidad inagotables (la vi hace poco por enésima vez, en una copia nueva en la Filmoteca, y continúa asombrándome como la primera vez, hace ya muchos inviernos). Ningún cinéfilo –en particular las jóvenes generaciones– debería dejar de verla.

Un clásico asesinato filoso de guantes negros en *El pájaro de las plumas de cristal*, la ópera prima de Argento y el comienzo de su trilogía animal.

escenas de películas archiconocidas tanto por los cinéfilos como por el gran público.

SABADO 22

EL BUENO, EL MALO Y EL FEO, ***Il buono, il brutto, il cattivo* (1966, Sergio Leone). The Film Zone, 22.40 hs.**
BESTIA SALVAJE, ***Sexy Beast* (2001, Jonathan Glazer). Cinecanal, 23.45 hs.**
DOS MULAS PARA LA HERMANA SARA, ***Two Mules for Sister Sara* (1970, Don Siegel), con Clint Eastwood y Shirley MacLaine. The Film Zone, 17.55 hs.**
Director con una filmografía de notable homogeneidad, caracterizada por la violencia y la fisicidad, Don Siegel desarrolla aquí un western atípico (sobre una historia de Budd Boetticher, quien iba a dirigirlo originalmente, y con guión del *black-listed* Albert Maltz). El film narra la dificultosa relación entre un vaquero solitario y una monja a la que decide ayudar a atravesar el desierto en medio de los fragores de la Revolución Mexicana. Un film que hace bastante tiempo que no se ve.

DOMINGO 23

BESAME MORTALMENTE, ***Kiss Me Deadly* (1955, Robert Aldrich). Retro, 20 hs.**
FANTASMAS DE MARTE, ***Phantoms of Mars* (2002, John Carpenter). HBO, 24 hs.**
EL PAJARO DE LAS PLUMAS DE CRISTAL, ***I uccello dalle plume di cristallo* (1970, Dario Argento), con Tony Musante y Suzy Kendall. Retro, 24 hs.**
Muy valorado por los adeptos al cine de terror, el italiano Dario Argento desarrolló una obra despareja, con algunos aciertos en el terreno visual. Este film, su ópera prima, se encuadra dentro del género policial y no ofrece mayores novedades argumentales, pero está potenciado por la iluminación de Vittorio Storaro y la música de Ennio Morricone, aunque muestra los problemas narrativos que a lo largo de la carrera del realizador se convirtieron en uno de sus defectos habituales.

LUNES 24

DRACULA **(1979, John Badham). The Film Zone, 22 hs.**
TESORO MIO **(2001, Sergio Bellotti). Space, 22.15 hs.**
UN MUNDO PERFECTO, ***A Perfect World* (1993, Clint Eastwood), con Clint Eastwood y Kevin Costner. HBO, 12 hs.**
Tal vez el último director norteamericano que recupera la tradición narrativa del cine clásico de ese país, en este film ambientado en Texas Eastwood narra la persecución que emprende un veterano policía tras un convicto que escapa tomando a un niño como rehén. Una película que muestra la habitual solidez narrativa del realizador, con una interesante contraposición de caracteres de ambiguas connotaciones, aunque en ocasiones aparece algo estirada y reiterativa.

MARTES 25

EL ANGEL Y EL MALVADO, ***The Angel and the Badman* (1947, James Edward Grant). Film & Arts, 21 hs.**
Y LA NAVE VA, ***E la nave va...* (1983, Federico Fellini). Space, 24 hs.**

MIERCOLES 26

BOLAS DE FUEGO, ***Great Balls of Fire!* (1989, Jim McBride). Space, 17.50 hs.**
¡AL ATAQUE!, ***A l'attaque!* (2001, Robert Guédiguian). I-Sat, 23 hs.**
MARCHA DE VALIENTES, ***The Horse Soldiers* (1959, John Ford), con John Wayne y William Holden. Retro, 22 hs.**
Sin el prestigio de otras obras de la etapa de madurez de su carrera, este film del maestro John Ford es, sin embargo, uno de los mejores que se han hecho sobre la Guerra de Secesión. Centrado en las diferencias entre un militar y un médico que se alojan en la casa de una bella sureña (notable Constance Towers), la película cuenta además con, por lo menos, una secuencia antológica: el batallón de niños dirigiéndose alegremente al frente de combate al redoblar de los tambores.

JUEVES 27

SIN NADA QUE PERDER, ***High Art* (1998, Lisa Cholodenko). I-Sat, 23.30 hs.**
HEDWIG AND THE ANGRY INCH **(2000, John Cameron Mitchell). HBO, 23.45 hs.**

VIERNES 28

NI IDEA, ***Clueless* (1995, Amy Heckerling). I-Sat, 14.05 hs.**
DANZA BAJO LA LUNA, ***Moondance* (1995, Dagmar Hirtz). Film & Arts, 1 h.**
HACIA LA CASA, ***Katia Pain* (1989, Ilkka Jarvi-Laturi), con Ilkka Kolvola y Jonna Jarnefelt. Europa, Europa, 23.30 hs.**
Salvo por el estreno ocasional o la proyección de algún ciclo de los hermanos Kaurismäki, el cine finlandés no tiene, como muchos otros, difusión comercial en nuestro país. De allí que sea bienvenida la exhibición de esta ópera prima, ganadora de varios premios internacionales y con abundantes elogios de la crítica. Un posible film a descubrir (o no) para aquellos cinéfilos a la pesca de perlas desconocidas.

SABADO 29

EL UNIVERSITARIO, ***College* (1927, James Horne). Retro, 11 hs.**
EL ENTIERRO PREMATURO, ***The Premature Burial* (1962, Roger Corman). Retro, 19 hs.**
EL HOMBRE QUE NUNCA ESTUVO, ***The Man Who Wasn't There* (2001, Joel Coen), con Billy Bob Thornton y Frances MacDormand. Cinemax, 22 hs.**
Notablemente promocionados por amplios sectores de la crítica –y cuestionados por otros–, los Coen siempre dan margen para la polémica. En este caso, la historia, rodada en blanco y negro, de un peluquero que se ve imprevistamente envuelto en una situación de chantaje y crimen en la California de posguerra intenta ser una suerte de homenaje al *film noir* en su época de oro, pero, como casi siempre en su obra, el virtuosismo técnico ahoga cualquier atisbo de emoción.

DOMINGO 30

DESCUBRIENDO EL AMOR, ***Fucking Amal* (2001, Lukas Moodysson). I-Sat, 22 hs.**
LOS SAQUEADORES, ***Trespass* (1992, Walter Hill). Cinecanal, 23.45 hs.**
HOMBRES DE HOJALATA, ***The Tin Men* (1987, Barry Levinson), con Richard Dreyfuss y Danny De Vito. HBO Plus, 22.15 hs.**
Antes de convertirse en uno de los más conspicuos representantes del mainstream de Hollywood, Levinson había rodado algunas películas interesantes en su Baltimore natal. Una de ellas es esta, en donde se narra la relación entre dos perdedores que se dedican a la venta de láminas de aluminio y se conocen fortuitamente luego de un accidente. Una comedia de tono agridulce, con una interesante observación de ambientes y caracteres.

