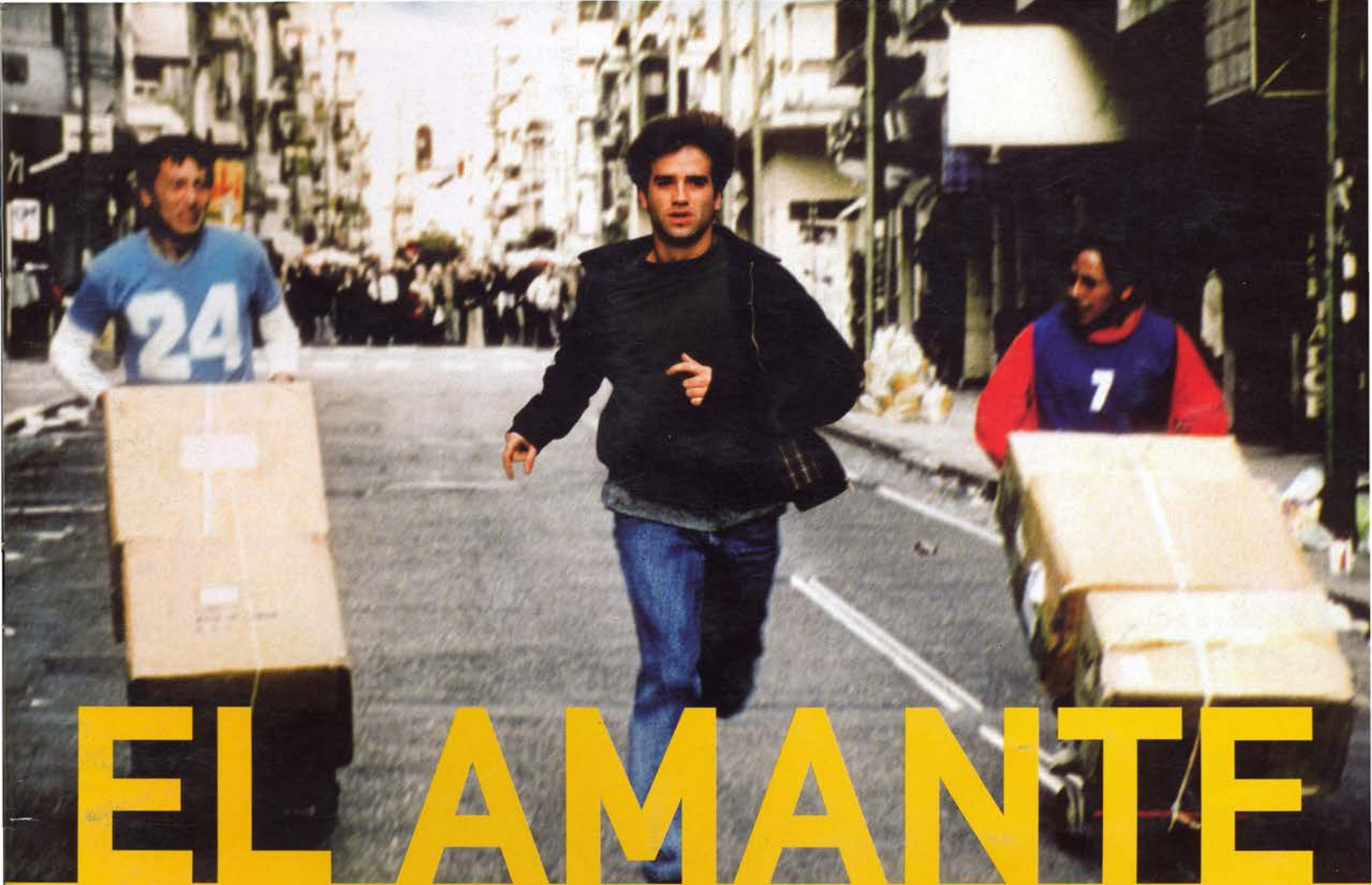




EL AMANTE

CINE

El abrazo partido y Memoria del saqueo: argentinos en Berlín

Cazadores de osos

Capitán de mar y guerra
INSEPARABLEMENTE JUNTOS

En busca del erotismo perdido
SUPERFICIES DE PLACER

El caso del cine choronga
LAS INVASIONES BARBARAS APESTAN

La maldición del doblaje
VOCES QUE AMENAZAN



AÑO 13 N° 143 MARZO 2004

ARG \$ 9.50 URU \$ 95 ISSN 150636

0.0143
9 770329 260003

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 1
Historia del cine 1: Hollywood
Exhibición y distribución
Cine de animación
Cine norteamericano clásico: géneros y autores
Medios y escritura 1

Materias de segundo año

Cine y otras imágenes
Cine argentino 1
Historia del cine 3: cinematografías periféricas
Crítica y críticos 2
Medios y escritura 2
Los grandes cineastas fuera de Hollywood

Director **Gustavo Noriega**

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

Informes por e-mail a elamanteescuela@fibertel.com.ar
o por teléfono al **4951-6352**

Abierta la inscripción. Las clases comienzan el 15 de marzo.
Más información en www.elamante.com

Ahora también El Amante / Escuela a distancia

Informes en www.elamante.com/escuela

	2	Berlín y los argentinos
Estrenos	6	El abrazo partido
	8	Memoria del saqueo
	10	Capitán de mar y guerra
	14	Retrato de Juan José Saer + Entrevista a Rafael Filippelli
	17	Peter Pan
	18	Inseparablemente juntos
	20	La cruz del sur
	21	Mi novia Polly
	22	Polémica: La vida y todo lo demás
	23	Todo es por amor
		Carandiru
		Regreso a Cold Mountain
	24	El otro lado de la cama
		Reconstrucción de un amor
		Te doy mis ojos
	25	Tierra de sueños
		El tren blanco
		El Nüremberg argentino
	26	La amo, me ama, te amo; Los testigos; Operación Algeciras; Furia en dos ruedas
	27	De uno a diez
	28	¿Qué es el cine choronga?
Erotismo en el cine	31	Analízate
	33	Postales de la vida victoriana
	34	El puritanismo en Hollywood
	36	Contra el erotismo diet
	38	Más sobre el doblaje
	43	Jean Rouch (1917-2004)
	44	Kilómetro 111
	48	Festival de México
	52	Festival de Punta del Este
Guía de <i>El Amante</i>	54	Video
	58	DVD
	59	Cine en TV
	62	Correo
	64	Banda aparte

Raro fin de verano. Este número de *El Amante* tiene apenas una página con opiniones enfrentadas sobre una película: una única polémica acerca de algo tan poco novedoso como el cine de Woody Allen. Por uno u otro motivo, no hay peleas internas fuera de ese caso. Sin embargo, se huelen discusiones que seguramente harán eclosión en la próxima edición. Es muy probable que alguien emita una opinión de signo contrario a las publicadas este mes sobre la película de Solanas. Y sospechamos que las críticas del paquete de documentales políticos argentinos también recibirán objeciones o refutaciones. Además, para acrecentar el aire enrarecido, se estrenó una película dirigida por los hermanos Farrelly. Por primera vez no sólo no sacamos una nota en su contra sino que ofrecemos dos a favor. El próximo número promete una sección "Llego tarde" bastante cargada. Lo que también promete estar cargado (o seguir tan cargado como en los últimos tiempos) es el correo de los queridos lectores, siempre bien dispuestos para la polémica. En estas páginas publicamos una nota que rompe con nuestra tradición de no contestar a los lectores que nos envían cartas. Recibimos tantos mensajes de protesta por el trato que le dimos a *Las invasiones bárbaras* y a *21 gramos* (en la edición en papel y en la cobertura semanal electrónica), y además esas películas nos parecen tan decididamente malas y ajenas a lo que tradicionalmente ha rescatado la revista (y eso que tenemos gustos variados), que hemos decidido violentar nuestras costumbres y atacar aun más esos films, en los que los autores del violento panfleto a dos voces titulado "¿Qué es el cine choronga?" encuentran peligrosas semejanzas, más allá de que ganen premios y prestigios inmerecidos. No pasarán. ■

STAFF

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

Asesora periodística
Claudia Acuña

Consejo de redacción
Los arriba mencionados
y Gustavo J. Castagna

Jefe de redacción / Editor
Javier Porta Fouz

Colaboraron en este número
Tomás Abraham, Santiago García, Eduardo A. Russo, Jorge García, Alejandro Lingenti, Marcela Gamberini, Lisandro de la Fuente, Diego Brodersen, Leonardo M. D'Espósito, Juan Villegas, Diego Trerotola, Marcelo Panozzo, Eduardo Rojas, Sergio Wolf, Federico Karstulovich, Manuel Trancón, Nazareno Brega, Juan P. Martínez, Fabiana Ferraz, Agustín Masado, Juan Manuel Domínguez, Lilian Laura Ivachow, Agustina Larrea, Julián Troksberg y Querelle Delage.

Secretaría
Alejandra Chinni

Cadete
Gustavo Requena Johnson

Correctoras
Gabriela Ventureira
Malala Carones

Meritorio de corrección
Jorge García

Colaboración en el cierre
Diego Trerotola

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

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

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

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

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

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



FESTIVAL DE **BERLIN 2004**

Solanas, Burman y los osos

Esta tradicional crónica de festival se interrumpe abruptamente para comentar los éxitos del cine argentino en la Berlinale, los premios más importantes conseguidos en muchos años. Al fin y al cabo, no todos los días se logra cazar un oso. **por FLAVIA DE LA FUENTE y QUINTIN**

El año pasado asistimos al festival de Berlín pero fue una visita marginal, unos pocos días dedicados a encontrarnos con gente y a confirmar algunos films que se presentaron en el Bafici 2003. De modo que sólo tuvimos el acceso periférico al festival de los que únicamente participan del mercado. No llegamos a ver una sola película (!) y de Berlín sólo conservamos el recuerdo de una ciudad magnífica bajo la nieve en la que mucha gente concurre a la Berlinale, y ni la menor idea de lo que ocurría en ella: apenas que de la comparación externa con Cannes surgía la impresión de que Berlín es más grande pero también más abierto, menos acartonado y más democrático aunque despierta menos expectativas sobre los films que se proyectan. Y que hacía un frío bárbaro durante el mes de febrero.

Este año fue radicalmente distinto. A mediados de noviembre hizo su visita anual a Buenos Aires Wieland Speck, el responsable de la sección Panorama de Berlín. Integra además el comité de selección oficial y es también el encargado de preseleccionar el material ar-

gentino para la Berlinale. De su estadía en Buenos Aires, Speck se llevó *El abrazo partido* de Daniel Burman y se declaró fanático del director, de quien Berlín ha exhibido todas sus películas. El entusiasmo de Speck hacía pensar que el film sería finalmente elegido para la competencia oficial, lo que efectivamente ocurrió. En Buenos Aires, Speck le propuso a Q ser parte de un jurado que lleva el nombre del fundador del Panorama, Manfred Salzgeber, que murió en 1994. El premio consiste en 25.000 euros como ayuda a la distribución en Alemania de un film del festival, y se elige sobre la base de aquellas películas que tengan la posibilidad de una salida comercial sin contar con una gran empresa como respaldo. Esa es, en general, la filosofía con la que Speck elige los films de Panorama, un espacio intermedio entre la producción comercial grande de la sección oficial y el carácter más independiente o experimental del Forum. Pero hay que decir que, también en la competencia, los films "panorama" ocupan una porción importante, entre los productos de Hollywood y los grandes nombres euro-

peos (Rohmer, Angelopoulos, Loach, este año). Y además, que en 2004 fueron esos films los que acapararon los premios, definiendo una clara preferencia de Berlín por esas coproducciones europeas medianas (eventualmente con países no europeos) que, sin ser eminentemente comerciales, están muy cuidadas, son políticamente correctas y pueden gustar a un público amplio. Speck tiene, además, otra característica: es un activo militante del movimiento gay que en Berlín es muy importante y tiene un lugar destacado en la Berlinale. Para dar un ejemplo, asistimos a una función colmada en la que el público celebró la última película del canadiense Bruce La Bruce (que estuvo en el Bafici 2001), *The Strawberry Reich*, una especie de falso Godard con toques de falso Fassbinder y escenas de sexo explícito (más bien verdaderas). O, si no, basta recordar el film que inauguró la selección de Panorama, el israelí *Walking on Water*, que fue un verdadero suceso. Allí, un agente del Mossad, encargado de asesinar palestinos, deja su oficio y se va a vivir a un kibutz tras conocer a un



joven gay alemán que, a su vez, es nieto de un criminal nazi. El protagonista se casa finalmente con la hermana del alemán, pero da la impresión de que ama al muchacho quien, a su vez, liquida al abuelo. Una fantasía disparatada, con temas caros al público de la Berlinale, que si bien horrorizó a algunos críticos, resulta simpática en su ingenuidad. O también la española *Cachorro*, en la que los protagonistas integran la tribu de los Osos, que no son de oro ni de plata sino gays barbudos y peludos de mediana edad. El personaje principal debe quedarse con el pequeño hijo de su hermana y allí se genera una comedia de situaciones nada simpática sino más bien oportunista y manipuladora con la excusa de los derechos humanos. El premio Salzgeber es relativamente nuevo y bastante poco conocido. Hay otro premio en la sección Panorama que es mucho más famoso: el Teddy Bear, que se otorga a una película de temática queer y que culmina con una gran fiesta. De ahí que, cuando Q decía que integraba el jurado Salzgeber, sus interlocutores respondían con una mirada de desconcierto primero y con la respuesta "Ah, el Teddy" después. Finalmente, el premio Salzgeber fue otorgado a una gran película, *The Wild Side*, del francés Sébastien Lifschitz, que trata de una travesti que vive con dos hombres. Por supuesto, el premio Teddy fue para la misma película, lo que terminó de comprobar que para Q la Berlinale fue decididamente una apertura a nuevas experiencias. Mientras tanto, en secciones más ortodoxas del festival las películas argentinas ganaban todo tipo de premios y un reconocimiento que marca la elevada apreciación que rodea al cine local en los circuitos internacionales. Un proyecto argentino ganó en el Talent Campus, un corto obtuvo el tercer premio

en su categoría, Fernando Solanas recibió en la proyección de *Memoria del saqueo* el Oso de Oro por su trayectoria, mientras que *El abrazo partido* se llevó dos Osos de Plata: a Daniel Burman y al actor Daniel Hendler. Un paseo triunfal, podríamos decir. Seguramente, no hay dos cineastas más distintos que Burman y Solanas, lo que habla, en principio, de la notable amplitud de ese reconocimiento. Que también despierta la necesidad de reflexionar sobre los premiados de Berlín y sobre este momento del cine argentino en general, una reflexión para la que, acaso, no estemos del todo preparados. Pero, de todos modos, lo intentaremos a continuación, por lo que esta crónica de Berlín dará paso a una nota bien distinta. Conocimos a Daniel Burman en ocasión de su corto *Niños envueltos*, un capítulo de las primeras *Historias breves*. Debemos confesar que el film no nos impresionó para nada, opinión compartida por la mayoría de la crítica (una excepción fue Diego Batlle que lo describió como el mejor del lote). La impresión negativa tal vez se potenciara por la actitud del director, quien lucía como un joven arrogante que despreciaba su profesión con frases del tipo: "Lo que quieren los directores es que el Estado les pague para ir a tomar champán a los festivales". Obviamente, este no era el Burman maduro que se vio en Berlín, preocupado (como sus colegas no lo parecen a menudo) por estar a la altura de las circunstancias y aceptar con gracia y sencillez los premios recibidos. El director cambió mucho en unos pocos años. Tanto que se convirtió en el más prolífico de su generación y en uno de los que mejor comprenden la lógica industrial del cine y su funcionamiento local e internacional. Si a esto se agrega que demuestra una notable evolu- ►

En la página anterior, Pino Solanas y Daniel Burman. En esta página, los contrastes de *Memoria del saqueo* y, a la derecha, Daniel Hendler en *El abrazo partido*.

ción en el dominio de los recursos cinematográficos, estamos ante un caso único entre los jóvenes cineastas argentinos. Después de cuatro largometrajes, Burman parece saber lo que quiere y cómo lograrlo, y este comentario se refiere tanto a sus progresos en materia de escritura, ritmo y calidad visual como a su habilidad para producir continuamente generando apoyo financiero internacional para sus películas. La compañía de producción que manejan Burman y su socio Diego Dubcovsky es uno de los fenómenos empresariales más interesantes del cine argentino reciente. A través de ella, Burman y Dubcovsky se propusieron avanzar desde la marginalidad a la que suele condenarse a los recién venidos cuyo primer film no es exitoso ni en dinero ni en prestigio hacia el centro de la escena cinematográfica internacional. Los premios de Berlín (más el apoyo de coproducción que fueron generando en el camino) prueban que lo están logrando ampliamente. Triunfar en uno de los tres grandes festivales internacionales, una posibilidad que el cine argentino no tuvo por décadas, es muy importante, sobre todo porque da la impresión de que Burman está haciendo el cine que quiere hacer y el camino abierto le permitirá seguramente seguir avanzando.