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 Nº 512

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

Tel./fax 4866-4440 / 4867-0036
E-mail correo@il-postino.com.ar
Internet www.il-postino.com.ar

Taller de lectura en inglés

- Poesía inglesa y norteamericana
- 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

El extraño caso de David Cronenberg

Excursiones por un cine enrarecido

un curso de verano por Eduardo A. Russo
Informes al 4823-9270 E-mail: earusso@arnet.com.ar

400A Cine

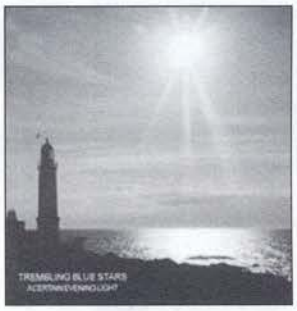
Traducción de guiones y proyectos.
Presentaciones a subsidios internacionales.

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

Irmandra-fellini-kitano-bertolucci-chabrol-leconte-bresson-godard-sautet-
cine independiente de autor
y clásicos
no camine mas
en caballito y villa crespo
club de video
Apolinario Figueroa 146
alt. Acoyte 1400
tel. 4857-2633/4856-3319
Cronenberg-partley-ripstein-scorsese
Donle-coppola-allen-stone-de palma
OSCARS
KUBRICK
Von trier-lang-de la iglesia-meaern-ripstein-truffaut-rohmer-tavernier

¡La canción es la misma!

Dos megaclásicos musicales copan hoy nuestra sección de discos: por un lado, el así llamado "formato canción"; por el otro, las así llamadas "bandas sonoras de Quentin Tarantino".



IN TIME. **The Best Of R.E.M. 1988-2003. R.E.M. Warner Music. Argentina.**
¿Qué decir? Lo mejor de R.E.M. es lo mejor de lo mejor de la historia universal de la canción rock. Este evangelio de las maravillas abarca la segunda mitad de su carrera, desde ese eslabón perdido y subvalorado que es *Green* (1988) hasta los dos temas nuevos *Bad Day* y *Aninal* (2003), pasando por algunas de las mejores canciones de los que son sus mejores discos del período, *Automatic for the People* (1992) y *Up* (1998). *Bad Day*, single que se comenzó a escribir en el 86 y se terminó en el 03, pone al disco entre luminosos paréntesis: estas personas están hoy en mejor forma que nunca para hacer eso que hacían antes. **Marcelo Panozzo**

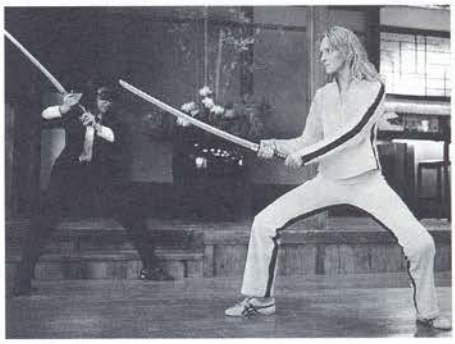
WANT ONE. **Rufus Wainwright. DreamWorks. Importado.**
Primero una aclaración: la palabra "importado" no indica necesariamente un impedimento, porque: a) existe internet, que no es mágica pero está llena de música al alcance de la mano, y b) hay disquerías que milagrosamente venden estos CD a bajísimos precios. Investiguen y verán. Después, otra aclaración: Wainwright es un genio de la canción, un improbable (o bendito) hijo de Van Dyke Parks / Brian Wilson y Dionne Warwick / Burt Bacharach, barroco y teatral hasta límites que harían poner colorado a Baz Luhrmann; orgulloso, herido, autorregenerado, resentido, amable, cáustico, noble, triste y, sobre todo, auténticamente cambiante. Así es el Rufus este, al que llegué tarde pero seguro gracias a la copia que Juan Martínez me pasó de *Want One*, su último disco, producido por Marius deVries, una obra maestra absoluta de la lujuria y el dolor. **MP**

A CERTAIN EVENING LIGHT. **Trembling Blue Stars. Importado.**
También llegué tarde (¡cuántas confesiones tremendas!) a Sarah Records, y lo hice a través de un recopilatorio de título *The Glass Arcade*, regalo de un amigo queridísimo que se produjo cuando al sello le quedaba apenas un año de vida por delante. Sarah Records fue fundado en 1987, en Bristol, Inglaterra, por Clare Wadd y Matt Haynes, y nació con un propósito clarísimo: editar 100 discos del pop más hermoso jamás grabado. El disco número 100 apareció el 28 agosto de 1995, y ese día el sello cerró sus puertas. Así de simple, así de bello, así de triste. Sarah dejó tras de sí la obra de grupos de verdad maravillosos: uno de sus tesoros, llamado The Field Mice, supo combinar perfectamente el pop guitarrero de toda la vida con melancólicos mantras electrónicos. Bob Wratten, *el* nombre por detrás de The Field Mice, formó en 1995 Trembling Blue Stars, un grupo en el que sigue empeñado en investigar el por qué de ese gusto a lágrimas que siempre siempre siempre tienen los labios de la persona amada. **MP**

NUEVO CD TARANTINESCO

Viaje sonoro

KILL BILL VOL. 1. **Intérpretes varios. Warner Music. Argentina.**
Banda de sonido tarantinesca: ecléctica, adictiva, maravillosa en su desembozada mixtura de alcurnia y grasitud. Con *Kill Bill* continúa la pasión por desenterrar diamantes, perlas y baratijas. Arranca con la versión de Nancy Sinatra de *Bang Bang*, el clásico de Sonny & Cher, e inmediatamente después nos instala en pleno clima spaghetti de la mano de Bacalov (el Morricone de los pobres) con el tema central de *Il grande duello*. El nuevo uso de temas de otras películas permite cruzarnos con Isaac Hayes o con la actriz japonesa Meiko Kaji cantando el tema central de la película de venganza femenina *Lady Snowblood*. El muchacho hasta se dio el lujo de incluir a un Herrmann casi desconocido. Completan el viaje sonoro el tema instrumental *Battles Without Honor or Humanity*, que el guitarrista Hotei Tomoyasu compuso en homenaje a la saga de films de yakuzas de Fukasaku y el increíblemente cursi pero efectivo *The Lonely Shepherd*, del flautista Zamfir. Y la gran grasada (¡pero qué hermosa!) llega a mitad de camino: la banda gipsy-disco Santa Esmeralda y la versión completa de *Don't Let Me Be Misunderstood*. Lo que se dice un disco imperdible. Diego Brodersen



>Llego tarde

COMENTARIOS A DESTIEMPO

Un vínculo pavloviano

LUNES AL SOL, **España, 2002, dirigida por Fernando León de Aranoa, con Javier Bardem, Luis Tosar, José Angel Egido.**

Lunes al sol es una de esas películas santificadas, beatíficas, blindadas a la crítica por la nobleza de su tema. De forma programática, este invade cada toma, cada posición de cámara, cada uno de los gestos de los personajes, cada anécdota que se cuenta. Se trata de desocupados españoles, ex trabajadores de un astillero, candidatos ideales para el Operativo Ternura. Toda la película es una puesta en escena de su victimización: desde el comienzo, donde se ven imágenes documentales de su lucha y de la consecuente represión policial, hasta cada uno de los dramas personales que se desarrollan. Nada quedará afuera del ojo de la cámara: si uno de los desocupados tiene la obsesión de buscar empleo a través de los avisos clasificados y se enfrenta con la dificultad adicional de su edad, la película lo hará teñirse ridículamente el pelo y, no sólo eso, antes de una entrevista enfocará cuidadosamente la tintura escurriéndose por su piel. Si van a ver un partido de fútbol de colados, la visera del estadio les tapará la visual del arco donde se producen los goles, porque ellos en la sociedad han quedado... ¡marginados! Así es todo. Parece una película argentina de hace unos años, con el beneficio de cambiar a Federico Luppi por Javier Bardem.

La carga de sentido único que tiene todo el film hace que establezca con el espectador un vínculo pavloviano: como el perro que es condicionado a salivar ante el estímulo adecuado, quienes vean *Lunes al sol* deberán sentir pena por la suerte de sus personajes de la misma forma estandarizada. El mejor ejemplo de automatismo es el de la escena final. Los desocupados ríen cómplices, lejos de la mirada de la sociedad. Uno de ellos pregunta (bastante arbitrariamente, por cierto): "¿Qué día es hoy?". Allí termina la película pero es casi audible el eco en las mentes de los espectadores: "¡¡Lunes al sol!!". Imposible pensar otra cosa, pero lo notable es que esa corriente de pensamiento único ha atravesado toda la película.

Gustavo Noriega

Se escribe separados

TODO JUNTOS, **Argentina, 2002, dirigida por Federico León, con Jimena Anganuzzi y Federico León.**

Varios llegamos tarde con *Todo juntos*. Trerotola hizo una crítica que daba ganas de ver la película. Algunos la vimos y releímos la crítica. Por eso esta columnita en la que llego a destiempo a decir que no creo que *Todo juntos* sea lo que él dice. Que según mi visión se trata de un mínimo ejercicio de astucia desde el título, dos palabritas que resuenan en la cabeza del espectador al final, en donde queda establecido que... "ah... todo juntos". Una idea que tal vez daba para un relato breve o una anécdota oral y no mucho más. Que la falta de intensidad, la resta por la resta y el minimalismo no hacen por sí solos una buena película. Y que tampoco la puede lograr solito el machacón patetismo de los personajes y sus diálogos circulares.

Pero llego justo a tiempo –en el mismo número– para comentar la nota de Tomás Abraham de este mes, en la cual el filósofo de intermitente aparición en estas páginas sale a defender –por segunda vez en esta revista– al director de *Todo juntos*, Federico León, a su prolífica obra en el teatro y ahora también a su película. La nota de Abraham, titulada "El anguila llamado Federico León", me impide seguir hablando de *Todo juntos*. Entre una escalada de agresiones contra la crítica, el crítico y los críticos, el filósofo mete loas a León y, para comentar su trabajo, lo cita. Ajá. Y entre bravuconadas y seguridades sobre sexo –que si el pato y la pata al hablar de la sexualidad humana, que si coger de costado– menciona vicios y taras de la crítica, el crítico y los críticos. Categoriza, se burla, y no dice ni un solo nombre. Y para el final deja la receta, al afirmar que la mejor crítica es de costado. Lectura perfilada, que decía Roland Barthes (y el francés también pedía que fuera profunda; *Todo juntos* deja servida la posibilidad de una crítica perfilada). Ninguna novedad la de Abraham. Mientras tanto, agrede con una liviandad que me resulta desagradable, tan desagradable como la ausencia de nombres que se permite al revolear sopapos a la crítica, el crítico y los críticos en una revista de crítica de cine. **Javier Porta Fouz**

Final del juego

800 BALAS, **España, 2002, dirigida por Alex de la Iglesia, con Sancho García, Angel de Andrés López, Carmen Maura.**

Nostálgica celebración del tiempo pasado, *800 balas* es una película múltiple y fallida, que no pincha ni corta. Con la coartada del film personal, divaga en permanentes sinsentidos y tiene más agujeros que un colador. Cabría alegar que muchas películas brillantes son híbridos con estas características, pero *800 balas* oscila entre la presuntuosidad, el mal gusto y el desinterés de una manera tan descarada que se asemeja a una estudiantina.

Una estudiantina con mucho dinero y grandes inversiones, pero estudiantina al fin (ver el sinsentido al que llega el film durante la fiesta en el cabaret, tras el rescate del abuelo del niño protagonista), nunca encuentra el rumbo: empieza como una comedia ácida en el estilo de los otros títulos del autor, luego pasa por una etapa de homenaje al spaghetti western (sólo como una alusión), deriva en un remedo de film de aventuras, se detiene en la estación Hawks cuando los trabajadores del show se abroquelan y se encierran en el pueblo (remitiendo a la resistencia de *Río Bravo* o *El Dorado*), y finaliza con un aparente homenaje al cine y con una reflexión sobre la representación. Y a todo esto se suman personajes que no aportan riqueza a una trama sin salida, un forzado giro de guión que establece el lazo entre el pueblo y la ciudad, y un final inexplicable que si es paródico, simplemente es deleznable, y si pretende ser emotivo, produce la misma reacción que un salero en manos de un viajero perdido en el desierto: el rechazo.

Alex de la Iglesia consigue hacer films cada vez más caros, pero se mete en una encerrona. La dificultad de huir del encasillamiento debe confundir a este director que alguna vez supo hacer *El día de la Bestia* y que hoy se conforma con concebir productos más *cool*. Alguna vez los cócteles y los flashes deberían preocupar menos que la reflexión sobre el cine y sus espectadores.