Burman ha tenido más éxito con sus películas pares (*Esperando al Mesías* y *El abrazo partido*) que impares (*Un crisantemo estalla en Cinco esquinas* y *Todas las azafatas van al cielo*) o, si se quiere, con aquellas que tienen tres palabras en el nombre y no cinco. Bromas aparte, *El abrazo partido* es algo menos que una secuela de su producción más lograda hasta allí, *Esperando al Mesías*. En la última, Daniel Hendler encarna a un personaje que podría ser el mismo de la otra película unos años más tarde. Una especie de Antoine Doinel del barrio del Once que se debate entre la fidelidad a su entorno de infancia (el barrio, la familia, la novia de la adolescencia) y el deseo de escapar hacia nuevos horizontes; un tema de probada universalidad, pero ausente en el cine argentino reciente. Esta biografía apócrifa del personaje permite tanto inventarle aventuras como describir sus contradicciones, mientras que la simpatía y el talento de Hendler le aseguran el interés del público en esta adecuada piel cinematográfica. Parece claro que Burman aspira a un cine calculado,



Cuatro imágenes de *El abrazo partido*.

que transite sobre caminos seguros en su relación con el espectador, y a mantenerse, al menos por ahora, en una esfera que podría llamarse cine "industrial independiente" (a falta de un mejor nombre, ya que la palabra "independiente" suele suscitar todo tipo de disquisiciones bizantinas). Dicho de otro modo, un cine para el público que no parta de las recetas ni caiga en las concesiones de práctica. O, si se quiere, un cine que pueda cabalgar entre el público local y los festivales que aprecian el cine para el público (Berlín es uno de ellos). Lo que permite esto último, además de una factura técnica inobjetable, es un elemento que hace de *El abrazo partido* un film personal sin ser una película de autor. Y este es que Burman sabe de lo que está hablando y es capaz de construir un mundo lo suficientemente original para inscribir su film como un elemento singular entre las comedias étnicas de circulación internacional. Efectivamente, la película transcurre entre judíos argentinos, una categoría cultural desconocida hasta aquí. No es que Burman sea un sociólogo, ni que sus personajes representen a todos los judíos argentinos (sólo un antisemita aspiraría a ese logro), pero en *El abrazo partido* hay suficientes elementos para la sorpresa. En particular, el film trabaja con una comunidad (y esa es la eterna disyuntiva del personaje) que rechaza las tres identidades que se le ofrecen (argentina, polaca, israelí) para aferrarse a una cuarta que tiene su propia historia. Una comunidad que se concentra en una galería comercial y sus alrededores pero recoge memorias y retazos de otras vidas esenciales a su presente. Es como si Burman estuviera afirmando por boca de Hendler: "Soy el que soy", esto es, un judío de la diáspora que se formó en esa cultura híbrida, sin

nombre propio, más laica que religiosa, más barrial que ciudadana, más criolla que europea, y que pone a prueba constantemente su pertinencia, su legitimidad y su futuro con la autoironía que tradicionalmente se asocia con el humor judío pero con el orgullo del desplazado que aspira a sobrevivir en un nuevo territorio. El choque de esa identidad con sus límites es la principal fuente de comicidad de la película pero también de su ternura y de su capacidad de reflexión. El resto es oficio: peripecias, cuestiones de filiación y secretos familiares, anécdotas, colorido folklórico, pero hay un núcleo verdadero e irremplazable en *El abrazo partido* que se afirma cuando más se acerca al protagonista y se debilita cuando se aleja de él (por ejemplo, cuando toca a los personajes no judíos). Hay un orgullo, decíamos, en el protagonista, y este se corresponde con el particular orgullo de Burman como cineasta. En el fondo, estamos en presencia de una épica a ambos lados de la pantalla.

Fernando Solanas es básicamente un cineasta épico por vocación. Sus películas nunca contaron historias que estuvieran separadas de la Historia. Ni tampoco de la mitología. Solanas creyó (y el cine de Solanas lo creyó casi más que él) en Perón, en la Revolución, en la Nación, en el Pueblo y, fundamentalmente, en las luchas de esa entidad parcialmente ficticia que puede llamarse pueblo argentino. El haber sido consecuente con esa idea lo llevó en 2004 a Berlín para ser homenajeado por el festival y el gobierno alemán en la figura de su ministro de Relaciones Exteriores, Joschka Fischer, un socialdemócrata que, según dicen, es el político más popular de su país. Fue una ocasión solemne y emotiva, y no hay duda de que a

Pino le gustan esos momentos para los que siempre estuvo naturalmente dotado. Solanas fue el inventor, con *La hora de los hornos*, de una forma cinematográfica que tuvo muchos nombres pero que hoy, desde la ingenuidad que impone el paso del tiempo, podría llamarse "panfleto virtuoso". Más de treinta años después, Solanas ha vuelto con un film que lo reinstala en el género de su invención tras haber pasado por otras épicas más ficcionales pero igualmente unidas por el afán de contar, más que la historia entera, las desgracias de un país. Tal vez su mayor mérito es haber tenido la elegancia de reinventarse a cada paso como cineasta para intentar que su obra trascendiera el contenido. Solanas nunca fue un ortodoxo del cine, sino más bien alguien que lo tomó siempre por asalto. Más aun, aunque piense y declare que hizo *Memoria del saqueo* para el público local (o *La hora de los hornos* para la revolución latinoamericana), sus películas siempre aspiraron a formar parte del cine universal y durante mucho tiempo fue el único cineasta argentino reconocido en el exterior. La primera vez que vimos a Solanas, nos aconsejó que fuéramos a Cannes, indicándonos que allí se jugaba un partido que no podíamos desconocer. Solanas fue un precursor, entre otras cosas, en entender que buena parte del destino de un film (y de la carrera de un director) se juega en el circuito internacional de festivales (algo que Favio, por ejemplo, nunca quiso aceptar, con el consiguiente perjuicio para su continuidad como cineasta). Esta vocación internacional no evita que sus películas estén enteramente referidas al país (*El exilio de Gardel* y *El viaje* transcurren en parte en Francia y en Latinoamérica, pero lo mismo da) y a su historia reciente. Solanas es el gran cronista de los sucesos públicos de la Argentina de las últimas décadas. Es una suerte que así sea, especialmente en el caso de *Memoria del saqueo*: imaginemos que un director con vocación de periodista y voluntad de especulación electoral hubiera hecho otra *República perdida*. La película de Solanas tiene lo que el cineasta demostró siempre: una especial grandeza. Su película es la crónica de la Argentina menemista y delarruista, pero se cuida muy bien de incurrir en la propaganda política: el film no promete nada a cuenta del actual gobierno y los que testimonian no pertenecen a él. La sagacidad política (en un sentido amplio) de Solanas le permite esta claridad, del mismo modo en que le sirvió para denunciar a Menem con todas las letras en *El viaje* allá por 1992 y reafirmar esa visión, ya transformada en desesperación y pesimismo en *La nube*, cuando todavía se hablaba del milagro neoliberal y aún se lo tomaba por una realidad irreversible. *Memoria del saqueo* es una pelí-

cula potente como pocas, que crea su propio orden en el caos del despojo de los noventa. Su estructura es el producto del trabajo de un cineasta que no se asusta de proponer un aluvión de datos, cifras y comentarios puntuales para construir con ellos un *crescendo* emotivo, eminentemente verdadero. Para vertebrar esa estructura, Solanas se vale de un gran relato, como es la eterna batalla del pueblo contra el capital extranjero. No es necesario creer en ese relato para aceptar la película: es su fuerza cinematográfica la que cuenta. Es curioso lo que ocurrió en Berlín con muchos espectadores, en su mayoría ignorantes de los detalles en los que se detiene Solanas, como la entrega del petróleo. La emoción se tradujo en comprensión y el carácter simbólico de la figura del propio Solanas contribuyó a ello, como una leyenda cinematográfica que habla con una voz autorizada y filma desde la confianza en esa credibilidad como artista. Sin embargo, en Berlín faltó algo, tanto para Burman como para Solanas. Tal vez sea sólo una impresión, pero de algún modo el éxito de las películas tuvo algo de irreal, como si se diera en un territorio virtual. Porque nada garantiza que *El abrazo partido* o *Memoria del saqueo* convoquen al público en Argentina. A esta altura, se sospecha que ganar en los festivales significa poco. Argentina no ha construido un espacio para sus grandes cineastas ni tampoco para los más jóvenes, un espacio que asegure al menos una curiosidad que se traduzca de algún modo en la taquilla. El cine de gran público (o de mediano público) y el prestigio internacional son territorios disjuntos, a menos que se trate del Oscar que, como sabemos, nada dice sobre el valor de un film. Los hábitos del público cinematográfico tienen cada vez menos que ver con la búsqueda y más con la rutina impuesta por la gran distribución hollywoodense o televisiva. Para esos hábitos, el reconocimiento extranjero, aunque sea legítimo, no cuenta. Esta fe populista y reaccionaria, alentada por la mediocridad interesada, hipócrita y provinciana de los comunicadores, es la contracara de las exploraciones de macros o micromundos nacionales expresadas por Burman o Solanas. Es de temer, además, que una película sobre judíos protagonizada por un uruguayo o un film abiertamente político choquen contra prejuicios innombrables. Lo que está en juego aquí es la diferencia entre agitar la bandera y reivindicar el cine argentino como parte de un juego mediático y propagandístico y resolver las dificultades que los realizadores encuentran para que sus obras tengan la visibilidad apropiada. Es una batalla cultural, pero no entre lo nuestro y lo ajeno, sino entre el respeto por la libertad y la diversidad y la uniformización que implica que todo parezca lo mismo para que los poderosos acrecienten su dominio. ■



Satisfechos en Berlín: arriba, Pino Solanas con su mujer. Abajo, Daniel Hendler y Daniel Burman

EL ABRAZO PARTIDO

ARGENTINA

2004, 92'

DIRECCION Daniel Burman
PRODUCCION Diego Dubcovsky y Sebastián Ponce
GUION Marcelo Birmajer y Daniel Burman
FOTOGRAFIA Ramiro Civita
MONTAJE Alejandro Brodersohn
INTERPRETES Daniel Hendler, Adriana Aizenberg, Sergio Boris,
 Jorge D'Elía, Diego Korol, Rosita Londner, Silvina Bosco.

Creaciones Ariel

por DIEGO TREROTOLA

I. EMPEZAR. Esa es la palabra que mejor le cabe a *El abrazo partido* y especialmente a su protagonista, Ariel Makaroff (Daniel Hendler). Porque en la película –o en la vida de Ariel, que es lo mismo– sólo se trata de empezar y nunca de terminar. Específicamente, el relato de la película está planteado a partir de escenas que no tienen un cierre, de fragmentos inacabados. Y esta imposibilidad de terminar llega hasta las últimas consecuencias: tras la palabra “fin”, la película presenta una nueva escena. Por su parte, Ariel empezó a estudiar arquitectura, a enamorarse de Estela, a coher con Rita, a tramitar la ciudadanía polaca, a conocer a su madre Sonia y a su padre Elías, a independizarse de sus padres, a buscar su identidad. No finaliza ninguna de estas cosas, solamente las abandona o las pierde. Aviso: cuando pienso en *El abrazo partido* no puedo dejar de mimetizarme con Ariel; por eso, esta crítica es una serie de apuntes inconclusos, porque me resultó imposible terminar nada. Eso sí, pude empezar.

II. GALERIA. Ariel dice que abandonó la carrera de arquitectura por una cuestión de escala: no puede pensar en construir una casa cuando su preocupación es instalar la cortina o los estantes en ese minúsculo negocio de la galería donde trabaja con su madre. Ese negocio es una lencería llamada Creaciones Elías, en alusión a su padre, quien viajó a Israel tras la circuncisión de

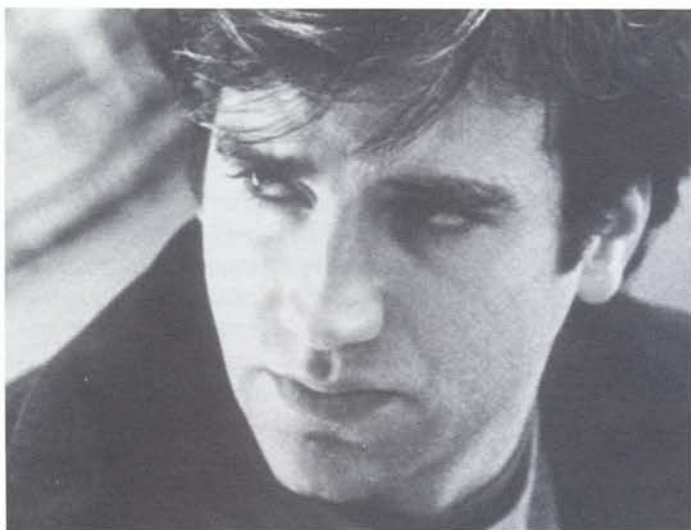
Ariel. El personaje y la película se internan la mayor parte del tiempo en la galería y sus alrededores, como acuartelados en esa escala menor. Porque creen que allí hay historias que “vale la pena contar”: son las de judíos, italianos y chinos que pasan la mayor parte del tiempo tras las vidrieras de sus locales exhibidos como mercadería. Esa galería de *El abrazo partido* es más prima hermana de la calidez de la tabaquería de Harvey Keitel en *Cigarros y Humos del vecino* que de la calle ajetreada y multicultural de *Haz lo correcto*, de Spike Lee. Porque es un lugar de convivencia, cruces y roces, pero sobre todo, de mitos, mística, secretos y milagros. De hecho, la mayor apuesta de la película, sostenida con una consistencia envidiable, es la de encontrar todo eso en el espacio limitado, mundano, envejecido y *démodé* de la galería, hoy superada por la magnificencia y el glamour de los shop-pings. Pinta tu galería y pintarás el mundo.

III. MIRADA. Entre tanto desbarajuste y fragmento, la narración de *El abrazo partido* tiene un gran poder de cohesión gracias a la solidez del punto de vista de Ariel. En realidad, pocas películas argentinas sopor-tan con tanta eficacia la mirada de un personaje a partir de la puesta en escena. O, en este caso, conviene decir “de la puesta de cámara”. Llegando a niveles de virtuosismo, Ramiro Civita, responsable de la fotografía y la cámara, desarrolla una de las más deslumbrantes tareas en esas dos áreas.

Su cámara sigue sin respiro la mirada curiosa y detallista de Ariel, su ritmo al caminar, correr y hablar. A través de sus movimientos, de bruscos a lentos, el encuadre expresa con exactitud y originalidad el sentimiento del personaje. En este sentido, los planos de su fascinación por Rita o su contemplación distante de Osvaldo, el papele-ro, son ejemplares.

En muchos momentos, mientras dialoga con otros personajes, Ariel bosqueja el retrato de su interlocutor en un papel. Los bocetos de Ariel tienen mucho de la estilización del dibujo artístico, pero también de la exageración de la caricatura. Civita se planta en ese mismo cruce y logra conjugar estilizados planos fijos con una cámara en mano con mucho nervio. Mediante casi todos los recursos de la puesta en escena más cinematográfica, la imagen de la película alcanza una vitalidad inusual y se sacude la pereza o miseria visual de mucho cine argentino.

IV. CORRER. A toda velocidad. Saltando bolsas de basura aplastadas en las calles. De esta manera, con unas carreras tan bellas como inconcebibles, también se expresa Ariel. A veces, no necesita palabras ni gestos; sus piernas hablan mejor y con un desenfreno sorprendente. Y el montaje y la fotografía lo siguen con cortes y planos precisos, rítmicos y acertados. Momentos en combustión a veinticuatro cuadros por segundo. Cine puro.



V. PERSONAJES. Ni caricaturas ni retratos al natural. Ni arquetipos ni sujetos absurdos. Los que habitan la galería son un puñado de creaciones intermitentes, intermedias como los dibujos de Ariel. Hasta el más fugaz de los personajes tiene una presencia reconocible por la acertada atención a sus detalles únicos: un guardapolvo turquesa o un bigote anchoa. Las voces y los cuerpos se cruzan pero nunca se confunden, las diferencias personales no son defectos ni trabas sino riqueza y posibilidades.

VI. HUMOR. Con su estilo particular, el humor de *El abrazo partido* admite pensar una especie de tradición que, con estocadas finas y sutiles, está cimentando un camino sólido en el cine argentino, y que incluye a Silvia Prieto, *Nadar solo*, *El fondo del mar*, *Sábado*, *Balnearios*, *Ciudad de María*. Si bien son películas bastante diferentes entre sí, la característica que las relaciona es un humorismo que puede ser tan inteligente y

cinematográfico como sentimental y humano. Nada tiene que ver con la estructura del chiste, sí con una sensibilidad cómica de lo inesperado, lo torpe, lo inoportuno. Sin duda, el desparpajo de la entrevista de Ariel con el empleado polaco es el momento de humor más efectivo de esta película y lo que la relaciona con esta extraña y novísima tradición.

VII. DESACOSTUMBRADO. A la película se la acusó de costumbrismo retrógrado. Hago una defensa breve. El costumbrismo malo (aunque no sé si existe del bueno) es una disciplina basada en un fetichismo simplificador. Su mirada toma elementos populares muy reconocibles y los sustituye por representaciones que no los hacen ni más extraños, desfigurados o complejos de lo que son originariamente. Como se lee en los últimos cuatro puntos, en *El abrazo partido* se trata de todo lo contrario: hay más tendencia a la creación que al mero reflejo de una realidad.