Federico Karstulovich

Hasta el jueves 30/10/03

Abajo el amor (Peyton Reed)
Abajo el telón (Tim Robbins)
Abre tus alas (Nir Bergman)
Agente Cody Banks – Superespía (Harald Zwart)
¡Al ataque! (Robert Guédiguian)
Alma de héroes (Gary Ross)
Amar te duele (Fernando Sariñana)
Ambiciones secretas (James Foley)
Amor a segunda vista (Marc Lawrence)
Analízate (Harold Ramis)
Ararat (Atom Egoyan)
Assassination Tango (Robert Duvall)
Atrápame si puedes (Steven Spielberg)
Bad Boys 2. Vuelven más rebeldes (Michael Bay)
Bailando en el cementerio (Nick Hurran)
Balzac y la joven costurera china (Dai Sijie)
Bar "El Chino" (Daniel Burak)
Barco fantasma (Steve Beck)
Básico y letal (John McTiernan)
Betty Fisher (Claude Miller)
Bienvenidos a Collinwood (Anthony y Joe Russo)
Bowling for Columbine (Michael Moore)
Buscando a Nemo (Andrew Stanton)
Camino a casa (Lee Jeong-hyang)
Canguro Jack (David McNally)
Cazador de sueños (Lawrence Kasdan)
Cerca de la libertad (Philip Noyce)
Ciudad de Dios (Fernando Meirelles)
Ciudad de María (Enrique Bellande)
Ciudad del sol (Carlos Galettini)
Cleopatra (Eduardo Mignogna)
(Código postal) (Roberto Echegoyenberry)
Cómo maté a mi padre (Anne Fontaine)
Cómo perder un hombre en 10 días (Donald Petrie)
Confesiones de una mente peligrosa (George Clooney)
Cravan vs. Cravan (Isaki Lacuesta)
Che vo cachai (Laura Bondarevsky)
Chicago (Rob Marshall)
Daredevil – El hombre sin miedo (Mark Steven Johnson)
Déjame vivir (Peter Kominsky)
Destino final 2 (David E. Ellis)
Devorador de pecados (Brian Helgeland)
Dogville (Lars von Trier)
Donde cae el sol (Gustavo Fontán)
8 mile: Calle de ilusiones (Curtis Hanson)
El adversario (Nicole Garcia)
El agua en la boca (Federico Arzeno)
El alquimista impaciente (Patricia Ferreyra)
El americano (Philip Noyce)
El crimen del padre Amaro (Carlos Carrera)
El día que me amen (Daniel Barone)
El discípulo (Roger Donaldson)
El experimento (Olivier Hirschbiegel)
El fondo del mar (Damián Szifrón)
El guardián (Paul Hunter)
El hada ignorante (Ferzan Ozpetek)
El hombre sin pasado (Aki Kaurismäki)
El invasor (Beto Brant)
El juego de Arcibel (Alberto Lecchi)
El juego de la silla (Ana Katz)
El ladrón de orquídeas (Spike Jonze)
El libro de la selva 2 (Steve Trenbirth)
El núcleo (Jon Amiel)
El pianista (Roman Polanski)
El Polaquito (Juan Carlos Desanzo)
El regreso (Hugo Lescano)
El Señor de los Anillos: Las dos torres (Peter Jackson)
El séptimo arcángel (Juan Bautista Stagnaro)
El triunfo del espíritu: Antwone Fisher (Denzel Washington)
El viaje de Chihiro (Hayao Miyazaki)
El viaje de Morvern (Lynne Ramsay)
Embriagado de amor (Paul Thomas Anderson)
En construcción (José Luis Guerín)
En la ciudad sin límites (Antonio Hernández)
En un lugar de Africa (Caroline Link)
Enlace mortal (Joel Schumacher)
Erase una vez en México (Robert Rodríguez)
Escape al paraíso (Nino Jacusso)
Exterminio (Danny Boyle)
Figli/Hijos (Marco Bechis)
Flores de septiembre (Pablo Osores, Roberto Testa, Nicolás Wainszelbaum)
Freddy vs. Jason (Ronny Yu)
Gerente en 2 ciudades (Diego Soffici)
Gigoló, el precio del éxito (George Hickenlooper)
Herencia de familia (Fred Schepisi)
Herencia de sangre (Michael Caton-Jones)
Hulk (Ang Lee)
Identidad (James Mangold)
Ilusión de movimiento (Héctor Molina)
Imperio (Franc. Reyes)
India Pravile (Mario Sabato)
Intervención divina (Elia Suleiman)
Invierno caliente (Baltasar Kormákur)
Iris (Richard Eyre)
Irma Vep (Olivier Assayas)
Irreversible (Gaspar Noé)
Japón (Carlos Reygadas)
Jinete de ballenas (Niki Caro)
Johnny English (Peter Howitt)
La cacería (William Friedkin)
La estafa maestra (F. Gary Gray)
La flor del mal (Claude Chabrol)
La hija del caníbal (Antonio Serrano)
La hora 25 (Spike Lee)
La liga extraordinaria (Stephen Norrington)
La llamada (Gore Verbinski)
La maldición del Escorpión de Jade (Woody Allen)
La maldición del Perla Negra (Gore Verbinski)
La mirada de los otros (Woody Allen)
La noche de las cámaras despiertas (Víctor Cruz y Hernán Andrade)
La noche del crimen (Daniel Algrant)
La película de Piglet (Francis Glebas)
La secretaria (Steven Shainberg)
La televisión y yo (Andrés Di Tella)
La verdad de los hombres (Thomas Gilou)
La vida de David Gale (Alan Parker)
Lágrimas del sol (Antoine Fuqua)
Las confesiones del Sr. Schmid (Alexander Payne)
Las horas (Stephen Daldry)
Lección de honor (Michael Hoffman)
Lee mis labios (Jacques Audiard)
Lejos del paraíso (Todd Haynes)
Lo mejor de nosotros (Jan Hrebejk)
Locos de ira (Peter Segal)
Los 100 pasos (Marco Tulio Giordana)
Los ángeles de Charlie 2: al límite (McG)
Los lunes al sol (Fernando León de Aranoa)
Los rubios (Albertina Carri)
Los Thornberrys (Jeff McGrath y Cathy Malkasian)
Los tramposos (Ridley Scott)
Magdalene Sisters (Peter Mullan)
Mamá, soy un pez (Stefan Fjeldmark y Michael Hegner)
+ rápido, + furioso (John Singleton)
Matrix: Recargado (Los hermanos Wachowski)
Miel para Oshun (Humberto Solás)
Mini espías 2 (Robert Rodríguez)
Minicampeones (John Schultz)
Mujer fatal (Brian De Palma)
Murgas y murgueros (Pablo Fernández Mouján)
Nadar solo (Ezequiel Acuña)
Narc, calles peligrosas (Joe Carnahan)
Negocios entrañables (Stephen Frears)
Nicotina (Hugo Rodríguez)
No debes estar aquí (Jacobo Rispa)
Nowhere (Luis Sepúlveda)
800 balas (Alex de la Iglesia)
11' 09" 01 (Varios directores)
Otro día para morir (Lee Tamahori)
Pandillas de Nueva York (Martin Scorsese)
Piso compartido (Cedric Klapisch)
Por la vuelta (Cristian Pauls)
Posesión (Neil LaBute)
Potestad (César D'Angiolillo)
Promesas (Justine Shapiro, B. Z. Goldberg y Carlos Bolado)
Raúl Barboza, el sentimiento de abrazar (Silvia Di Florio)
Recién casados (Shawn Levy)
Reconciliados (Rosalia Polizzi)
Reinas por un día (Marion Vernoux)
Respiro (Emanuele Crialese)
Rocha que voa (Eryk Rocha)
Salomé (Carlos Saura)
Sendero de sangre (John Malkovich)
Ser y tener (Nicolas Philibert)
Simone (Andrew Niccol)
Sinbad, la leyenda de los siete mares (Patrick Gilmore y Steve Johnson)
Sol de noche (Pablo Milstein y Norberto Ludin)
Soy tu aventura (Néstor Montalbano)
Sudeste (Sergio Bellotti)
Sueño de amor (Wayne Wang)
Tan de repente (Diego Lerman)
Terminator 3: la rebelión de las máquinas (Jonathan Mostow)
Tigrero (Mika Kaurismäki)
Todo juntos (Federico León)
Todopoderoso (Tom Shadyac)
Tomb Raider: la cuna de la vida (Jan De Bont)
Tres hermanas y dos novios (Paula van der Oest)
Un casamiento inolvidable (Alessandro D'Alatri)
Un día en el paraíso (Juan Bautista Stagnaro)
Un gran ladrón (Neil Jordan)
Un hombre diferente (F. Gary Gray)
Un misterio llamado Aleksander Orwicz (Jacek Koprowicz)
Una intrusa en la familia (Adam Shankman)
Valentín (Alejandro Agresti)
Verónica Guerin (Joel Schumacher)
Vivir intentando (Tomás Yankelevich)
Volverás (Antonio Chavarrías)
Volvoreta (Alberto Yaccelini)
X Men 2 (Bryan Singer)
Yo amo a Andrea (Francesco Nuti)

Las mejores

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10

La peor

Datos personales

APELLIDO Y NOMBRE
EDAD
OCUPACION
TELEFONO
DIRECCION
LOCALIDAD

Fotocopie esta página
(si no quiere perderla) y envíela a
Esmeralda 779 6° A
(1007) Buenos Aires,
o por fax al 4322-7518
o por e-mail a amantecine@interlink.com.ar

ERRATAS

Varios errores se deslizaron (se nos colaron, malditos) en el número anterior. Aquí vamos. En primer lugar, faltó agregar a Sebastián Núñez entre los colaboradores. Después, en la página 9, hay una respuesta de Albertina Carri a la que le sobran las palabras "de" y "un" (es la respuesta que empieza con la palabra "creo"). Vamos ahora a la página 13, a la tabla de las películas de Alex de la Iglesia. Allí dice que el promedio de *Mirindas asesinas* es 9,15 y debió decir 9,75. Y en los puntajes de Juan Martínez había una inversión: en la tabla decía que él le ponía 9 a *Perdita Durango* y 3 a *Muertos de risa*, y su opinión es exactamente al revés. Con estos cambios, el promedio de *Perdita Durango* se reduce a 3,57 y el de *Muertos de risa* aumenta a 6,25. Y lamentablemente tenemos que seguir. La cobertura del estreno de *Mujer fatal* iba a incluir una nota en contra que finalmente no fue escrita. Y no vimos que en la nota de D'Espósito quedó bajo el título "a favor", como si se tratara de una polémica. Y hay más, la nota de Manuel Trancón sobre *Dogville* llevaba como título "Menos misa y más paella" y no, como salió impreso, "Menos prisa...".

LARS VON TRIER Y RAFAEL FILIPPELLI

El Centro Cultural Rojas ofrece dos ciclos dedicados a films y videos poco o nada conocidos públicamente. Las funciones son en la sala Batato Barea, Corrientes 2038.

Lars von Trier inédito: el horror y la gracia
Martes 4, 21.30 hs.: *El elemento del crimen* (*The Element of Crime*, 1983). Video con subtítulos en castellano.
Martes 11, 21.30 hs.: *El reino, Parte 1* (*Riget*, 1994). Video con subtítulos en inglés.
Martes 18, 21.30 hs.: *El reino, Parte 2* (*Riget*, 1994). Video con subtítulos en inglés. Esta miniserie presenta un hospital donde el horror ha sustituido a la salud.

Retrospectiva Buenos Aires I, II y III, de Rafael Filippelli
Aunque esta serie parece constituir un proyecto virtualmente clausurado, *Buenos Aires* es una saga inédita. Saga inédita en una doble acepción de la palabra: no sólo porque los films casi no se exhibieron públicamente ni por separado ni como totalidad, sino también por el tipo de proyecto que diseñan como conjunto, como una unidad donde la ficción, la especulación intelectual, las hipótesis sobre la modernidad, la superposición de trayectos y voces que llevan el presente al pasado y que traen el pasado al presente, buscan aferrar una cierta zona de sentidos de Buenos Aires. En un momento en que para la mayoría de los cineastas trabajar en video era sinónimo de devaluar sus ambiciones estéticas, Rafael Filippelli probó lo contrario, en base a guiones de teóricos de la literatura, como Beatriz Sarlo, y ensayistas e historiadores de la arquitectura y el urbanismo, como Adrián Gorelik y Graciela Silvestri.
Jueves 6, 13 y 20, a las 21.30 hs. (cada jueves, la saga completa) *Buenos Aires I* (1991); *Buenos Aires II* (1992); *Buenos Aires III* (1993).

CINE Y ACTITUD MUSICAL

The Golden Dwarf presenta cuatro domingos de cine con actitud musical y drinks chillouteros.
Las funciones son en Urania (Cochabamba 360, San Telmo) a las 20, para tomar algo, y a las 21 (puntual) arranca la película. La programación es la siguiente:
16/11: *The Happiness of the Katakuris* (Japón, 2001) de Takashi Miike.
23/11: *Human Nature* (EE.UU/Francia, 2001) de Michel Gondry.
30/11: *24 Hour Party People* (Inglaterra, 2002) de Michael Winterbottom.
7/12: *Spun* (EE.UU., 2002) de Jonas Akerlund.