VIII. MUCHO. Y todo junto, demasiado amontonado. Rejunte de objetos diversos de improbable pertenencia a clasificaciones, museos, catálogos, películas. Bombachas elásticas con frutillas estampadas, un pez cantarín de juguete, un cuchillo inofensivo para cortar leika, carteles flúo que señalan ofertas, una campera inflable naranja, también flúo. Cientos y cientos de porquerías que desfilan, unas contra otras, en un montaje entre imposible y sorprendente. Consecuentemente, sus colores explotan en las más variadas direcciones. Y ese colorinche, que centellea como telón de fondo omnipresente, hace aparecer a la galería y aledaños como un gigante libro para colorear completado por un lunático. El registro de ese colorinche, como una extraña muchedumbre acumulada, también logra que la película escape del costumbrismo y confirma la fotografía infalible de Civita.

IX. HENDLER. Actor uruguayo que viene haciendo capote en películas argentinas. Ariel Makaroff es un personaje impensable para nadie más que Daniel Hendler. En principio, por su modo de hablar, con esa voz dubitativa, con esas palabras que resbalan como al rebobinar un cassette, con esas frases que siempre están empezando, que nunca llegan al punto, que quedan como suspendidas. Si bien mantiene el mismo juego verbal de otros de sus personajes, en *El abrazo partido* Hendler se aleja de ese joven abúlico, de una extrema pasividad que compuso varias veces. En las carreras mencionadas antes, el actor parece calzarse las botas de siete leguas de un gigante; se lleva el mundo por delante y despliega una actividad física inédita que alcanza niveles de gran expresividad corporal.

X. BURMAN. Muchas cosas cambiaron en su cine; y hasta me atrevería a decir que cambió casi todo. Y para bien. El cambio fue tal que resulta difícil relacionar el contenido de cualquiera de los apuntes precedentes tanto con el corto de *Historias breves*, *Niños envueltos* (1995), o con los tres largos anteriores: *Un crisantemo estalla en Cincosquinas* (1998), *Esperando al Mesías* (2000), *Todas las azafatas van al cielo* (2002). Como en la vida de Ariel, en este momento de su filmografía la palabra clave es "empezar".

XI. ONCE. Importante llegar a este número porque también es el nombre del único barrio donde transcurre toda la película. Pero esa "Babel" porteña retratada es un artificio genial que no tiene mucho que ver con la realidad. A diferencia de *Esperando al Mesías*, la anterior película de Burman que también se desliza por el mismo barrio, en el Once de *El abrazo partido* no existe aquel sentimiento de tristeza medular, y es reemplazado por la arquitectura mágica de la convivencia. Y este giro convierte a la película en una utopía gigantesca. ■

MEMORIA DEL SAQUEO

ARGENTINA

2004, 120'

DIRECCION Y GUION Fernando Solanas

PRODUCCION Daniel Samyn

FOTOGRAFIA Alejandro Fernández Mouján y Fernando Solanas

MONTAJE Juan Carlos Macías, Sebastián Mignogna
y Fernando Solanas

MUSICA Gerardo Gandini

INVESTIGACION Alcira Argumedo

Generalizaciones
sin el General

por LEONARDO M. D'ESPOSITO



1. Cuando tratamos de definir un hecho social en conversaciones cotidianas, solemos apelar a las generalizaciones. Es una manera más o menos rápida de dar a conocer un elemento en un sistema de creencias. "La gente ya no lee", por ejemplo, es una generalización. No implica que la gente, literalmente, no lea, sino que el nivel de lectura y el interés por los libros es cada vez menor. Tal declaración es falaz por dos razones. No existe un colectivo llamado "la gente" (salvo que lo use precisamente la revista *Gente*), sino personas individuales. Es indemostrable como verdad absoluta y es seguro que cualquiera de nosotros conoce un contraejemplo que la falsee.

2. Hay muchos colectivos que, en realidad –y por mucho que nos acostumbremos a utilizarlos–, dicen poco. "Pueblo" y "gobierno", por ejemplo. El "pueblo" pudo ser, de acuerdo con el contexto histórico, la aristocracia propietaria (la Atenas de Pericles), la burguesía no integrada a las Cortes (la Francia de la Revolución) o la masa proletaria industrial más la clase media baja (la Argentina de Perón y Evita). Lo bueno del término es que permite decir que nadie queda excluido. "Gobierno", en cambio, excluye más de lo que incluye: generalmente (¡maldita palabra!) se lo utiliza como sustituto de Poder Ejecutivo. Por ejemplo, es falso que el gobierno lo ejerza hoy sólo el Partido Justicialista (o una de sus múltiples submutaciones), porque los radicales son parte del Poder Legislativo, lo mismo que varias agrupaciones de izquierda y la más

ranca derecha. En mayor o menor medida, todos los partidos son gobierno, y el gobierno (aunque generalmente se olvide) en Argentina está compuesto por tres poderes.

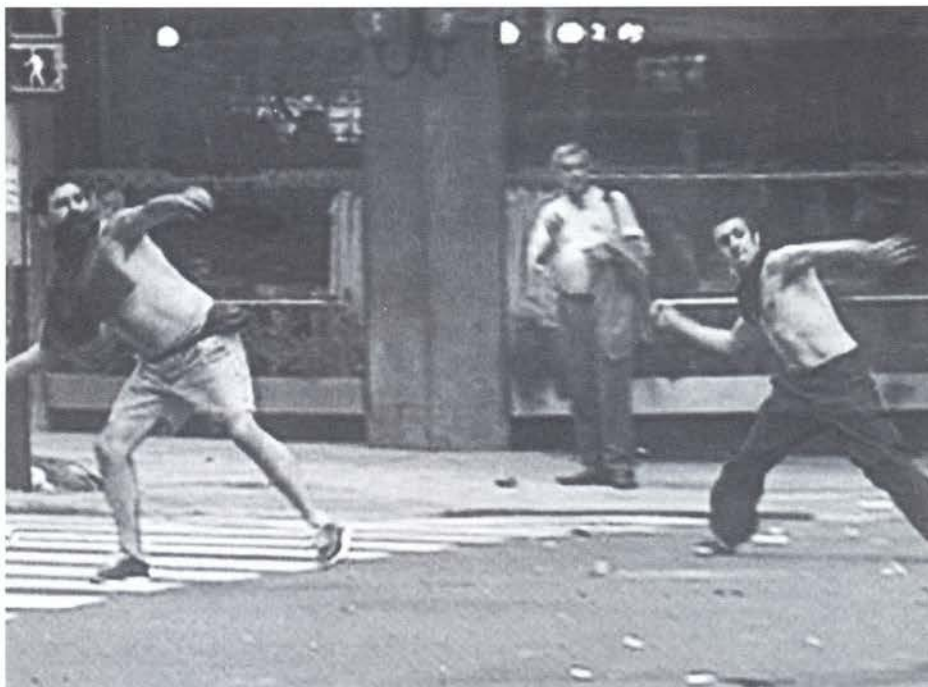
3. Pero es sencillo decir "el gobierno de Menem", porque en el país la democracia representativa parece más una serie de protocolos o burocracias superpuestas que un sistema. Ante tal cosa, es casi lógico pensar en el Ejecutivo, especialmente en su cabeza, como en el responsable de lo que suceda en el país. Da la impresión (muy general, aunque pretende bucear en sus particularidades) de que Solanas, al realizar *Memoria del saqueo*, optó por utilizar este tipo de generalizaciones de manera consciente, sabedor de que en el "pueblo" del 20 de diciembre y en el "gobierno" de Menem o de De la Rúa había matices. Pero el resultado de la acción de ese pueblo y estos gobiernos parece disolverlos en colores únicos y, dada la mirada de Solanas, rabiosos.

4. Decía Gustavo Castagna a la salida de la privada que "no se nombraba ni una vez a Perón". Es curioso, pero el cineasta que notablemente contribuyó a actualizar el mito del líder en el cine lo escamotea. Es que Menem no es peronismo. Tampoco Chacho Álvarez. No nos vamos a enterar demasiado de la filiación perofilica o perofóbica de Duhalde o Kirchner: el primero no aparece; el segundo apenas queda nombrado. No se pregunte el lector/espectador por Rodríguez Saá, un pésimo chiste en la historia argentina reciente,

un seductor de pulpería anacrónico y vivillo que Solanas pasa por alto con desdén (aunque el discurso nacionalizador del sonriente puntano coincide en gran medida con la prédica del Solanas). La pregunta no es qué fue o es el peronismo —como en *La hora de los hornos* en cierto sentido— ni adónde fue a parar porque sabemos que la inundación y la nube se lo llevaron. Esta es otra cosa. Su título lo dice bien: es una memoria, un repaso. Una serie de apuntes que pretende ser, ni más ni menos, una actualización de cosas conocidas por todos.

5. Efectivamente, nada de lo que dice o muestra *Memoria del saqueo* es algo que desconozcamos. Eso pone al espectador en general en una posición incómoda: la de cómplice. Solanas escamotea un dato de la década infame: Menem ganó las elecciones de 1995 de una manera apabullante. De alguna manera, el “modelo” reflejaba los deseos de más de la mitad de los votantes. Pero, claro, también es cierto que no todos votaron a Menem. Que no todos pensaban que Cavallo —el gran villano del film— era la panacea de los males que nos aquejaban. Que la venta de activos del Estado no era la solución a décadas de corrupción y burocracias elefantiásicas, sino apenas el comienzo del más grande de los robos perpetrados en este país. Esos espectadores recorren este paseo ejerciendo, cine mediante, la memoria y despertando la bronca. Solanas emplea, como en *El viaje*, la figura de la travesía. Pero esta vez no es un viaje onírico o simbólico; tampoco hacia lo desconocido en el espacio o el tiempo. Es el viaje por lo conocido, por lo que recordamos muchos (pero no todos), y esa figura de viaje es la manera en que se puede explicar lo que ha sucedido en la Argentina de la última década y media. La sorpresa es que Solanas no apuesta por la ficción sino por el documental. Además coloca, omnipresente, su propia voz como hilo conductor de esta historia.

6. Esta primera persona es la herramienta que explica las generalizaciones. Se trata de la propia memoria de Solanas, de la manera en que el realizador, vuelto punto de vista, vuelto voz, ha visto y comprendido este pasado. Por eso el film comienza y termina con el 19/20 de diciembre. Cualquiera puede tener dudas acerca del interés de ese pueblo completamente heterogéneo a la hora de salir a la calle con las cacerolas. De lo que no hay dudas es de que ese ruido era, por una parte, una reacción contra el estado de sitio decretado por el inepto De la Rúa y de que lo que se buscaba era la renuncia de esa parodia de presidente. El mismo tono de bronca tiene Solanas respecto del primer gobierno de Menem: el tema es la traición de las promesas, de los ideales. En este caso, de los símbolos míticos de un pasado feliz utilizados como vehículos



juntavotos. Solanas no excluye esa bronca de quien votó algo que luego fue traicionado; de esa traición hablaba justamente *La nube*. En este film hace algo audaz: define el peronismo (desde las palabras de Antonio Cafiero) como un lugar donde la traición es constitutiva. Y el viaje de la cámara de Solanas atraviesa los lugares donde se gestó una traición mayor. Ese paseo descubre el retrato de Chrystian Colombo en el Banco Central o el de Cavallo en el Nación. O las huellas, los restos y despojos esta vez literales de ese saqueo que menta el título y retrata la película.

7. Este es, entonces, un film de generalidades que muestra cómo el general saqueo genera una infinidad de tragedias particulares que se transforman en una tragedia general. Ese aliento trágico es lo que hace que este film, a diferencia de sus ficciones, eluda constantemente el humor. Hay muy pocos toques graciosos (el fragmento operístico de los “levantamano” en el Congreso, o los besos de los gordos de la CGT, o el sorprendente travelling sobre Daer y Pedraza tomando mate en la Confederación vacía). El tono es decididamente dramático. En ese sentido, cerca del final asistimos a la crudeza del hambre en Tucumán, que culmina con el velatorio y el entierro de un bebé muerto de hambre. Ese segmento es verdadero. Solanas sostiene esas imágenes porque este viaje es explícito. El realizador vive en una época rara donde se muestra absolutamente todo, literalmente pornográfica. A la ostentación sólo puede responderse con la ostentación de la más absoluta y terrible miseria.

8. El final es, otra vez, la caída de De la Rúa, más las muertes que esa imbecilidad criminal produjo en esos días. Se dijo: se pasa por alto a Duhalde y se dice que Kirchner es presiden-

te tras la huida de Menem del ballottage. Huida, se dice; preciso el hombre. Pero el largo travelling que es *Memoria...* termina en una escalera de la Casa Rosada que lleva al despacho presidencial. No llega allí, funde a negro. Solanas dice en la banda de sonido que es posible recuperar las empresas nacionales, pero se nota que no está seguro de que este presidente, este gobierno (otra vez generalizamos) lo logre. Es un film suntuoso, a veces hipnótico, con la cadencia del cuento que queremos que nos vuelvan a contar, y Solanas elige eso ex profeso. Desde el relato atemporal del 19 de diciembre de 2001 al principio, con sus generalizaciones de “pueblo” y “gobierno”, Solanas hace el camino inverso al comenzado en *El exilio de Gardel*: salir de esa metáfora para ver su referente real. Sólo el cine puede hacer eso. El film muestra poca inventiva —aunque el dominio cinematográfico es magistral— porque se trata de salir de una ficción, la que instaló la década de Menem. Y Solanas mismo debe salir de la ficción, el juego y la metáfora. Esto es brutal y el efecto emocional es brutal. Lo peor que puede pasar es que los bienpensantes lo tomen como un acto catártico para salir a la calle y seguir sus vidas como siempre. Es muy probable que eso suceda. Pasa con todas las películas: ninguna cambia la historia, o muy pocas. Las buenas forjan memoria.

9. La cultura en el menemismo apenas aparece. Pero hay un plano revelador: en medio de los basurales tucumanos, un nene, seguramente anónimo, seguramente indocumentado, ve la cámara y hace, con sus dos manos, el gesto de *fuck you*. Hasta en el último círculo del Infierno global aparecen los rasgos del Imperio. Esa sola imagen, que sólo el cine puede capturar, significa y justifica esta *Memoria* personal pero colectiva. ■

CAPITAN DE MAR Y GUERRA: LA COSTA MAS LEJANA DEL MUNDO

Master and Commander: The Far Side of the World

ESTADOS UNIDOS

2003, 138'

DIRECCION Peter Weir
PRODUCCION Samuel Goldwyn Jr., Duncan Henderson y Peter Weir
GUION Peter Weir y John Collee sobre una novela de Patrick O'Brian
FOTOGRAFIA Russell Boyd
MONTAJE Lee Smith
MUSICA Iva Davies, Christopher Gordon y Richard Tognetti
INTERPRETES Russell Crowe, Paul Bettany, James D'Arcy, Edward Woodall, Max Pirkis.

Aventuras en los mares del Sur

por SANTIAGO GARCIA

Peter Weir es un director sabio. Un realizador que a lo largo de su filmografía ha logrado evolucionar y perfeccionarse hasta conformar una extensa carrera sin una sola película carente de interés. Así como la mayoría de los críticos reconocen hoy que la obra de Fritz Lang en Hollywood es aun más interesante que sus films alemanes, está cada día más claro que el paso de Peter Weir de Australia a Estados Unidos mejoró y potenció sus temas y obsesiones. Luego de aquellos notables films fantásticos que lo hicieron famoso en su país natal, el realizador consiguió que su universo se enriqueciera y se hiciera mucho más complejo y apasionante. También se acercó con éxito al espectáculo y al entretenimiento, y sin perder nada de profundidad se volvió masivo. Nada del viejo Weir se ha perdido y muchas cosas han surgido desde que en 1985 realizó *Testigo en peligro*, su primer film norteamericano y, a mi entender, el mejor de su impecable carrera. En *Capitán de mar y guerra: La costa más lejana del mundo* se enfrenta con un material conocido, con un autor literario popular por sus personajes, y demuestra que hay ciertos temas que atraviesan su filmografía, más allá del punto de partida que tengan. Pero antes de seguir con el director, vayamos al escritor de la obra en que se basa *Capitán de mar y guerra*. Se podría decir que Patrick O'Brian (1914-2000) es a la literatura de aventuras en el mar lo que Johnston McCulley es a las aventuras de capa y espada. McCulley pu-



blicó en 1919 *La maldición de Capistrano*, un libro cuyo personaje principal reunía todas las características del héroe del género. Ese héroe se llamaba Zorro, y sus aventuras son una versión autoconsciente de los héroes de Alexandre Dumas y otros escritores decimonónicos. Jack Aubrey y Stephen Maturin navegan por todos y cada uno de los tópicos de la aventura en el mar. Fue en 1970 cuando O'Brian comenzó la serie y se adivina, tanto en los libros como en el film de Peter Weir, un cabal conocimiento del género y un perfecto trabajo de relectura. Patrick O'Brian sabe dar sutiles pero efectivos toques de actualización para que los relatos clásicos no resulten nunca antiguos. Es fácil reconocer, entre los más famosos referentes, a Herman Melville, Joseph Conrad, Jules Verne y Arthur Conan Doyle. Este último, como médico de a bordo, tuvo siempre una visión más profunda del significado de ser un hombre de ciencia en el mundo de los marinos. Además, algo



de la relación que mantuvieron a lo largo de veinte novelas Jack Aubrey y Stephen Maturin recuerda al exitoso dúo de Sherlock Holmes y el doctor Watson (alter ego del autor). No es irrelevante ni anecdótico que las novelas de Patrick O'Brian sean contemporáneas. Hay muchas escenas que parecen responder o jugar con los elementos del género, incluso en relación con el cine. Los libros y la película transgreden un poco los límites de la aventura en el mar y coquetean con el espíritu de los relatos de piratas, un género distinto que, aunque también transcurre en el mar, ofrece una mirada más jocosa, menos profunda y dramática de la aventura. Es notable cómo prácticamente no queda tópico sin tocar o iconografía sin citar, lo que hace de *Capitán de mar y guerra* un excelente exponente del cine de aventuras en el mar y un entretenimiento placentero que capta el espíritu que a lo largo de los años apasionó a lectores y espectadores de todo el mundo.

Capitán de mar y guerra tiene, como pocos films de alto presupuesto, la valentía de no buscar una estructura narrativa clásica. Esas formas, tan eficaces para hacer tantas buenas películas, se han vuelto un dogma para muchas personas y a menudo han terminado por empobrecer grandes historias. Peter Weir decide tomar el relato general de la décima novela de O'Brian —*La costa más lejana del mundo*, publicada en 1984—, que es justamente aquella que le permite obviar las estructuras clásicas. El film comienza sin explicaciones, sin prólogos, sin vueltas. Arranca en medio del océano, cuando la tripulación cree ver un barco en la niebla (luego vendrán la persecución, las aventuras y un desenlace tan abierto como el comienzo). En medio del mar, en medio del relato, en el centro mismo de las cosas. Nunca los bordes ni la información inútil. Relato puro, poderoso y rico. Lo que no aporta nada al espectador no aparece en la película. Es curioso y hasta alarmante, entonces, que haya espectadores o críticos que reclamen más información y más dramatismo en el peor y más vulgar sentido del término. No existe una sola forma de hacer cine, pero lo que es indiscutible es que estamos frente a un relato que se apoya exclusivamente en el medio cinematográfico para conseguir su cometido. Tan pura es la forma en esta película, que no hay elemento cinematográfico sin utilizar a favor de la historia. Un ejemplo cabal de esto son los cientos de efectos especiales, que se suceden escena tras escena, y cuya finalidad es hacernos sentir que realmente estamos viviendo aventuras marítimas en el siglo XIX. Ninguna otra película lo ha logrado tan bien y no hay manera de que el espectador descubra los maravillosos efectos. Toda una metáfora del buen cine clásico. No hay fanfarronadas visuales, no hay "grandes temas" expuestos como si los espectadores fueran estúpidos o no supieran nada de cine. Y más allá de la solidez formal de la película, hay que destacar la pluralidad de temas y la sofisticación con que son tratados en el marco de este sobrio pero potente clasicismo.

Comenzamos diciendo que Peter Weir era un director sabio. Su sabiduría no consiste en la habilidad de cumplir con su propio universo y con el gran espectáculo de un cine obligado a recuperar altos costos de producción. Aunque sin duda demuestra talento y capacidad para estar en la industria sin resignar su personalidad ni defraudar las expectativas del público. La sabiduría de Peter Weir tiene que ver con que no intenta dar cátedra desde su cine. No pretende volverse un predicador ni asume la actitud mesiánica de creerse dueño de la verdad para aleccionar a los espectadores o tranquilizarlos con respuestas fáciles disfra-



zadas de certezas. Peter Weir tiene dudas y las comparte con sus personajes y con los espectadores. El título original de *Testigo en peligro* es sólo *Testigo* (*Witness*), síntesis perfecta de un director lleno de interrogantes, que no teme a la duda, al misterio ni a la magia. Que encuentra en Aubrey y en Maturin la pareja perfecta para contraponer dos puntos de vista sobre el mundo que pueden oponerse pero también pueden convivir, como conviven en la vida real lo racional y lo irracional. Por eso resulta hoy gracioso que tanta gente haya malinterpretado —probablemente algo de culpa tenga el director— *La sociedad de los poetas muertos* y *Sin miedo a la vida*, dos películas notables donde las cosas no se resuelven, donde las preguntas jamás obtienen una respuesta y hay que aprender a vivir con esa incertidumbre. Lo mismo ocurre con el resto de su filmografía. Aunque en algunos de sus primeros trabajos el misterio era demasiado grande y la irracionalidad, demasiado forzada, lo que daba como resultado (aunque sean obras maestras) algo menos complejo y profundo. En *Capitán de mar y guerra* Weir decide mantener la ambigüedad en todo momento. El punto cumbre lo marca el guardiamarina Hollom, a quien —tal vez por su falta de decisión— la tripulación comienza a considerar el causante de la mala suerte. Irracionalidad y racionalidad conviven en ese momento clave del film, que se encamina en una determinada dirección pero también deja todo el espacio abierto hacia la opción contraria. Más significativo aun, y más interesante, es el viejo marinero Plaice, en cuyo cráneo Maturin coloca un trozo de metal para cubrir una herida, y a partir de ese momento el personaje empieza a hablar de religión y de Dios, a decir

frases que podrían ser una ominosa señal si esto fuera *Moby Dick* pero que aquí se manifiestan como la consecuencia de un problema mental. Este mundo abierto y sin respuestas se hace extensivo a los dos protagonistas, quienes se debaten entre el universo primario de la guerra y el más evolucionado de la ciencia. Entre lo impulsivo y lo meditado. Un excelente chiste para este dúo es que el pobre Maturin pierda, sin saberlo, la oportunidad de adelantarse a Charles Darwin al pasar por las Islas Galápagos sin poder detenerse el tiempo suficiente como para hacer un relevamiento de las especies. Y Aubrey, por su parte, abandona la persecución para salvar la vida de su amigo herido accidentalmente por una bala. Esos gestos son un acercamiento entre guerra y ciencia, y un elogio a la camaradería y la comunión de ambas posturas, cuya relación —aclaremos— no debe reducirse a una mera oposición. El pequeño Blakey parece ser una conjunción de Aubrey y Maturin, una nueva generación más rica que ha sido testigo y ha participado de ambas posiciones sobre el mundo. Y es posible que allí esté la mirada del director: en los ojos de un niño que observa sin juzgar, que aprende a cada paso que las cosas no son blanco o negro. Se ha dicho hasta lo insostenible que en el cine de Weir siempre chocan dos culturas. Creo que hay que ir más allá de la mera palabra "chocar" y pensar que en el cine de Weir siempre se exponen dos miradas sobre el mundo. Y alguien tan sabio y honesto como él entiende que no hay que optar por una de las dos. En un mundo obsesionado por las definiciones, las victorias y los colores, un director como Peter Weir es lo más valioso que el cine puede tener. ▀



Dos Adanes

por EDUARDO ROJAS

A Mario Montecchia

Noche y niebla. Ambas rodean al HMS Surprise; de ellas viene el ataque del Acheron, coloso napoleónico del mar (amenaza fantasma camuflada en la bruma. Fogonazos de silencio explotando en estruendo y muerte en la cubierta británica. Tensión y misterio resueltos con un par de golpes de montaje. La rúbrica de Weir en el inicio). Hacia ellas va el capitán Jack Aubrey para eludir el ataque. Tres siglos atrás la noche y la niebla no habían degradado en sinónimo de espanto. Al contrario, amparaban el temblor del misterio y la aventura.

Una utopía de sentido inverso buscando su ideal hacia atrás en el tiempo, eso es *Capitán de mar y guerra*. Un mundo masculino y guerrero. Valor y amistad. Tormentas y batallas. Música sin lágrimas.

Una utopía en la que todo necesita rotar permanentemente para que cada uno sea a su tiempo Moby Dick y el capitán Ahab, jefe y súbdito, masculino y femenino, y que revive el catecismo creativo de Peter Weir. Un hombre en perpetua pelea contra su cultura sajona plantada en Australia. Ese territorio árido y ventoso, casi un pedazo de la Patagonia desprendido de su tierra madre y navegando por los mares del sur; habitado por tribus y especies prehistóricas, en la que los parias del imperio británico injertaron una copia del original, nacida como isla carcelaria, política y bélicamente servil, beneficiada por un *welfare state* conservador.

Esa tensión de colono con grilletes, de prisionero en un planeta extraño, es la que vibra en toda la obra de Weir, a veces se hace política y roza el panfleto (*Gallipoli*, *La sociedad de los poetas muertos*), otras ronda el misterio del origen (*Picnic en las rocas colgantes*, *La última ola*). Siempre, hasta ahora, construye una utopía y luego la destruye apocalípticamente.

Por eso la verdadera patria de Weir es el mar. El agua presente en todos los conflictos, la que rodea a la isla australiana y la arrasa en la última ola; o es barrera en la falsa placidez en *The Truman Show*; o es cementerio flotante de Allie Fox en *La Costa Mosquito*; o el desencadenante del apocalipsis doméstico de *El plomero*; o humedece la despedida de Depardieu y MacDowell en *Matrimonio por conveniencia*.

Por eso *Capitán de mar y guerra* es su película más "weiriana". Porque el agua es su continente natural y la tierra apenas el contorno dibujado en un mapa. Porque, como casi siempre en sus películas, la música y los espacios abiertos son ejes de la construcción y el desarrollo dramático, y permiten algunas de esas grandes ceremonias fraternales, esas armonías de mundos lejanos que Weir rescata como bandera (un marinero se ahoga durante el cruce del Cabo de Hornos. La tripulación está resentida y Aubrey recela el motín. Durante la cena otro líquido, el ron, despierta la hermandad de esa comuna extrañada de la tierra. El capitán y su estado mayor comienzan a

cantar una canción de batalla. Desde la cubierta llega el coro de los marinos en una réplica de perdón y solidaridad).

Hombres de mar. Sólo hombres, gobernados por dos Adanes. El capitán Aubrey y el cirujano Maturin son dos arquetipos masculinos. El hombre de acción y el reflexivo. El guerrero y el científico. Uno empuja al mundo hasta sus límites, hasta el confín del misterio, viejo imán de Weir. El otro se detiene y analiza, también busca el misterio de la vida pero en sus escalones más primarios: reptiles, insectos, vegetales. Dos opuestos que se unen en el espacio sólido de la amistad viril. La solidez es el precio de una carencia. Falta Eva, y estos hombres; todos ellos, los dos amigos y los marinos de este micromundo flotante, no la extrañan; tampoco parece hacerlo Weir, pese a que su cámara ha sido siempre una mano que recorre los cuerpos de sus actrices, erotizándolas hasta la cima de la sensualidad que cada una lleva dentro (Sigourney Weaver en *El año que vivimos en peligro*, Andie MacDowell en *Matrimonio por conveniencia*).

¿Cómo se sostienen las costillas de madera del Surprise pese a esta ausencia? Con el hilo de erotismo que tensa toda amistad viril. Mientras afuera los dos barcos intercambian sus papeles de presa y cazador, en el alcázar del Surprise, Aubrey y Maturin juegan una clásica comedia de matrimonio. Tracy y Hepburn, Cary Grant e Irene Dunne; uno aborda, el otro procesa. La vida de Aubrey es una flecha. La de Maturin, irlandés iróni-



co, antepasado de Bernard Shaw, la reflexión, la respuesta filosa que mezcla el pedido y la exigencia. Como los buques enemigos, los hombres intercambian sus roles hasta terminar reflejándose uno en el otro. El otro es el amigo pero también el rival. El Acheron es un fantasma materializado en fuego y metralla, el misterio al que se persigue pero que de pronto se transforma en perseguidor. El catalejo de Aubrey descubre por un instante el puente de mando del enemigo, sobre él, como un espejo, el capitán francés lo observa con el suyo. Como en la cubierta de los buques, como en la relación de los Adanes, todo se duplica y se repite en la estructura dramática del film. El *corsi e ricorsi* de los temas remite a una estructura musical. Para Weir la música es a menudo elemento del montaje y vía de las emociones. Las repeticiones que signan los duetos barrocos que tocan el capitán y el médico resuenan de intimidad nupcial. Pero a esa exaltación barroca se le opone el

sonido de la música popular que viene de la banda original. Sones alegres de vientos y timbales, que se oscurecen cuando el *Surprise* entra en la niebla, o cuando el agua lo amenaza con tormentas o naufragios. Ambas se funden en la música marcial de los combates.

Una escena resume estos contrapuntos: Aubrey visita al joven lord Blakeney, amputado de un brazo en la primera batalla. Le regala un libro de la Marina inglesa. Ya solo, Blakeney se deslumbra con la imagen del Almirante Nelson, manco como él. La cámara se eleva desde el libro mientras la música barroca une al joven y su modelo, sale del barco y lo recorre en travelling mostrando el trabajo de reparación de los marineros en cubierta, la banda de sonido trae entonces aires populares; se sumerge en el agua y muestra el timón averiado, la música se ensombrece con el misterioso aire de la flauta de Pan, sale otra vez a la superficie y llega a la proa. La cadencia es triunfal, casi bélica,

Un marinero termina de reparar y pintar el mascarón, una sirena. La acaricia y la besa en la boca. Bienvenida Eva.

Este es Weir. Un hombre de dos mundos, un hijo de presos habitado por la furia de Edipo, matar a su padre el imperio, yacer con su madre la roca. El mar cobija precariamente este dilema arrastrando en su fluidez a unos y otros, y llevándolos a una tierra, las Galápagos, un trozo de piedra recién arrancada de la Creación. Galápagos como Australia, piedra primitiva que se traga la vida (*Picnic*) o la ofrece virgen al sabio (*Capitán*). Allí Maturin, con su fiebre darwinista, podrá investigar ese mundo que parece recién nacido. Pero junto a las especies extrañas descubre finalmente al Acheron (corto plano general. Una fiera en su guarida. Inmóvil, silenciosa. El misterio del buque fantasma develado. Contraplano a los ojos de Maturin, deslumbrado como ante la primera criatura de la tierra). Otra vez al mar, a la batalla. Maturin a combatir y Aubrey a descubrir la astucia de la naturaleza necesaria para vencer: el camuflaje del insecto.

No hay victorias definitivas, el mar es incertidumbre. La solidez del barco está amenazada por tormentas y batallas, amenizada por la fraternidad masculina, dulcificada por las curvas femeninas de la viola y el violín que acarician el capitán y el médico. La batalla y el saber quedan a mitad de camino. La victoria está en otro lado; cobijado por Aubrey y Maturin crece el inadvertido hijo de su unión putativa: el pequeño lord Blakeney, manco y guerrero como Nelson, naturalista como Maturin. Es la concreción de la utopía que, por primera vez, se permite Weir. Utopía que por irrealizable navega en un pasado ideal, una historia sin fin decantada por el prisma del barroco y el equilibrio del cine clásico. El lugar donde los hombres se miden con los hombres lejos de tierras y banderas. Sí, la británica y la francesa son bien visibles, pero Weir nos deja ver que dentro del Acheron hubo otra vida simétrica a la del *Surprise*, el capitán francés también se ha camuflado en su nave para seguir la batalla, y la partitura que Aubrey encuentra entre los restos del camarote francés, casi deja oír los duetos que enlazaron la amistad entre su capitán y su médico. La historia la escriben los que ganan, diría Weir, pero enmascaradas en la imagería de la pantalla, se pueden contar otras historias: de amistad, de misterios, de utopías pasadas o futuras. La historia del propio Weir, camuflado en la figura de Maturin, siempre escéptico de los discursos patrioterros del capitán Aubrey, haciendo equilibrio entre su servicio profesional al imperio y su pasión verdadera: la búsqueda de los orígenes. Metáfora de Peter Weir, australiano en Hollywood. ■

RETRATO DE JUAN JOSE SAER

ARGENTINA

1996, 84'

DIRECCION Y GUION Rafael Filippelli
 FOTOGRAFIA Y CAMARA Carlos Essmann
 MONTAJE Guillermo Grillo Ciocchini
 SONIDO Pedro Deré
 MUSICA Juan Pablo Compareid



FOTO DANIEL MORTZINSKY - SEIX BARRAL

El resplandor

por LILIAN LAURA IVACHOW

I. Me acuerdo del documental de Bauer sobre Cortázar que empezaba con el plano moroso de un chico jugando a la rayuela. La imagen me impresionó porque, definitivamente, no se correspondía con el mundo de Cortázar. Quienes buscamos ecos al menos lejanos de la escritura en el cine salimos a veces con una gran frustración. El *Retrato de Juan José Saer* de Rafael Filippelli evita el homenaje y no festeja un cumpleaños post mortem. Filippelli elige un material propenso al lugar común y logra esquivar el riesgo que supone abordar a un escritor consagrado. De la vasta narrativa de Saer –referente insoslayable en el ámbito local de las letras– extrae e integra con precisión fragmentos de *La Mayor* (1976), *El río sin orillas* (1991) y *La pesquisa* (1994).