CONVOCATORIA TOULOUSE

Fundación Cineteca Vida, coordinada por Hayrabet Alacahan, informa a todos los realizadores la convocatoria para participar con sus cortometrajes para la futura selección en el próximo festival de Toulouse, Francia, entre el 19 a 28 de marzo de 2004. Los cortos serán recibidos en formato de video (VHS), en las normas PAL-N o NTSC. Cada corto participante debe estar acompañado por dos copias VHS y la ficha de inscripción antes del 15 de enero de 2004. El material debe entregarse personalmente (lunes a sábado de 17 a 20 hs.) o por correo (certificado) en Uriarte 1795, 2° piso. CP 1414. Consultas telefónicas al 4831-0033. E-mail: fcvtoulouse@ciudad.com.ar. Sitio web: *www.cinetecavida.org.ar*

***Spun*: cine, música y sobredosis.**

MALBA

La sección de cine del Malba ofrece el seminario "De la escritura al guión", dictado por Arturo Ripstein, que se complementará con una muestra homenaje de su obra desde el jueves 6 hasta el domingo 16 de noviembre. Durante este mes, habrá un desembarco del cine uruguayo en Buenos Aires, del jueves 20 al domingo 23, y el evento denominado Kung Fu Concerto, que mezcla artes marciales y música en vivo de la National Film Chamber Orchestra, y que se desarrollará los sábados 22 y 29 a las 24 con la proyección de *La ira del espadachín manco* de Chang Cheh (Hong Kong, 1971). Además, Fipresci Argentina exhibirá *Kill Bill*, de Tarantino, el domingo 23 a las 18, y la Asociación de Directores de Fotografía (ADF) presentará *El delator* (1935) de Ford.

>Disparen sobre El Amante

CORREO DE LECTORES

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

Llegaron varias cartas comentando los críticas vía mail, en especial sobre *Dogville* (a la que Noriega le puso un 3). Fueron tantas que alguna nos quedó para el número que viene.

Señores de *El Amante*:
Me parece que otra persona debería ir a ver *Dogville*, creo que el crítico que la vio no llegó a entender demasiado.
Daniel

Señores de *El Amante*:
¿Cuál es el criterio de considerar casi una obra genial a *Todo juntos* premiándola con 8 puntos, y decir que *Dogville* es una obra de aburrimiento, dándole sólo... 3 puntos? Por favor, muchachos, películas argentinas como esa, *Nadar solo* y *Silvia Prieto* profundizan el esnobismo que impera en nuestro cine y en la crítica. Dejemos de hablar de películas (o experimentos personales de jóvenes ricos que tienen tristeza) que hablan de nada.
Diego

Señores de *El Amante*:
Leí un artículo de Tomás Abraham en la revista y me encantó. Quisiera saber si ustedes me pueden informar si él tiene una escuela de filosofía y cómo puedo hacer para inscribirme. ¡Excelente la revista! Muchas gracias,
Patricia Rivas

Estimado Jorge García:
Soy un cinéfilo uruguayo de 29 años y me comunico con usted por dos motivos. En primer lugar, para brindarle mi humilde opinión (que debe ser la enésima que ha recibido) sobre su lista de 100 películas preferidas del cine norteamericano, en respuesta a la confeccionada por el American Film Institute, y la lista alternativa de Jonathan Rosenbaum publicada en su página del *Chicago Reader* (a quien también envié un correo electrónico algunos meses atrás), y a la cual accedí a través de su *link* con la página web de *El Amante / Cine*. Entiendo que este mensaje le resultará un poco tardío teniendo en cuenta que el artículo donde usted mencionaba sus preferencias formaba parte de un número de *El Amante* de hace casi dos años. Pero al igual que en el caso del crítico norteamericano (cuya lista fue publicada en 1998), pude leer su nota hace apenas un par de meses, y aunque supongo que ya debe estar harto de encontrarse con mensajes detallando discrepancias y puntos en común con su lista, mi condición de cinéfilo empedernido me impide no hacer lo mismo.
Como usted mencionó en su artículo (y tal cual se lo expresé en el mensaje que le envié oportunamente), si bien la lista de Rosenbaum representa una muestra mucho más razonable e interesante de la riqueza del cine norteamericano que ese disparate que dio a conocer el AFI, me llamaron la atención la falta de varios títulos clásicos, la aparición de sólo una película de Raoul Walsh y el hecho de que no tuviera en cuenta a dos realizadores que posiblemente son los últimos dignos exponentes del cine clásico americano: Peter Bogdanovich y Clint Eastwood. Por esa razón, me alegré al ver en su lista la inclusión de *La última película*, *Saint Jack* y *Honkytonk Man* (quizás, y aquí comienzan mis diferencias con usted, yo hubiera agregado *Cazador blanco, corazón negro*). Si bien (distorsionando el refrán) cuanto más conozco el cine moderno, más quiero al cine clásico, creo que no se puede desconocer la valía de otras obras de las décadas de los 70, 80 y 90, como *El hombre que sería rey* de John Huston, *Halloween* de John Carpenter, *Terminator* de James Cameron, *Hannah y sus hermanas* de Woody Allen, *Terciopelo azul* de David Lynch, *El rey de Nueva York* de Abel Ferrara, *Mi mundo privado* de Gus Van Sant o *Ed Wood* de Tim Burton. Pero donde más discrepo con su lista es, paradójicamente, en la omisión de ciertas joyas de los años 40, 50 y 60, como *Qué verde era mi valle* y *Resplandece el sol* de John Ford, *Los viajes de Sullivan* y *El milagro de Morgan Creek* de Preston Sturges, *El padre de la novia* y *Melodías de Broadway* (*The Band Wagon*) de Vincente Minnelli, *Hombre del Oeste* de Anthony Mann, *Shock Corridor* de Samuel Fuller, *El Dorado* de Howard Hawks o *La fiesta inolvidable* de Blake Edwards (asimismo, me cuesta entender el olvido de *El cameraman* de Buster Keaton en las tres listas). De todas formas, es imposible que todos podamos estar de acuerdo; la historia del cine americano es tan rica y variada que ni siquiera alcanzaría una lista de 200 películas para dejar satisfecho a todo el mundo. Precisamente lo saludable y disfrutable de estos matices radica en que cada cinéfilo puede confeccionar su propia lista de acuerdo con sus gustos personales, aunque más no sea para liberarse del aburrimiento.
Atentamente,
Marcelo Arias