II. El recorrido de Filippelli junto a Saer por París, Buenos Aires y Santa Fe no intenta acumular cuanto registro fílmico y sonoro exista. Tampoco satura con referencias innecesarias –la Torre Eiffel apenas se distingue entre la niebla– ni superpone imágenes para ilustrar una entrevista filmada. El viaje de París a Santa Fe que Saer realiza desde 1982 no es una rutina sino un ritual cuyo entusiasmo necesita incentivar “por medios artificiales”: “el almuerzo de despedida en París y el asado de bienvenida en Buenos Aires”. Santa Fe y París son además zonas que su obra problematiza. Saer no cree en la predestinación de los lugares; sin embargo, sabe que hay un paraje abandonado del río

santafesino (“que arrastro y arrastraré donde quiera que vaya aunque trate de sacudírmelo como una carga pesada”), porque la infancia y la lengua son la patria del escritor. En “Discusión del término zona” (*El río sin orillas*) cuestiona el alcance de los límites geográficos. Filippelli escenifica este fragmento cuando sienta a discutir a Tomatis y Pichón Garay, personajes clave en su obra; el único momento impostado y excesivamente teatral. Pero en tanto falla puntual no altera el relato y el río santafesino –hiriente, inexorable y preponderante en Saer– se insinúa desde el comienzo al entremezclarse con los bulevares parisinos.

III. Filippelli señala los saltos de tiempo con fundidos y este puede ser un simple recurso de marcación temporal. Pero cuando Saer viaja desde Retiro a Santa Fe los planos se acortan y los fundidos a negro son como un abrir-cerrar de ojos en los que la luz lo transforma minuciosamente desde el exterior del ómnibus. Cuando Beatriz Sarlo define a Saer como “un escritor del tiempo”, se refiere al movimiento de una escritura compleja que desarma una situación mínima hasta volverla extraña: “Cómo contar el movimiento de una luz sobre las hojas, cómo contar el rebote del sol en el río”. Y así como la prosa de Saer puede explayarse en el tintineo de los cubiertos contra las lozas de los platos, también se expande en destellos que en la película resplandecen en el río, el asado, el interior del ómnibus, el pe-

laje de un caballo. “Que el mundo resplandezca en ellos... –dice en *La mayor* al aludir a los fragmentos inconexos que percibe un hombre adormecido– si uno de los modos del mundo es el resplandor.”

IV. En año pasado se exhibió en el Bafici *Derriada* de Amy Ziering Kofman. Tanto Derrida como Saer cuestionan, en tanto protagonistas-objeto de documentales, la vanidad de la propuesta a la que se entregan. Derrida ve el artificio de la supuesta intimidad y siente que “no estaría vestido así si no hubiera una cámara”. Saer encuentra impenetrable el designio de la película y se pregunta por qué medios el film documental puede lograr un sistema expresivo propio frente a ese peso de su materia cotidiana y banal. En los dos casos las películas responden mediante una operación sencilla y usual: contrastando el registro visual de la vida cotidiana “consciente” de los hombres de letras (igual a la de muchos hombres) con el audio en off de sus textos más bien complejos. Y así como Kofman lee sensualmente la prosa de Derrida, Filippelli lee la de Saer. Nada de locutores prestigiosos, nada de Alfredo Alcón, nada mejor que la voz propia para imprimir el matiz adecuado a la literatura que se celebra. Porque para Saer admirar supone obligaciones que deben trasladarse a la propia obra. No es válido reivindicar a Jorge Amado si se escribe como Paulo Coelho. Por muchas decisiones tomadas, Filippelli demuestra su admiración por Saer. ■

La conversación

Entrevistamos al director para que nos hable de su *Retrato de Juan José Saer*, que se estrena en el Rojas. En la charla se mezcló la chanza burlona con la reflexión sobre el oficio, y se coló el recuerdo de Alberto Fischerman. **por JUAN VILLEGAS y JORGE GARCIA**

¿Cuándo se filmó *Retrato de Juan José Saer*?

La película cuenta un viaje de Saer a Argentina, que en realidad es un viaje que hace todos los años desde hace bastante tiempo, y que es igual a sí mismo siempre. No sólo hace siempre las mismas cosas, sino que habla todo el tiempo de lo mismo, hace los mismos chistes... Esto lo filmé entre 1995 y 1996. La peculiaridad que tiene es que primero filmé lo de Buenos Aires. Lo de París, que en la película sucede antes, lo filmé al año siguiente. En ese sentido es un documental falso; son dos viajes diferentes.

¿Cómo te sentís al estrenarla recién ahora?

Yo estoy acostumbrado a que mis películas se estrenen tardíamente. Para mí es algo casi natural. Pero no lo digo como una coquería. No es que yo quiera que las películas se estrenen tarde. Además, por suerte no siempre es así. *Notas de tango* es una película que la pensé en febrero, la escribí en marzo, la filmé en julio y la mostré por primera vez en septiembre. Y ahora es muy posible que en el Festival de Buenos Aires se pase mi última película, sobre Gerardo Gandini, que la empecé en 1999 pero la terminé recién ahora. En ese caso no es que se postergó el estreno sino que se extendió el rodaje. **Pero a vos te gusta más filmar que estrenar, al contrario de lo que sucede con muchos directores que se sienten más a gusto en el momento de mostrar las películas que cuando las están haciendo.**

Es que mientras hay gente que es fanática del montaje, a mí lo que me gusta es la filmación. No quiero decir que me aburre el montaje. Si no, no me hubiera dedicado al cine. La etapa del montaje es igual de importante, pero yo siento que estoy haciendo cine cuando filmo, cuando elijo el encuadre, cuando decido por dónde quiero que entre un personaje... Y la etapa que más detesto es esta, la de la exhibición. Pero tampoco quiero participar de la idea del cineasta maldito. Me parece una pelotudez. Por otro lado, hubiese querido que me fuera



un poco mejor de lo que me ha ido. Pero no se dio, aunque eso no me pone para nada resentido.

A vos te gusta mucho actuar también. En los últimos tiempos apareciste en varias películas: *La noche de las cámaras despiertas*, *El fondo del mar*, la voz en off en *Balnearios*, la misma *Notas de tango*.

Sí, me gusta, la paso muy bien. Había una cosa que siempre hablábamos con Alberto Fischerman. Yo le preguntaba: "¿Vos quién hubieses preferido ser: Fellini o Marlon Brando?". "Marlon Brando, por supuesto", me decía.

Sin embargo, en esta película decidís no aparecer.

Yo tenía filmada una escena donde Saer y yo nos encontrábamos en el cementerio de Montparnasse y visitábamos la tumba de Sartre. Básicamente hacíamos chistes, pero al mismo tiempo tenía la densidad de estar frente a una tumba. Además tal vez se notara

en nuestra cara el miedo de que nos descubrieran, pues estábamos filmando sin permiso. El asunto es que cuando la monté me di cuenta de que yo no tenía nada que hacer en esta película, que mi presencia se podía convertir en un acto absolutamente narcisista. En *Notas de tango* puedo estar bien o mal, pero mi presencia era necesaria, por lo menos para la película que yo quería hacer. En la de Gandini tampoco aparezco, ni siquiera mi voz. Es que hay un problema que sería importante analizar: el de la primera persona y la participación del director en los documentales del Nuevo Cine Argentino. Al ver una actitud de presencia del director en películas de otros, me asusté un poco, porque de alguna manera me reconocí yo. Siento que hay cierta inmoderación en ese sentido. Parece que importara más lo que le pasa al director cuando filma que lo que está filmando. Y yo me siento responsable de eso. Cuando escuchó a directores más jóvenes repetir el ▶



lugar común sobre "los límites indiscernibles entre la ficción y el documental", siento que soy yo el que habla, porque es algo que dije mucho. Tengo el descargo de que lo dije hace quince años, pero no puedo no sentirme responsable. Al mismo tiempo siento que tengo que hacer algo en mis propias películas para rajarle a esa tentación.

Lo que sí vuelve a aparecer es la representación del tiempo real sobre situaciones cotidianas, que es algo muy habitual en tu cine. Todos creen que mi director preferido es Godard, cuando en realidad es Antonioni. Godard es un genio, pero nunca intenté hacer un plano para copiarlo, a pesar de que todo el mundo dice que yo soy el Julio Jorge Nelson de Godard. Mi cine no se parece nada al de él. Tampoco al de Antonioni (¡pobre Antonioni!), pero en todo caso sería ese mi deseo. Digo esto porque hay una idea de Antonioni que signó mi formación como cineasta. Él decía que cuando un plano se agota pero uno lo deja un poco más, lo que queda es tiempo. A mí me parece que ese es uno de los temas centrales del cine. La representación del tiempo es algo que me interesa mucho. Hace mucho escribí un artículo sobre Ozu que se llamaba "El paso del tiempo", pero debería haberse llamado "El peso del tiempo".

En esta película, además, esa presencia del tiempo real aparece como algo más natural que en el resto de tu cine, menos forzado. Tal vez sea porque hubo un momento determinado en el que yo sentí que era lo suficientemente viejo o lo suficientemente li-

bre como para dejar de filmar programáticamente. Antes hacía cada película con determinado programa estético. En un momento decidí filmar como se me diera la gana. Si en determinado momento me pongo sensiblero, será porque soy sensiblero. Y así con todo. Me parece que en mis últimos trabajos hay un afloje en ese sentido. También cometo más errores.

Y debe hacer más difícil el trabajo de montaje. Por ejemplo, me imagino que la escena de la comida en París debe haber sido muy complicada de armar.

Fue complicado. El que me ayudó mucho fue Raúl Beceyro. Me acuerdo que los invitados al almuerzo estaban citados a la una. Sin embargo, un rato antes suena el timbre. No podía ser ninguno de los invitados. Beceyro, que estaba ahí acompañándome, me dice que filme igual, que me va a servir para ver qué hace realmente alguien cuando llega a la casa, para qué lado sale, para dónde mira, si voy a tener que panear así o de otra manera.

Algo que llama la atención es el carácter tan poco solemne de Saer, que rompe el lugar común del escritor serio.

Saer dice al respecto lo siguiente: "Yo soy escritor cuando escribo, el resto del tiempo no". Él es una persona común, que habla de muchas cosas y que incluso puede eventualmente hablar de literatura. Juani es un tipo encantador. Le encantan los chistes más tontos, como los de Buono-Striano. Le encanta el del tipo que llama por teléfono y pregunta: "Hola, ¿con la familia Roquefort?" y el otro le contesta: "No, Roque murió y el Ford lo vendimos". Aún hoy lo sigue contando y se ríe como un loco. Y a mí me da vergüenza.

Tal vez eso ayude a que la película no sea nunca literaria, lo que es difícil de lograr teniendo en cuenta que es sobre un escritor.

Hay un solo momento en que la literatura está presente de manera muy fuerte: en la conversación con María Teresa Gramuglio. Pero es que ellos, a pesar de que son amigos muy íntimos, cuando se juntan hablan de esas cosas. Mientras Juani Saer es alguien que puede hablar sobre cualquier cosa, María Teresa por debajo de la literatura del Siglo XIX no tiene tema de conversación. No es porque sea pedante, sino porque ese es su mundo. Ella, cuando alguien nombraba a Menotti (por el Flaco Menotti), creía que se estaban refiriendo a Giancarlo Menotti.

La única escena que tiene un tono diferente al resto es la de los actores representando el diálogo de Saer.

Mucha gente me dijo que esa escena le chocaba. Es más, a Saer también le choca. Yo entendía cuál era el problema teórico: cómo representar cinematográficamente diálogos que tienen su eficacia literaria pero que no han sido escritos para el cine. Pero yo quería saber cómo quedaba y lo filmé. También podría justificar la presencia de es-

ta escena diciendo que yo quería filmar la frase "no comparto". Un tipo que escucha cómo el otro habla, no dice nada en toda la escena y finalmente dice: "No comparto". En el cuento de Saer eso es genial. En la película no sé, pero yo quería filmarlo.

También hay momentos muy líricos.

Con respecto a eso tengo que decir algo. Es que uno se lleva una decepción muy grande cuando conoce los lugares donde transcurren las escenas de los libros de Saer. Son horribles. Es decir, eso que era de una gran belleza en su descripción literaria, uno va ahí y no lo encuentra. Eso era un problema para mí y para Carlos Essmann, el director de fotografía. Ahí tomamos una decisión que tal vez sea lo que dé como resultado cierto lirismo: recurrir al clásico contraluz en todos los exteriores, no mostrar nada a favor de la luz. Tal vez eso tenga que ver.

Hay viajes de todo tipo: en tren, en auto, en taxi, en micro, en avión, en colectivo, caminatas... Se podría decir que los personajes no hacen otra cosa que comer y viajar.

Yo tenía escrito un guión que decía: "*Retrato de Juan José Saer* es una película de un viaje puntuado con comidas". Pero no es que decía eso entre otras cosas, sino que el guión era solamente eso. Después se fueron agregando más cosas.

También está muy presente el placer por registrar conversaciones.

Sí, a mí siempre me gustó eso. Pero el que me lo transmitió de una manera consciente, intelectual y concreta fue Alberto Fischerman. Todo el tiempo hablaba sobre lo hermoso que era filmar personas conversando. En *Gombrowicz o la seducción* es donde mejor se puede ver eso. Yo sufrí mucho con la muerte de Alberto, porque pasaba todo el día con él. De esa amistad surgió esto, la idea de los retratos. Un día me llamó y me dijo: "Da la impresión de que yo solo no puedo, y que vos solo no podés. ¿Por qué no nos juntamos y tratamos de ver si juntos podemos?". Con Alberto nos parecíamos en algo, aunque éramos muy diferentes: los dos habíamos quedado ubicados con respecto a la institución cinematográfica en una situación bastante parecida. Eso nos unió mucho. El otro que también siente un placer muy fuerte por la conversación es Hugo Santiago. No hay nada que le guste más a Hugo que hablar. Les voy a contar una anécdota. Ni bien muere Alberto, viene Hugo a Buenos Aires y me dice que le cuente qué fue exactamente lo que pasó con Alberto. Yo le empiezo a contar y me doy cuenta de que no lo estoy haciendo cronológicamente, que cuento primero algo que fue después, que voy haciendo derivadas, digresiones... Entonces le digo: "Pará que empiezo de nuevo, porque vos no debés estar entendiendo nada". Y Hugo me dice: "No, seguí así, porque si lo contás linealmente ahí sí que no voy a entender". ■

PETER PAN

ESTADOS UNIDOS
2003, 105'

DIRECCION P. J. Hogan

PRODUCCION Lucy Fisher, Patrick McCormick y Douglas Wick

GUION P. J. Hogan y Michael Goldenberg, sobre las obras de J. M. Barrie

FOTOGRAFIA Donald McAlpine

MUSICA James Newton Howard

MONTAJE Garth Craven, Michael Kahn y Paul Rubell

DIRECCION DE ARTE Michelle McGahey

VESTUARIO Janet Patterson

INTERPRETES Jason Isaacs, Jeremy Sumpter, Rachel Hurd-Wood, Lynn Redgrave, Richard Briers, Olivia Williams, Harry Newell, Freddie Popplewell, Ludvine Sagnier.



Creeceré amándote

por MARCELO PANOZZO

Hay al menos dos maneras de capturar cinematográficamente el *Zeitgeist*, el espíritu de una época. La una, suponiendo que se lo envase en una película que nos hablaría fuerte y claro de este momento y este lugar, que nos daría pistas sobre cómo vivimos (y morimos). Para mucha gente, *Las invasiones bárbaras* es esa película. Llegando al extremo de admitir que esto es posible, habrá que decir es una desgracia que así sea. La otra forma también consiste en aislar al *Zeitgeist* este, pero una vez conseguido el envasado, habrá que aplicarle un proceso de vacío, evitarlo de manera militante, rozarlo apenas, jugar a sus espaldas, haciéndolo aparecer así, por omisión, tal como es, opaco, sin brillo, sin vida. *Peter Pan* no niega que *Las invasiones bárbaras* capture el espíritu de este tiempo (ni que películas como la momificada saga *Harry Potter* lo logren a su manera, llevando la cuestión al terreno del cine –supuestamente– infantil), simplemente lo deplora. Y obra en consecuencia. El paso del *Peter Pan* de P. J. Hogan por la cartelera porteña viene siendo apenas discreto. Todo parece indicar que le pasa lo mismo que a *Capitán de mar y guerra* (o, retomando una discusión que se generó por e-mail en los últimos días, entre algunos redactores de *EA*, lo mismo que le sucedió en su momento a *Hulk*): es una película que hoy por hoy atrae poco público, defrauda, tiene mal “boca a boca”. Que los tiempos cambian está demostrado en la idea esa del “boca a boca”: antes confiábamos en que dicho dispositivo iba a salvar a una película, iba a rescatarla, podía

ponerla donde le correspondía. Ahora sucede lo contrario: el “boca a boca” hunde a estos films orgullosamente anacrónicos, desafiantes en su nobleza, tímidos en su indiscutible grandeza. Quizás el “boca a boca” sí ponga a las películas en el lugar correspondiente, y esas son las malas noticias del momento. ¿Hay algo del orden de la nostalgia en este enunciado? Puede ser, pero no hay manera de evitarlo hablando de este *Peter Pan* ultrafiel y ultraconmover. La historia es esa que todos conocen: la del niño que no quería crecer y sus chicos perdidos de Nunca Jamás, la del Capitán Garfio, la de Campanita y la de esa maravillosa chica llamada Wendy, la misma que antes de entrar en el túnel que desembocará en la edad adulta se toma un tiempo para respirar profundamente e imagina cómo sería su vida (o vive parpadeos de esa vida: la película es brillantemente ambigua en ese punto, poniendo al mismo actor en el papel de Garfio y del padre de Wendy) si se quedara cristalizada en una niñez permanente. El cine nunca había hecho nada interesante hasta aquí con *Peter Pan*, y P. J. Hogan sí lo hace: es tal la mezcla de maravilla y melancolía, y está tan bien tejida a lo largo del film, con esos universos de fragilidad infantil desde los que se ve la adultez como un mundo de dolor (y viceversa), que inevitablemente la manta producida vía ese *patchwork* habrá de abrigar y quedar corta, será mullida y áspera, colorida y ominosa. Hogan sabe cómo moverse en esos extremos, entendiendo cómo son la soledad y el

bullicio (y cuánto hay de una en el otro), demostrando sabiduría de artesano a la hora de construir esta montaña rusa anómala, sin picos ni descensos bruscos, más climática que otra cosa. Su trabajo consiste en tomarse en serio el cuento (pero muy en serio), y en ese sentido, la manera en la que utiliza sus toneladas de efectos, el modo en que dispone de esos digi-paraisos y esas peleas cableadas habla de una persona capaz de encontrar la verdad en la posibilidad de un nuevo uso del artificio, uno purificado, imaginativo, despojado de los usos y costumbres del Hollywood de últimamente. Ahí, en ese punto, uno de los más altos de esta película bella y sofisticada, *Peter Pan* corre el riesgo de perder público: porque se aparta de lo probado, de lo reconocible, de esos bombardeos sordos que dejan a los espectadores confortablemente entumecidos. *Peter Pan* habla de la posibilidad de no mentirnos y de enfrentar los miedos, de la necesidad eterna de calidez, de amabilidad, de una cierta elegancia. De los días en que es mejor la nieve, es mejor la oscuridad. La película de P. J. Hogan nos dice cosas justas sobre esos amores que nos pueden hacer crecer sin alejarnos de la inocencia (¿por qué no habría de ser así, eh?). Es oficial: ya hay muchas películas de directores nacidos en las costas más lejanas del mundo (Hogan, Baz Luhrmann, Peter Jackson y Peter Weir, más Ang Lee) que hablan de eso mismo. Y quizás ese termine por ser el *Zeitgeist* privado del mundo del cine, del mundo hecho cine. ■

INSEPARABLEMENTE JUNTOS

Stuck on You

ESTADOS UNIDOS

2003, 118'

DIRECCION Peter y Bobby Farrelly
PRODUCCION Bradley Thomas y Charles B. Wessler
GUION Peter y Bobby Farrelly
FOTOGRAFIA Daniel Mindel
MONTAJE Matthew Cassel, Christopher Greenbury y Dave Terman
MUSICA Michael Andrews
INTERPRETES Matt Damon, Greg Kinnear, Eva Mendes, Wen Yann Shih, Ray Rocket Valliere, Cher, Seymour Cassel.



Haciendo capote

por DIEGO TREROTOLA

Recuerdo haber escuchado la noticia de que, en la víspera de la edición de la entrega de los Oscar donde podría haber sido nominada *Loco por Mary*, la Academia de Artes y Ciencias de Hollywood recibió toneladas de cartas con quejas e insultos de personas a las que les parecía muy injusto que la tercera película de los hermanos Farrelly no hubiese sido considerada en ninguna de las categorías. Aunque no lo sé con certeza, sospecho que los admiradores del humor de los Farrelly dejaron de enviar cartas porque se dieron cuenta de que como sus películas tienen el talento y el éxito necesarios, los cineastas no necesitan ni el contacto ni el prestigio de los Oscar para producir sus proyectos. Incluso se convirtieron en unos comediógrafos bastante prolíficos.

Unos años más tarde, los Farrelly y sus admiradores tuvieron el gran apoyo de Kent Jones, uno de los representantes de la mejor crítica de EE.UU., que publicó un extenso artículo en la revista *Film Comment* de julio/agosto de 2000, que tenía en la tapa una foto de Jim Carrey en una escena de *Irene, yo y mi otro yo*. Según la carta que abre el número, firmada por el editor de la revista Gavin Smith, la tapa podía haber sido para *El viento nos llevará*, de Abbas Kiarostami, a la que también le dedicaban una extensa nota y que consideraban "la Película del Momento". Y luego, como justificación de su elección editorial, Gavin agregaba: "Tenemos la suerte de vivir en un tiempo donde no hay excusa para ser un esnob cultural, un tiempo donde

las distinciones entre alta y baja cultura no parecen tener ya relevancia, distinciones que críticos como Manny Farber, Andrew Sarris, J. Hoberman y Jonathan Rosenbaum han ayudado a disolver". ¿En Argentina se acabó verdaderamente el tiempo del esnobismo culturoso y la delimitación estricta entre cultura alta y baja? No creo que haya una respuesta fácil, pero no está mal buscarla en la nota sobre el cine choronga incluida en este mismo número de *El Amante*.

De lo que sí estoy convencido, especialmente luego de ver *Inseparablemente juntos*, es de que Peter y Bobby Farrelly y sus personajes no respetan o simplemente no conocen los límites entre lo alto y bajo. Con los siameses como protagonistas, los cineastas demuestran que su fuerte es el *sideshow*, es decir, el show de feria donde se exhiben freaks. Esta elección simple y válida parece ser el gran conflicto. Es posible que el rechazo que muchos críticos sienten todavía por los Farrelly sea el mismo sentimiento de desprecio esnob que, según cuentan las enciclopedias de cine, las clases altas le tenían a las películas primitivas, porque las veían como mero espectáculo de feria sin ningún valor artístico o cultural. En una escena antológica de *Inseparablemente juntos*, Walt (Greg Kinnear) hace una representación teatral en una sala elegante donde imita a Truman Capote. Pero su hermano Bob (Matt Damon) le arruina la fineza de la obra con sus ataques de pánico. En realidad, no la arruina, la convierte en un freak show, o mejor, le agrega una

carga negativa para que ese acto no sea positivamente asimilado por la cultura alta. Pero hay un ejemplo impresionante en *Inseparablemente juntos* que creo que puede funcionar perfectamente para sacudir los límites entre lo lungo y lo enano, culturalmente hablando. Antes de que terminen los títulos finales de la película, hay un discurso de agradecimiento de uno de los actores. Este momento bien podría haber estado en la ceremonia de los Oscar. Me corrijo, no podría haber estado porque en esos ámbitos seguro les parece de mal gusto nominar a un actor así, y la corrección política, si es que existe eso todavía, no los obliga a hacerlo. El actor que agradece es Ray Rocket Valliere, que tiene una afectación muy particular que le da un aspecto mogoloide. El discurso que pronuncia, único momento documental en la obra de los Farrelly, tiene una autenticidad tal que convierte a las ceremonias elegantes de los Oscar en la expresión más hipócrita de la cultura alta. Es evidente que, además de los críticos que menciona Gavin, los Farrelly son los principales responsables de tratar de quitar esas jerarquías retrógradas entre lo alto y lo bajo, para ayudar a que nuestros tiempos (y nuestro cine) sean un poco mejores.

Si alguien llegó a esta altura de la nota, ya sabrá que esto no es lo que se dice una crítica de la película. A ese género creo que está dedicada la nota pegada al lado. Y bueno, no se nos ocurrió mejor homenaje a los Farrelly que sacar notas siamesas. ■



Por una nueva moral

por ALEJANDRO LINGENTI

Tentados por la habilidad sin precedentes de los siameses Bob y Walt como cocineros magistrales de fast food, un grupo de amigos y yo nos ensuciábamos los dedos con un menú del local de una cadena americana más cercano a la sala donde vimos *Inseparablemente juntos*. Debatíamos sobre los efectos que provocan los Farrelly, probablemente más saludables que ese tipo de comida omnipresente en la película, como uno más de los tantos elementos que los hermanos eligen para sus siempre elocuentes polaroids del espíritu de la clase media americana.

No hay término medio con los Farrelly, coincidíamos: se los ama o se los odia. Lo confirmé el día del estreno del film, cuando me tocó comentarlo en un programa radial: apenas los nombré, aparecieron los murmullos de la media docena de personas que me acompañaba en la mesa, y las posturas, una vez que terminé mi parte, eran extremas. Algunos decían que se habían divertido muchísimo con sus películas; otros las consideraron la obra indiscutible de unos perfectos idiotas. ¿Cuáles son las razones de esa polarización sobre la que meditamos entre alimentos aceitosos, entonces? Apartando el argumento de la inmoralidad —uno de los más utilizados por los detractores y quizás el de menor solidez—, lo que probablemente divida aguas es la voluntad para comprender la mirada sobre el universo de los directores, una especie de humanismo a la carta, sencillo como un cheeseburger y lejano a la pesadez y el acartonamiento de las mucho más ins-

taladas recetas de la buena conciencia.

No es seguro que *Inseparablemente juntos* sea la mejor película de los Farrelly, pero probablemente sí sea la más importante. Después de llamar la atención con bulliciosas bengalas de humor escandaloso y escatológico, la pareja decidió que era el momento de jugar una carta crucial, definitiva, la que podía conducirlos a la consolidación como comediantes con estilo propio.

Hay aquí —otra vez, como siempre— gags con mucho brillo (el de Greg Kinnear disfrazado de oso de peluche gigante para ocultarse de la prometida oriental de Matt Damon), disfrutable humor físico y una despreocupada exhibición de deformidades, parte de la fórmula de la casa (no hay dudas de que hay fórmula en películas que pasan rigurosamente por testeos de marketing previos a su estreno). Pero lo que empieza a notarse con más nitidez es un halo de inocencia bien entendida y de credulidad en la bondad de los personajes, nunca tan abiertamente manifestadas como en este film.

Inseparablemente juntos corre definitivamente el velo de la ridiculez y el espectáculo bizarro para mostrar lo que estaba cada vez menos oculto en las películas de la dupla, una sensibilidad conmovedora por lo desvergonzadamente elemental. Lo que hay en estos personajes es, sobre todo, nobleza. La historia de la película, deliberadamente simple, es la de dos siameses que comparten el hígado. Tienen aspiraciones diferentes (uno sueña con triunfar en Hollywood; el otro,

con montar una hamburguesería exitosa), pero un mismo sentido de la tolerancia.

En un país como Estados Unidos, donde el individualismo tiene casi fuerza de ley, los personajes de los Farrelly funcionan como una comunidad equilibrada. Hay una escena clave que revela el verdadero carácter de esta comedia: cuando un mozo retrasado mental que trabaja con los hermanos vuelca torpemente una gaseosa encima de una mujer acompañada por su novio en el bar, el hombre —un joven fornido, bien parecido, elegante, un símbolo de la imagen del americano ideal— reacciona increpándolo. De inmediato, la mayor parte de los parroquianos del bar se une en la defensa del agredido.

Ese espíritu solidario gobierna cada tramo de una historia llena de sociedades: la de los hermanos entre sí, primero, y las que luego desarrollan con un desopilante agente encarnado por el gran Seymour Cassel, con una bronceada y no muy sesuda aspirante a actriz y con una estrella descocada encarnada con delicioso sentido de la parodia por Cher.

Cuando ese personaje desagradable en lo que verdaderamente importa que alguien sea desagradable queda neutralizado, parece no haber más espacio en la película para los que quieren alterar un mundo con otras reglas. Rotulados insistentemente como *freaks*, los personajes de los Farrelly han decidido rebelarse. Antes que raros, diferentes, proponen una moral que renueva la esperanza para nosotros, los que muchas veces vivimos atrapados en una miserable normalidad. ■

LA CRUZ DEL SUR

ARGENTINA

2003, 87'

DIRECCION Pablo Reyero
PRODUCCION Pablo Reyero y Margarita Seguy
GUION Pablo Reyero
FOTOGRAFIA Marcelo Iaccarino y Mariano Cúneo
MONTAJE Fabio Palleri
SONIDO Abel Tortorelli
INTERPRETES Letizia Lestido, Luciano Suardi, Humberto Tortonese, Mario Paolucci, Silvia Bayle, Oscar Alegre.



Las playas del fin del mundo

por EDUARDO A. RUSSO

Un trío marginal roba un cargamento de cocaína y recalca en un balneario siniestro donde otros sobreviven cuidando carpas vacías todo el año y matreando reses perdidas para tirar un par de meses. Traficantes asaltados y policía mafiosa emprenden en conjunto la busca de los asaltantes y la situación conduce hacia un callejón sin salida con la forma de las costas argentinas. Desde su mismo principio *La cruz del sur* está marcada por la fatalidad: todo indica que las cosas van a ir de mal a peor.

Este es el primer largo de ficción de Pablo Reyero, que con su *Dársena Sur* (1997) aportó un notable y acaso subvalorado documental al nuevo cine argentino, y desde sus primeras escenas se lo advierte un híbrido extraño, lo que de por sí no indicaría nada en su contra: solamente que extrae su potencia y funda sus límites en factores que entrechocan constantemente. El motor de *La cruz del sur* es a explosión.

Hay crímenes y violencia continua, pero —a pesar de lo presumible en el comienzo— lo criminal no opta por el género, sino por un realismo de los márgenes. Parece luego orientarse hacia la catarsis trágica, aunque en su transcurso se multiplican temas que hacen jugar a sus personajes como representantes de *tipos* codificados —muy especialmente los perseguidores— que neutralizan el espesor o la complejidad de la exposición del relato, para instalar una excesiva cantidad de temas, algunos apenas esbozados. Letizia Lestido y Luciano Suardi apor-

tan inquietantes presencias protagónicas, aunque la tensión entre ellos amenace pero no se dirija a ningún punto, mientras que Humberto Tortonese insinúa desmantelar la línea de control que sostiene el relato en torno a ciertas ideas (la historia de crímenes y el trasfondo sociopolítico, el diagnóstico sobre Argentina, la busca de algún arraigo o un proyecto, aunque alucinado, la reparación de un daño individual o colectivo...) aunque finalmente se contiene. A la vez, Mario Paolucci, como padre terrible y delirante cuidador del balneario, queda a medio camino entre lo imprevisible y lo demasiado reconocible. La potencia de *La cruz del sur* es intermitente, y parece nacer más de las fricciones entre ficción y documental que del juego con los límites borrosos de ambos registros. Parte de su indudable efecto de choque se funda en sus mismas paradojas: Reyero alterna las exigencias narrativas con el shock provisto por una imagen opaca o el montaje restallante (que hace bastante abruptas y desconcertantes algunas escenas violentas cuyo sentido es asido con dificultad). Actuaciones y diálogos son atravesados por una sensación extraña: sus intérpretes profesionales parecen ingresar en un terreno inhóspito, disolviéndose en la inscripción de sus performances, mientras los lugareños *actúan* en forma ostensible y entusiasta. Un mundo hibridado por formas de mostrar y hablar reconocibles post *Pizza, birra, faso* o *Historias breves*, pero

con matices que parecen remontarse a algún Agresti, o más lejano aun, a ciertos códigos del cine ochentista argentino. Reyero trabaja con esa heterogénea materia prima, y el hecho de que escape al clisé no es poco mérito, aunque la amalgama sea algo desapareja. No obstante, es preciso resaltar sus logros mayores en la puesta en escena de los espacios, especialmente en lo que es casi un emblema del film, ese delirio playero bautizado como "El Marquesado", construido durante la dictadura en los acantilados al sur de Mar del Plata. Presentado como la octava maravilla de las playas argentinas, instalado sobre roca dinamitada —detalle que excitaba a los admiradores de la ingeniería uniformada— muestra hoy sus casi desconocidas moles inmensas y como blindadas, pomposamente promocionadas como "terrazas al mar". Formidable síntoma arquitectónico del fascismo a la argentina, despierta un ánimo similar al de las playas de Normandía en la Francia ocupada, excepto vigas y alambres de púa. Reyero lo exprime con maestría y "El Marquesado" se erige en el film con poder demoledor. Entre sus construcciones y los cementerios portuarios donde deambulan los ásperos y desdichados personajes de *La cruz del sur* se mantiene esa confianza en la imagen y la poética de los espacios que ya insinuaba en las usinas ominosas de *Dársena Sur* y que este film afirma, en su caminata de pesadilla por las playas del fin del mundo. ■

MI NOVIA POLLY

Along Came Polly

ESTADOS UNIDOS

2004, 90'

DIRECCION John Hamburg
PRODUCCION Danny De Vito, Michael Shenberg y Stacey Sher
GUION John Hamburg
FOTOGRAFIA Seamus McGarvey
MONTAJE William Kerr y Nick Moore
MUSICA Theodore Shapiro
DISEÑO DE PRODUCCION Andrew Laws
VESTUARIO Cindy Evans
INTERPRETES Ben Stiller, Jennifer Aniston, Philip Seymour Hoffman, Debra Messing, Alec Baldwin, Hank Azaria, Bryan Brown, Jsu Garcia, Michele Lee, Bob Dishy.