Un tiro en la noche:
El color del duelo por sobre la encerrada imagen de dos rostros era el primer número de una revista que me hipnotizaba. Sumergido en nuevas palabras, marcaba el camino hacia el sentido de un mundo particular con identidad propia. El cine y su escritura, las palabras y el reflejo de la imagen representada. *El Amante* hablaba en otro idioma, no estaba preparado.
Mis ojos cambiaban de nombre en cada página, a veces repetido. La soledad de mi silencio hablando con palabras ajenas. En construcción. Las imágenes nuevas de lo extraño encontraban un sentido, a veces compartido, otras discriminado. Sentía crecer. Descubriendo, buscaba la identidad de mi juicio en sus palabras. *El Amante* era (¿es?) un sinfín de lecturas que lo abarcaba todo: cine, libros, tiempo, espacio, amor, pasión, lengua, lenguaje, música, arte, ideología, amor, Jack (John) Ford. Ideas que se desarrollan hasta conformarse. Miradas que reflejan la experiencia de la soledad en la sala, frente a lo real representado a través de un (otro) lenguaje que se sostiene por argumentaciones rebasadas de inteligencia. Independencia. Reflexionar sobre el discurso, los discursos: el cine y la escritura sobre sí mismo. Ideas en las palabras de los sin rostro: *El Amante*.
La imposibilidad de enfrentarme al tiempo y modificar el sentido de su rumbo (qué grandilocuencia) me trajo a estas líneas que hoy se acomodan en las mismas páginas de algunos de mis viejos amigos falsamente representados, esos que hoy parecen negados a escribir; los reclamo. Espero impaciente que la intolerante jerarquización con la que algu-

nos de los redactores de la revista sobredimensionan un (in)cierto cine sea al menos abordada seriamente dejando a un lado esa necesidad de hacerse escuchar para hablar definitivamente. Leo aquellas páginas y sólo me encuentro con una posición de reclamo de aquellos que ven en esas películas valores importantes, pero no encuentro en sus palabras ideas concretas que sostengan ese discurso fílmico. ¿Ensayo sobre la ceguera? Me genera un tremendo aburrimiento leer anécdotas personales, lugares para comer, internas entre compañeros, críticas sobre películas a las cuales es difícil acceder, etc., etc., etc.
Valoro la defensa de la crítica cinematográfica, creo que bien empleada es indispensable y necesaria para establecer nuevas coordenadas cinemáticas, pero el (sin) rumbo de la revista me asusta y me entristece profundamente.
El recuerdo de los viejos *Amantes* (no tan lejanos) me trae palabras godardianas: "Hacíamos cine escribiendo". Eso era lo que leía/veía en aquellos signos entrelazados, hoy acaso perdidos.
Mis ojos, hoy menos ciegos por ustedes, por el cine y por mi desarrollo natural, intentan establecer un reclamo que no se sostiene en el recuerdo de aquellos tiempos amarillos y negros, imborrables, sino en la necesidad de encontrar en ustedes algo que me dieron y que ahora parece olvidado.
Fernando Agustín Gatti

Señores de *El Amante*:
Aunque aparentemente la sección de correo de lectores está en vías de extinción, les envío estas líneas para que consideren la posibilidad de publicarlas, ya que pueden interesarles a los lectores de vuestra apasionante revista.
Tengo la mala costumbre de leer la revista demasiado tarde, y el número de octubre cayó en mis manos precisamente hoy, último día del mes.
Más allá de la extraordinaria calidad del artículo de Castagna, imaginen mi estupor al descubrir la desinformación sobre *Trouble Every Day* y su estreno directo a video. Espero que estas líneas valgan como aclaración, y que el film pueda acceder en noviembre a vuestra sección "De uno a diez".
Todo sucedió vertiginosamente. Estábamos a 20 de septiembre y el estreno previsto para inaugurar el 4 de octubre el microcine Godard en el Hotel Elevage era *Elogio del amor*. Sin ninguna duda, el último opus de Godard iba a salir en fílmico, pero no, como tantas otras, directo a la cajita.
La idea como marketing era eficaz, cristalina y cerraba. Godard inauguraba la sala Godard. Sin embargo, no estaba del todo convencido de que fuera el film ideal para la apertura de una nueva sala. Me encontraba en las oficinas de su editora, SBP, que ya había modificado por enésima vez las fechas para la salida de *Elogio del amor* en video, cuando mi curiosidad me llevó a husmear en una mesa y encontrar un volante de *Trouble Every Day* con el espantoso título local de *Sangre caníbal* (!). De no ser porque había tenido la suerte de ver el film en Acapulco dos años atrás, ni siquiera lo hubiera reconocido.
La película estaba pautada para salir en video en octubre, y así recibieron ustedes y el resto de la prensa esa información. Aunque todo fue cambiado drásticamente enseguida, lamentablemente ustedes no fueron advertidos de este singular cambio, pese a que alguien de la editora llegó a comentarme, orgullosamente, que *El Amante* iba a publicar notas sobre Claire y sobre el film. Yo interpreté que se refería al número de noviembre y que además habían sido avisados de que la salida en video se postergaba para 2004.
Hecha la aclaración, quisiera agregar un breve comentario, profundamente melancólico y triste, sobre la decadencia e inestabilidad que se vive en la distribución/exhibición en el país. Mientras que en Colombia títulos como *Trouble...* o *Audition* se estrenan normalmente en fílmico –con buenas copias, que pude apreciar en el festival de Cuenca–, aquí sus estrenos se producen, milagrosamente, en un microcine muy lujoso, de 40 butacas, en DVD, y una larguísima lista de notables films sale inexorablemente directo a video.
Esto se debe no sólo al muy bajo precio de la entrada a nivel dólar, o a la situación tan endeble en que vivimos, sino también a un círculo vicioso que estrangula al distribuidor. Por un lado, el público aparentemente no sigue tan interesado por este tipo de material; aunque, en mi visión particular, es el exhibidor quien lo ahoga, por ejemplo, con el último *Matrix*, y es la prensa mediática quien le regala a ese tipo de productos (no películas) una cobertura exagerada e interminable, mientras que cada vez atiende menos al cine de calidad, que desde el vamos es tratado como cine de minorías, ergo, espacio para minorías.
Vuelco estas reflexiones con ira, bronca y una desgastada desilusión. A pocos días de abrir esta nueva sala, que aspira a ser un espacio para los cinéfilos a ultranza, no puedo mentirles y decir que estoy contento, viviendo en una ciudad donde las multisalas aglutinan el 95% de la audiencia (!).
No por casualidad trajimos *Bella tarea*, que para asombro de muchos funcionó muy bien. Como bien apunta Marcela Gamberini, o más bien reproduce lo dicho por Claire, a veces el cine se anima a plantear preguntas en vez de afirmar, para horror de Hollywood y el mainstream. La única película nacional que me gustó este año está repleta de preguntas, climas, sugerencias y 0 afirmaciones: *El fondo del mar*.
La que está repleta de afirmaciones, ñoñerías y bobadas es *Valentín*, y por ello fue elegida para competir por el Oscar. No importa. Mientras haya gente como Denis o Szifrón que siga creando cine, aún podremos respirar un poco. Aunque a veces resulte en formato DVD. Gracias
Rubén Katzowicz

Para Villegas, sobre *El último beso:*
No sabés la felicidad que me dio toparme con tu crítica. Estaba a punto de ir corriendo al video a pedir que me la dejaran ver de nuevo. ¿Yo sola había visto lo que creía haber visto? No, no, no; debe ser que, así como yo uso el Google para recoger una variedad de voces, otros lo usan para *copypastear* sus opiniones. Te juro, leí como cuatro al hilo que hablaban del final conformista, apresurado, reaccionario, todos blandiendo esa frase que ya no me acuerdo quién dice (la vi ayer pero tengo un Alzheimer galopante): "La verdadera revolución es la normalidad". Pero... pero... pero me faltaba conocer el backstage de la película. Claro, ¿quién se iba a atrever a defenderla? No sos el único, es cierto, pero sí el más convincente de todos los que leí.
Gracias otra vez desde este lado.
Dementia Seven