ESTRENOS

No tan distintos

por JAVIER PORTA FOUZ

Historia simplona, profusión de chistes y situaciones cómicas, personajes secundarios desatados, diálogos artificiales, saturación de cualquier circunstancia hasta llevarla al límite del ridículo y del verosímil. Los precedentes han sido durante mucho tiempo algunos de los ingredientes básicos de un sector nada despreciable de la comedia, y también están presentes en obras maestras con mucho consenso como la screwball *La adorable revoltosa* (*Bringing Up Baby*, Howard Hawks, 1938). En esa película –como en otras del período (ver EA 113)– el personaje femenino era avasallante, tanto o más que quien lo interpretaba: Katharine Hepburn. El partenaire masculino era Cary Grant, y su David Huxley mantenía los fríamente calculados planes de su vida en un congelador; pasión ausente, o por lo menos arrinconada. Un estereotipo de maqueta que conocía y finalmente reconocía otra manera de vivir en el personaje de Hepburn. Mucho de esto hay en *Mi novia Polly*, en la que Reuben Feffer (Stiller) es un analista de riesgo, alguien que se especializa en determinar, por ejemplo, qué probabilidades hay de ahogarse con un hueso de pata de pollo, y de tratar por los medios más reprimidos de reducir al mínimo ese peligro. Un hombre que no se juega por nada ni sigue ningún tipo de impulso. Todo lo contrario –vital e impulsivo– es Polly (Aniston), ex compañera escolar, a quien Reuben reencuentra luego de ser traicionado en su luna de miel. Reuben vivirá un proceso de aprendizaje acerca del mundo de Polly, un código de vida distinto que le pro-

voca tanto temor e inseguridad como interés y fascinación, cuatro elementos generalmente presentes en los enamoramientos. Los límites de lo representable en *La adorable revoltosa* no fueron los mismos que los del viejo corto *The Kiss* de William Heise (1896), y es previsible que las comedias en 2004 trabajen elementos distintos a los de hace seis décadas. Las peripecias no cambian, pero se desarrollan condimentadas de otra manera. A justo diez años de la pederreada y cagada de Jeff Daniels en *Tonto y retonto* de los hermanos Farrelly –irrupción del momento “de mierda” en el mainstream, veintidós años después de la marginalidad de *Pink Flamingos*–, las situaciones escatológicas han hojaldrado su humor y se ha aumentado el aprovechamiento de los elementos del baño, para así narrarlas mejor y con mayor osadía. En *Mi novia Polly*, los retortijones de Reuben y su resultado final (un baño inundado, un inodoro tapado, etc.) son un elaborado momento cómico que, a juzgar por el espectro antiescatológico que sigue apoderándose de la crítica fina, será rechazado. Una lástima, porque es una secuencia de ingeniosa artesanía de comedia, con tres de sus condiciones cumplidas con creces: timing + montaje rápido + uso ingenioso de los objetos disponibles (tanto los previsibles como los raros y por eso presentados con anterioridad, vieja enseñanza de Wilder). Los enloquecidos personajes secundarios de la película de Hamburg (guionista de *La familia de mi novia* y *Zoolander*) incluyen el inter-

pretado por Bryan Brown –de acento australiano tipo canguro–; el gomoso empresario edificado por el grotesco, grueso y cada vez mejor comediante de cemento Alec Baldwin; y a Sandy Lyle, actor en estado de desastre construido por Philip Seymour Hoffman, amigo e ineficaz consejero de Reuben. El humor que recae sobre Sandy va desde la apuntada variante escatológica hasta el humor provocado a repetición, y dentro de esta clase se destaca el gag de sus horribles tiros de básquet y los consecuentes sordos golpes en el tablero. La repetición monótona es un recurso efectivo de lo cómico, cuanto más incómoda mejor, como los ladridos del fox terrier de *La adorable revoltosa*. La insistencia en la comparación de *Mi novia Polly* con el clásico de Hawks (ignorado en su tiempo) no implica una igualación de méritos: *La adorable revoltosa* está sin dudas mejor terminada (a decir verdad, es una película en estado de gracia) y sus ritmos internos tienen un mejor balance. *Mi novia Polly* es nada más que una comedia veloz, muy graciosa, con actores superlativos, una pareja querible y unos cuantos desajustes entre la primera y la segunda parte, que flaquea cuando sobre el final se vuelve más narrativa y menos expositiva. Pero este defecto (y todos los que pueda tener) no la ubican fuera de la tradición apuntada, un camino de diversión lunática en el que *Mi novia Polly* cree firmemente, al punto de incluir un animal absurdo como un hurón ciego traído de Italia, tan absurdo como Baby, un caprichoso leopardo traído de Brasil. ■

EL AMANTE 143

21

LA VIDA Y TODO LO DEMAS

El pesimismo

a favor MANUEL TRANCON

Anything Else
 ESTADOS UNIDOS
 2003, 108"
 DIRECCION Woody Allen
 PRODUCCION Letty Aronson
 GUION Woody Allen
 FOTOGRAFIA Darius Khondji
 MONTAJE Alisa Lepselter
 INTERPRETES Jason Biggs, Christina Ricci, Woody Allen, Danny De Vito, Stockard Channing, Jimmy Fallon.



De pesimismo está cargada *La vida y todo lo demás* con su sentido del humor que es más hiriente que gracioso. *Annie Hall* pero filmada sin una mirada de esperanza o reconciliación sobre la pareja. Hace casi 30 años la histeria de Diane Keaton tenía su costado creativo. La de Christina Ricci hoy es sólo destructiva, un débil sustituto para su mediocridad e insatisfacción personal. Pero la negrura no es sólo sobre las mujeres. El protagonista, Jason Biggs, tiene el lastre de un psicólogo y un agente que son tan dañinos como su novia.

La película contrapone dos miradas que en verdad son la misma, pero separadas por la edad y las experiencias vividas por cada uno: está el mundo de Biggs y está el de Woody Allen. El más joven intenta integrarse y todavía tiene esperanzas de que las cosas mejoren (por eso, por ejemplo, va al psicólogo). Con bastantes años más, el personaje de Allen descrea de todo contacto. Ve en Biggs a la persona que una vez fue, y lo alienta a cortar con todo lo que lo ata a una vida miserable, en donde todos abusan de su persona. Una forma de no enfrentarse a sí mismo y a sus propios miedos. "Forgotten men / hombres olvidados" es la expresión que usaban en *La porfiada Irene* de Gregory La Cava para llamar a los linyeras. Biggs es otro hombre olvidado que no logra encontrar su propia voz. Allen es su simétrico, un personaje con una opinión terminante sobre todo lo que pasa a su alrededor. Lleno de violencia recubierta de tranquilidad, con una locura que parece del todo racional. La coherencia con que expone sus ideas deja abierta la duda sobre si es un loco, o si tiene razón en creer en una especie de complot cósmico contra su persona.

Cada uno junta algo que no le sirve: Biggs junta novias que lo abandonan, Ricci junta novios a quienes abandonar, Allen junta paranoia que se traduce en explosiones de violencia. Los tres van hacia el mismo aislamiento, como si todos los caminos fueran en verdad sólo uno. ■

Woody ending

en contra JUAN P. MARTINEZ

En una crítica a favor de esta película publicada en la edición americana de la *Rolling Stone*, Peter Travers dice: "Es bueno ver a Biggs fuera del sótano de *American Pie*". Esto plantea por lo menos dos interrogantes: ¿por qué se da por sentado que un actor va a estar mejor en una película de Woody Allen que en una estudiantina de los hermanos Weitz? ¿Es *Anything Else* un film superior a *American Pie*? Travers probablemente respondería diciendo que *American Pie* es un producto de consumo sin calidad artística, mientras que un film de Woody Allen es "un film de Woody Allen". Por mi parte, creo que la saga de AP está por muy por encima y es mucho más noble y honesta que las últimas obras del ya acabado Woody.

Hay una película con puntos en común tanto con AP como con AE. El film se llama *Saving Silverman*, lo dirigió Dennis Dugan —director de *Happy Gilmore* y *Adorable criatura*— y lo protagoniza también Biggs, aquí acompañado por Steve Zahn y Jack Black. Con AP comparte el humor, las constantes referencias a la cultura pop y el amor por sus personajes, a quienes les otorga un merecido final feliz (nada de esto se puede apreciar en el film de Woody). Con AE comparte varios rasgos de la historia. En ambas películas Biggs se enamora de una mujer manipuladora y malvada, aunque en AE lo es porque sí —el film es increíblemente misógino; todos y cada uno de los personajes femeninos tienen sólo rasgos negativos, y los hombres son sus pobres víctimas— y en SS lo es porque todavía no encontró a alguien que la haga feliz. En los dos films el personaje de Biggs es fanático de un músico (Cole Porter en AE, Neil Diamond en SS). Otra vez la "alta cultura" vs. "la baja cultura". Tony Wilson decía en *24 Hour Party People*: "El jazz es el único tipo de música en la que los que están arriba del escenario se divierten más que los que están abajo". Con *Anything Else* y sus acartonados personajes, sus *allenismos* que ya cansan y sus 110 interminables minutos —es increíble cómo Woody perdió su capacidad de síntesis; antes en menos de 80 minutos podía contar una historia redondita, ahora sus films son largos y no cuentan nada— parece suceder lo mismo. ■

TODO ES POR AMOR

It's All about Love

EE.UU. / JAPON / SUECIA Y OTROS, 2003, 104', DIRIGIDA POR Thomas Vintenberg, CON Claire Danes, Joaquin Phoenix.



Algo olía ligeramente mal en Dinamarca con la mezcla de tragedia griega y psicodrama que se dio en llamar *La celebración*. Ahora, el leve aroma se convirtió en el hedor insoportable de *Todo es por amor*. Thomas Vintenberg acaba de hacer realidad dos de sus sueños: llegar a Hollywood y filmar una película que diga algo importante sobre el mundo. Y así la obra de arte que iba a ubicarlo como uno de los pensadores de nuestro tiempo terminó transformándose en un importante eslabón en la cadena de la pelotudez universal.

Todo es por amor es un complejo y confuso mecanismo que gira sobre el vacío. Un amontonamiento de calamidades diluye la relación amorosa entre los protagonistas, agotada a los 20 minutos de película. Después, sólo queda sumar distracciones para disimular que Vintenberg no sabe resolver una simple escena entre un hombre y una mujer, atraídos el uno por el otro.

Hay una historia de amor torturado entre Joaquin Phoenix y Claire Danes, estrella del patinaje sobre hielo... hay un complot para duplicar y asesinar, o algo por el estilo, a Claire Danes... hay un salame (Sean Penn) que no para de viajar en avión y escribir un "informe sobre la situación mundial", frase dicha de corrido y sin que se le caiga de la vergüenza ni un milímetro de su oscarizada cara... hay una tormenta de nieve que trae consigo una nueva edad del hielo... hay villanos con cara de ser implacables y de no equivocarse nunca pero que, al pasar a la acción, no paran de cometer errores... hay una ubicación temporal en el año 2030, un 2030 que es igualito a 2004 y no se entiende por qué la película no fue ubicada en el año 1495 o 2309 o cualquier otro... hay una huida en la nieve que tiene más valor fotográfico que narrativo...

Por haber, no hay ni una razón que explique por qué pasan todas estas cosas, o qué relación tienen entre sí. ¿Será que estamos frente a lo que la gente paquetada llama una película de vanguardia? **Manuel Trancón**

CARANDIRU

BRASIL / ESTADOS UNIDOS, 2003, 138', DIRIGIDA POR Héctor Babenco, CON Luiz Carlos Vasconcelos, Milton Gonçalves, Ivan de Almeida, Maria Luisa Mendonça.



¿Habrá que revalorizar *Tumberos*, ese producto televisivo deshilachado y elogiado hasta por los programas de chimentos? Eso pensé luego de ver *Carandiru*, último opus for export de Babenco, director argentino-brasileño obsesionado por los dilemas carcelarios desde los tiempos del niño Pixote (1980) y de los politizados amores hollywoodenses de *El beso de la mujer araña* (1984), versión libre y puesta en escena teatral de la gran novela de Puig. *Carandiru*, basada en un hecho real y una cárcel demolida hace pocos años, describe la vida entre rejas de un grupo de delincuentes sin vigilancia a la espera de un pena mayor o de la libertad condicional. Hasta aquí nada nuevo, pero aun menos original es el tratamiento de la historia porque, como se sabe, películas de cárceles hay y habrá en exceso. El problema más grave aquí es la nula invención, por parte de Babenco, de personajes que trasciendan el estereotipo de infinidad de films y productos de TV. En la geografía de *Carandiru*-cárcel aparecen esquemas de personajes ya vistos, sin dobleces ni contradicciones. Por ejemplo: unos presos muy malos que trafican cocaína, un viejo sabio que separa a los bandos en pugna, dos homosexuales que se casan con ceremonia incluida y un médico, el sujeto-narrador del film, más bueno que Gandhi y Mandela juntos. Y al final, obvio, la violenta represión policial. *Carandiru* es la típica película con buenas intenciones y pretensiones nobles, como aquellos films de denuncia sobre el maltrato, la peligrosa convivencia en las cárceles y la injusticia de la sociedad y de los gobiernos que nada hacen por este estigma, y todas esas habladurías bienpensantes. Babenco, aferrado al éxito internacional de *Ciudad de Dios*, hace una película diferente de la de Meirelles, narrativamente clásica, menos clipera, grandota y solemne. *Alcatraz* (1979), film sombrío y zen de Don Siegel, con Eastwood dispuesto a fugarse, también abrevaba en la tradición clásica, pero jamás elegía el camino de la crónica periodística como el de esta rancia tumba paulista. **Gustavo J. Castagna**

REGRESO A COLD MOUNTAIN

Cold Mountain

ESTADOS UNIDOS, 2003, 152', DIRIGIDA POR Anthony Minghella, CON Jude Law, Nicole Kidman, Renée Zellweger.



El largometraje anterior del inglés y católico Minghella fue una grata y personal interpretación cinematográfica de *El talentoso señor Ripley*. Al universo endurecido y filoso de la novela de Highsmith, Minghella le adosaba excitación y culpa, un ascenso y caída del protagonista desde una pasada Italia de ensueño hasta la ingobernabilidad del deseo y sus consecuencias. Narrador apasionado y hasta con cierto sabor a clásico, Minghella parecía encaminarse a un cine de gran producción pero controlado de forma personal. Incluso había algo minghelliano en la incomprendida rareza del alemán Tom Tykwer *Heaven*, producida por el inglés y guionada por su admirado polaco Krzysztof Kieslowski y Krzysztof Piesiewicz.

En *Cold Mountain*, las virtudes y la mirada personal y apasionada de Minghella tienden a desaparecer entre un diseño narrativo de enormidades tan melosas como fastuosas. La historia de los amantes *on hold* (Kidman, pasada de edad para el rol, y Law) separados por la guerra civil americana está por debajo del desfile de personajes menores interpretados por gente muy famosa y cara; cuando aparece Natalie Portman, la sensación de irrealidad es tal que hasta podría decirse que se trata de un cameo cómico debido a la acumulación. El aire romántico de *El paciente inglés* se le diluye a Minghella, y también la capacidad de ser conciso a la vez que sentimental que había exhibido en *Ripley*. La agigantada corriente épica de *Cold Mountain*, con un desarmado temporal no demasiado atinado, es controlada por Minghella a fuerza de hacer diques de plástico, obvios y gastados. Queda para disfrutar poco más que el vigor de Brendan Gleeson, las buenas canciones interpretadas por Jack White (de los White Stripes y personaje de la película) y la graciosa rusticidad del personaje de Renée Zellweger, que por un momento destruye, con un gracioso monólogo, la cursilería ambiente y llena de vida esta película demasiado preocupada por el libro original, la etiqueta de las grandes producciones y los Oscar. **Javier Porta Fouz**

EL OTRO LADO DE LA CAMA

ESPAÑA, 2002, 114', DIRIGIDA POR Emilio Martínez-Lázaro, CON Ernesto Alterio, Paz Vega, Natalia Verbeke, Guillermo Toledo.



Hay muchos motivos por los cuales algunas películas europeas llegan hasta acá y otras jamás lo hacen. Dichos motivos no siempre se vincula con razones de calidad o interés. Hay tanto cine sin ver que resulta un poco raro estar sentado en una sala viendo films como *El otro lado de la cama*. Una película comercial y terriblemente taquillera en España, acá pasa sin pena ni gloria, sin fervor ni odio, casi sin dejar huella. Apenas si alimenta el deseo de ver cine europeo ligero que pueden tener los espectadores argentinos. Primero cuesta acostumbrarse a esta comedia romántica con enredos y parejas cruzadas. Pero cuando aparece el primer número musical, la película asume un riesgo tan grande que llega a provocar, tras un pequeño temor al desastre, una simpatía que perdurará hasta el final. Los actores son buenos y sus personajes son jóvenes, vitales, de vida sexual activa y con conflictos que no son tratados de forma superficial sino con simpatía. Y aunque la película no pretende hacerlos pasar por cantantes profesionales, cada una de las canciones termina siendo creíble y es fácil entregarse a la propuesta del director. A esto habrá que sumar varios buenos chistes y un detective que tiene la más novedosa e inverosímil teoría sobre la muerte de JFK. Lo que no permite que la película despegue es la falta de ritmo de muchas escenas. Mientras que los números musicales son divertidos (el del museo con los niños y el del final son los mejores) y las escenas de pareja están bien, los momentos grupales no funcionan y el director no logra imprimirles la velocidad o el timing necesarios para que fluyan naturalmente. La película es desafiantemente larga y en el balance final la diversión triunfa por encima de las faltas de ritmo. El último número es tan pero tan simpático que, aunque no sea una parte vital de la trama, hace que el espectador sienta que acaba de ver una comedia completamente adorable. Adorable tal vez, pero para ser una gran película le faltó un poco más de rigor. **Santiago García**

RECONSTRUCCION DE UN AMOR

Reconstruction

DINAMARCA / SUECIA, 2003, 90', DIRIGIDA POR Christoffer Boe, CON Nikolaj Lie Kaas, Maria Bonnevie, Krister Henriksson.