Sabiduría garantizada

La noticia de la muerte de Edgardo Chibán, multifacético hombre del ambiente del cine, dejó a sus amigos con tal sensación de soledad que uno de ellos, quien nos brindó esta hermosa nota, siente que a partir de ahora el cine será solamente cine. **por EDUARDO STUPIA**

Edgardo Chibán, profesor, arquitecto, teórico, murió prematuramente en Salta, su ciudad natal, el pasado 17 de octubre, fecha que de tan emblemática parece que él la hubiera elegido para morirse ese día y después reírse con nosotros. Para quienes no lo conocieron, debo decir que en esta revista, una revista de cine, se lo recuerda no sólo porque muy esforzadamente organizó en los últimos años varios importantes festivales de cine argentino en su provincia, sino porque Chibán era en relación con el cine como una especie de Aleph, un cosmos donde se agitaban en convulsionada convivencia estéticas absolutamente contrapuestas y directores que en cualquier otro Olimpo hubieran resultado sangrientamente incompatibles. Cuando lo conocí, tuve enseguida la primera noción de lo que iba a ser el estilo, el sistema, el planeta Chibán. Un tipo refinado, cultísimo, brillante; dotes que ejercía sin hacer ningún culto ni alarde de refinamiento, cultivación ni brillantez. Un poco más tarde me di cuenta de que su oratoria desbordada y su prolija exageración para narrar planos, diálogos o películas enteras –que alguna vez se convertiría en mítica e imprescindible para íntimos e iniciados, más imprescindible que la veracidad– eran, para él, atributos no del narcisismo sino de la amistad. Porque la amistad, para Chibán, debía ser escénica.

El cine quizá lo fuera todo para Chibán, pero no era todo lo que abarcaba con su intensidad furiosa. Fue profesor de Filosofía, especialista en Foucault y Deleuze, y muchos de sus alumnos también fueron testigos de esos malabarismos elocuentes de pasión, verborragia, claridad y sabiduría que entregaba obsesivamente, con sus maneras de estirpe macedoniana y una concepción ética del saber, y de la transmisión del saber, más propia de un filósofo peripatético que de un profesor. Sergio Wolf recuerda que, alguna vez, en uno de sus cursos de Cine y Filosofía centrados en Deleuze y ante alguna forzosa interrupción en la Facultad, Chibán se llevó media clase a su departamento de la calle Maipú para seguirla ahí, en un ambiente que, recuerda Wolf, lo impresionó por su natural ascetismo: casi sin muebles, pilas de libros en el suelo, mucha luz y una tenue atmósfera monacal.

No conozco nadie, ni conoceré, ni querré conocer, que cuente el cine como lo contaba Chibán, con una voz amorosa hasta para el ultimísimo detalle. Su generosidad intelectual perdura tanto que nos deja en deuda y con la incómoda sensación de que nuestro modo de ser sus amigos era necesariamente desparejo, insuficiente. Escucharlo hablar a Chibán era *ver con* Chibán, *sentir con*, en el sentido oriental de la palabra "empatía". Y era recuperar una voz que nos devolvía en forma de cuento maravilloso el relato, la escena y la fantasmagoría infinita del cine, como en un continuo prodigio, más allá de que en la nomenclatura del fenómeno existan esos límites llamados films. En su vagabundeo glorioso entre el arte, las ideas y la vida, Chibán fue un príncipe sin palacio, un verdadero creador ascético cuya obra no corpórea era no obstante palpable y material; como una corriente eléctrica que atravesaba sus adhesiones, fanatismos y enconos.

Nos guste o no, nos sabemos no sólo mortales sino inminentemente perecederos, pero siempre hay alguien que nos convence de que es inmortal. Yo creí que Chibán lo era, a pura fuerza de su *élan* vital que lo conducía del dandismo a la embriaguez y que transfiguraba todo lo que quisiera tocar, como dicen que hacía Fidias con la roca. Nosotros fuimos su roca; él nos tocaba y cada vez que lo hacía verdaderamente nos transformaba. Ahora Chibán increíblemente ha muerto y su silencio definitivo es no sólo inadmisible sino gigantesco; su voz daba la mejor versión artística de aquello que evocara. Sin Chibán, la película más grande del mundo también ha perdido eternamente la posibilidad de ser, en él, con él, gracias a él, otra cosa. Ahora, sin Chibán, es sólo eso. Nada más que cine. A

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 km2
Suipacha 442

BUENOS AIRES lee

PARA ABRIR LA LECTURA A TODA LA CIUDAD. PARA LOS QUE VIAJAN, LOS QUE ESPERAN, LOS QUE PASAN, LOS QUE SE DETIENEN...

>3·

Enrique Anderson Imbert

Luna
EL GATO DE CHESHIRE, 1965
Enrique Anderson Imbert
Córdoba, 1910-Buenos Aires, 2000

Jacobo, el niño tonto, solía subirse a la azotea y espiar la vida de los vecinos.

Esa noche de verano el farmacéutico y su señora estaban en el patio, bebiendo un refresco y comiendo una torta, cuando oyeron que el niño andaba por la azotea.

– ¡Chist! –cuchicheó el farmacéutico a su mujer–. Ahí está otra vez el tonto. No mires. Debe estar espiándonos. Le voy a dar una lección. Sígueme la conversación, como si nada...

Entonces, alzando la voz, dijo:

–Esta torta está sabrosísima. Tendrás que guardarla cuando entremos: no sea que alguien se la robe.

–¡Cómo la van a robar! La puerta de la calle está cerrada con llave. Las ventanas, con persianas apestilladas.

–Y... alguien podría bajar desde la azotea.

–Imposible. No hay escaleras; las paredes del patio son lisas...

–Bueno: te diré un secreto. En noches como esta bastaría que una persona dijera tres veces "tarasá" para que, arrojándose de cabeza, se deslizase por la luz y llegase sano y salvo aquí, agarrase la torta y escalando los rayos de la luna se fuese tan contento. Pero vámonos, que ya es tarde y hay que dormir.

Se entraron dejando la torta sobre la mesa y se asomaron por una persiana del dormitorio para ver qué hacía el tonto. Lo que vieron fue que el tonto, después de repetir tres veces "tarasá", se arrojó de cabeza al patio, se deslizó como por un suave tobogán de oro, agarró la torta y con la alegría de un salmón remontó aire arriba y desapareció entre las chimeneas de la azotea.