En el bestiario de las operaciones cinematográficas modernistas/modernosas de los últimos años, *Reconstrucción de un amor* merece un lugar de privilegio. El danés Christoffer Boe logra algo que muchos antes han intentado sin lograrlo: unir una mirada diletante respecto del "cine de autor" de los últimos cuarenta años con una necesidad absurdamente pueril de jugar con las alteraciones temporales de la narración. No es la primera vez, ni será la última, que un realizador decide trabajar con una historia minúscula y anecdótica para centrarse en la manipulación del material formal (de hecho, Claire Denis logra maravillas con sus films minimalistas). Lo que destaca a este coterráneo de Von Trier —a quien podrá adjetivarse con mil maledicciones pero que, para bien o para mal, tiene un mundo propio y matemáticamente personal— es el grado de salvaje infantilismo con el cual parece haber deglutido las últimas innovaciones en materia de texturas fotográficas. Su film de noventa minutos bien podría reducirse a un spot publicitario de mucho menos metraje (imagino una marca de cigarrillos, dada la increíble necesidad de consumir nicotina que parece afiebrar a los personajes). Esta historia de un amor imposible se convierte, entonces, en un *tour de force* preciosista basado, por un lado, en la búsqueda de locaciones que "den bien en pantalla" y, por el otro, en la sobreabundancia de primeros planos. Claro que esto último en un sentido exactamente inverso del que justamente otro danés, Dreyer, utilizaba en su famosa adaptación del calvario de Juana de Arco. No hay aquí nada ni remotamente parecido a la idea de desnudar el alma a través del rostro, se trata simplemente de mostrar caras lindas sufriendo. Más aun, *Reconstrucción de un amor* parece por momentos un sketch del desaparecido programa canadiense *Kids in the Hall*: es absurdamente similar a una posible parodia de cierto tipo de cine que se pretende serio, profundo y revelador y que apenas rasga la superficie de algunas pocas cosas. **Diego Brodersen**

TE DOY MIS OJOS

ESPAÑA, 2003, 106', DIRIGIDA POR Iciar Bollain, CON Laia Marull, Luis Tosar, Candela Peña, Rosa María Sardá, Kiti Manver.



Drama realista sobre una mujer golpeada que huye de su marido llevándose consigo a su hijo. La directora Iciar Bollain (la misma de la excelente *¿Hola, estás sola?*) opta por un tono seco, sin concesiones, opresivo y angustiante. No busca llamar la atención sobre la puesta en escena y disimula su trabajo a través de un sobrio clasicismo. ¿Cómo consigue una película de estas características ir más allá de la mera ilustración del tema? Un tema sobre el cual podría ser más interesante leer un ensayo o ver un documental televisivo. Lo consigue mediante el interés que provocan los personajes, ricos en matices y llenos de detalles. Aun así el límite es inestable. Por eso Bollain tiene que hacerse cargo del elemento más complicado: humanizar y sentirse cerca del marido golpeador. Lo resuelve acompañándolo a su terapia para el control de la ira, mostrando allí algunos momentos risueños, y consiguiendo el éxito frente a un objetivo muy complejo. La directora hace de esa terapia algo apasionante, didáctico en el mejor sentido, al punto de ser estas las escenas más ligeras, veloces y simpáticas de la película. El espectador quiere, de corazón, que ese personaje cambie. La directora sabe también que se juega una carta política con respecto a cómo terminar la historia y no contaremos acá hacia dónde deriva el relato. Bollain hace que lo que en un telefilm —o en muchos films malos— suele volverse explícito y obvio termine siendo rico y sorprendente. Las actuaciones son un punto fuerte del film, y en particular la de Laia Marull. En su rostro se ve, como pocas veces en el cine, la imagen misma del miedo. Todos los matices que ella aporta son, en definitiva, los matices de esta película. Una historia que le saca el máximo de provecho a un tema muy polémico tratado de manera muy realista. Algunos acusarán a esta película de ser feminista y yo me pregunto ¿desde cuándo ser feminista es un delito? Bienvenidas sean las películas feministas en todas sus formas y estilos. **SG**

TIERRA DE SUEÑOS

In America

ESTADOS UNIDOS, 2003, 103', DIRIGIDA POR Jim Sheridan,
CON Samantha Morton, Steve Coogan, Paddy Considine.



Cuando se estrenó *Mi pie izquierdo* la crítica elogió en exceso la dolorosa vida familiar de un futuro escritor, interpretado por Daniel Day-Lewis, con múltiples padecimientos físicos y mentales. Era otra época de la distribución cinematográfica, que, en cierta medida, se extiende hasta el estreno de *En el nombre del padre*, segundo film de Sheridan, también bendecido por el público y por la crítica. Hace varios años, surgieron películas y directores diferentes que se destacaban en la cartelera. Durante esa primavera, los estrenos no eran exclusivamente los films europeos de qualité, la rutina del cine americano ni el cansador costumbrismo nacional. Entre películas de Sokurov, Kitano, Oliveira, Tsai Ming-liang, Medem, Wong Kar-wai y tantos más, se estrenó la cuarta película de Sheridan, *Golpe a la vida*, que nadie recuerda, ni siquiera quienes habían alabado *Mi pie izquierdo* o *En el nombre del padre*, ni quienes pedíamos algo más que las buenas intenciones de un cine envejecido y meramente contenidista. La cartelera de este verano se pareció a la de diez, quince años atrás. Y no es casual que se haya estrenado *Tierra de sueños*, la última de Sheridan, elogiado otra vez por la crítica oficial por sus historias de vidas problemáticas, en este caso la de una familia irlandesa que llega a Estados Unidos para sobrevivir en el primer mundo. Supuesta o lateralmente biográfica, *Tierra de sueños* es un monumento a los lugares comunes con su historia de la difícil adaptación de un clan irlandés que carga con una desgracia familiar. En el destartado edificio donde se instala el grupo, aparece un personaje patético, interpretado por el actor negro de *Amistad* de Spielberg. Este personaje, políticamente correcto desde la primera toma, morirá por un enfermedad que nunca se nombra (sida, por supuesto) y al honesto Sheridan no se le ocurrirá idea menos original que contarle en montaje paralelo con el nacimiento de un nuevo hijo del matrimonio. Qué lindo. Pero Sheridan no es el responsable. Si no me creen, vean la cartelera de cada jueves. GJC

EL TREN BLANCO

ARGENTINA, 2004, 80', DIRIGIDA POR Nahuel García, Sheila Pérez Giménez y Ramiro García.



Trazar un paralelo entre un país en crisis y un tren lleno de pobres es una idea simplista e inexacta, que quizá podría pasar de largo en el vértigo de un noticiero televisivo. Pero en un documental cinematográfico, desprovisto de las urgencias informativas, la liviandad metafórica no es el menor de los defectos. Sobre todo porque, contra las apariencias, *El tren blanco* no se ocupa, ni primero ni exclusivamente, de los cartoneros ni del servicio diferencial de trenes que una empresa puso a su disposición, sino de las consecuencias de aquellos días furiosos de diciembre de 2001, que para el terceto de directores constituyeron la "peor crisis de la historia argentina" (sic, aunque suene increíble tan poca memoria). En un montaje que alterna los testimonios indiferenciados de cartoneros respondiendo una y otra vez a los mismos tres interrogantes —¿qué significa el tren?, ¿qué es la pobreza?, ¿qué es la felicidad?— con imágenes de archivo tomadas de los medios durante los saqueos y disturbios, sin someter ni unos ni otras a la menor elaboración crítica, se diluye el potencial que el registro documental tiene como herramienta de comprensión del mundo. Y, lo que es peor, se presta el material a un ejercicio simultáneo de "fechado", que busca anudar el problema de la pobreza al momento efímero de la caída del gobierno aliancista, y a otro de deshistorización, al esquivar cualquier referencia a las siniestras décadas pasadas, por no mencionar a la funcionalidad de la miseria en el neoliberalismo que supimos conseguir. Notarán que no hablamos ya de cine, que de eso hay poco y nada en *El tren blanco*, excepción hecha de algunas escenas de cuidada desprolijidad a bordo del ferrocarril de marras —glamorous en el sentido tétrico en que lo eran las de *Ciudad de Dios*—, sino de la ética y de la honestidad intelectual, ausentes aquí, que tan bien ejercieron, y hace tan poco, *Los rubios* y *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*. Dos películas que abrieron rumbos más que auspiciosos para el documental argentino, a contramano de este tren desalmado y vacío. Agustín Masaedo

EL NÜREMBERG ARGENTINO

ARGENTINA, 2004, 80', DIRIGIDA POR Miguel Rodríguez Arias.



"No me interrumpa", dice el presidente de la Corte Suprema que está juzgando a las cúpulas militares a uno de los abogados defensores que insiste en hacer observaciones fuera de lugar. Algo parecido quiere decir uno cuando ve que el director de *El Nüremberg argentino* desaprovecha las imágenes grabadas por la televisión del juicio a los ex comandantes interrumpiéndolas constantemente. El impactante registro del juicio es diluido una y otra vez por las decisiones de Rodríguez Arias de intercalar testimonios tomados en la actualidad, imágenes de archivo, o de comentar lo que no necesita comentario a través de la voz en off o de la música. Siempre que se arruina un documental se esgrime la excusa de la necesidad de lo didáctico. Pero el juicio a los ex comandantes fue de por sí para Argentina el acontecimiento didáctico por excelencia que cimentó la base de nuestra endeble pero persistente democracia. Todo lo que muestra la película más allá de las imágenes registradas en el momento del juicio debilita el didactismo del film convirtiendo un juzgamiento ejemplar en un caso más de documental televisivo. Un ejemplo. Mario Villani —como Miriam Lewin, como tantos otros sobrevivientes de la ESMA— testimonia en el juicio. Habla a escasos metros de Massera, el responsable de sus torturas y vejaciones. Lo hace amparado por el Estado, a poco tiempo de que haya sucedido el hecho. La potencia de esa imagen, su valor histórico no tienen comparación con ninguna otra. El director elige, sin embargo, intercalar ese testimonio con imágenes de Villani (Lewin, etc.) en la actualidad, simulando un contraplano, tomándolos de frente, pero hoy, a veinticinco años del hecho, en su casa. El efecto final no es de suma sino de resta. Lo mismo sucede con el título. La expresión "Nüremberg argentino" es una de esas frases vacías que buscan jerarquizar algo mediante la asimilación con otro evento similar pero ya consagrado, como decir el "Pelé blanco" o la "nueva Madonna". Asimilación que el ejemplar Juicio a las Juntas no necesitaba de ninguna manera. Gustavo Noriega

LA AMO, ME AMA, TE AMO

Nos enfants chéris

FRANCIA, 2003, 86', DIRIGIDA POR Benoît Cohen, CON Mathieu Demy, Laurence Cote, Romane Bohringer, Mathias Mlekuz.



El problema con esta película es que no es nada. Con un punto de partida arbitrario que reúne a varios personajes, sus parejas e hijos en una casa de campo, el film intenta a toda costa hacer un *character study*, pero el problema es que resulta difícil sentir empatía hacia los personajes. Esto hace que uno pierda el interés rápidamente, y que durante el resto de la película se la pase aburriéndose o bien intentando soportar a unos personajes, digamos, insufribles. Para colmo de males, los pocos apuntes atendibles que tiene el film —como el absoluto rechazo de los personajes a la noción más común de “familia” (aquí los hijos no hacen más que molestar), que culmina en un final a contramano de lo que suele hacerse en las películas de “conflictos de parejas”— son sepultados por la falta de intensidad de las situaciones, por la incapacidad del director para provocar emociones y, por último, por la llamativa impericia técnica (con cámara digital puesta en los peores lugares). Es así como *La amo, etc.* se transforma en un film nulo, que parece haberse estrenado “porque es francés, y la gente ve cine francés”, cuando en su lugar podría haberse estrenado algún buen título de esa nacionalidad o de cualquier otra, pero por lo menos algo más presentable que esta vacuidad intrascendente y decididamente mala. **Juan P. Martínez**

FURIA EN DOS RUEDAS

Torque

ESTADOS UNIDOS, 2003, 81', DIRIGIDA POR Joseph Kahn, CON Martin Henderson, Ice Cube, Monet Mazur, Jay Hernandez, Adam Scott, Matt Schulze.

Dos autos impresionantes en medio de la ruta, entre ellos —y vaya uno a saber por qué— una tortuga. Un plano tan sorprendente como salame. Pero cuando, a los pocos segundos, los coches son superados como postes caídos por una moto, queda claro que no es una película de autos sino de motos. Con estética de western recibida más bien por la rama Walter Hill, el film asume rápidamente sus limitaciones y su sinsentido. Aunque el universo motoquero no es muy agradable, los minutos pasan velozmente a puro ruido, movimiento y color. Incluso en una parte la película se vuelve terriblemente simpática y hasta graciosa. La locura de ese momento se pasa de rosca y termina en un clímax que, de tan acelerado, resulta simplemente incomprensible. **Santiago García**

OPERACION ALGECIRAS

ESPAÑA / ARGENTINA, 2003, 90', DIRIGIDA POR Jesús Mora.

“Por algo los argentinos tienen la fama que tienen.” Quien dice esta frase no es un turista al que le robaron la billetera, ni un charlista de café. Es el almirante Anaya. Condenado por cientos de asesinatos y torturas. Jefe de la Marina Argentina durante la guerra de Malvinas. Un asesino serial según la justicia, y un profesional de la guerra inepto e irresponsable, según las reglas de su oficio. Que una película le permita a este señor (C)Anaya juzgar así al resto de sus paisanos (no compatriotas), y que le dé parecido lugar al alegre buzo Nicoletti, montonero quebrado (ver *Recuerdo de la muerte* de Bonasso), devenido secuestrador extorsivo en democracia (o “agente de inteligencia privada” según Mora), califica más a la película que a estos tristes desechos de la historia. Mora se compra (¿o nos quiere vender?) la versión de es-

tos dos personajes del lado oscuro. Lo hace en un film primario, sin centro ni interés narrativo. Apenas dos tipos hablándole a la cámara, con una edición de History Channel. Como para que un extranjero desinformado haga un zapping de aburrimiento. O un compatriota, abrumado por su fama de argentino, se indigne frente a la pantalla.

Eduardo Rojas

LOS TESTIGOS

The Gathering

2002, 84', DIRIGIDA POR Brian Gilbert, CON Christina Ricci, Ioan Gruffudd, Stephen Dillane, Kerry Fox.

Hay películas en las que basta ver una sola escena para descubrir que no salieron bien, que algo falló y que no existe chance de que mejoren. Historia de misterio, de fantasmas, *Los testigos* coquetea con algunos tópicos ya conocidos en el cine y que en muchos casos tienen que ver con revelaciones religiosas que la iglesia pretende ocultar. La trama y ciertos elementos dramáticos hicieron que se citara al gran Shyamalan como referente. No es cierto, acá no estamos frente a un autor con un estilo reconocible o un universo propio. En todo caso, este film se parece a *El cuerpo*, un film también fallida sobre un tema interesante. **SG**

CRECERE AMANDOTE

Lontano in fondo agli occhi

ITALIA, 2000, 95', DIRIGIDA POR Giuseppe Rocca, CON Andrea Refuto, Mariagrazia Galasso, Giusi Saija.

Nápoles, 1954. La pobreza, la melancolía y los actores no profesionales han hecho que se hable impunemente de neorrealismo italiano. Pero a diferencia de los cineastas enmarcados dentro de ese período, este film carece de motivaciones, estilo, vigor, valentía, emoción, interés y cualquier otra cosa positiva que se pueda decir del cine neorrealista o de cualquier otra época o lugar. Un bodriazo, como quien dice. **SG**

FUNDACIÓN CINETECA VIDA

Tiene el agrado de anunciar una muestra de **CINE ARGENTINO y LATINOAMERICANO** en Barcelona, España de 13 al 17 de Abril de 2004, con la gentil participación de PRODUCCIONES EL LAUREL (Barcelona) y CENTRE CIVIC COTXERES BORREL3.

Nos enorgullece este paso importante para seguir con el afán de difundir **EL CINE ARGENTINO y LATINOAMERICANO**, en este caso fuera del país. Cabe destacar que la concreción de esta muestra ha sido lograda por la iniciativa propia de los integrantes de nuestra entidad y amigos Españoles que han confiado en nuestra pasión por el cine. Nuestro enorme agradecimiento a cada uno de los realizadores por

cedernos desinteresadamente sus películas para dicha muestra.

LA FE DEL VOLCAN de Ana Poliak; **EXTRAÑO** de Santiago Loza; **CABEZA DE PALO** de Ernesto Baca; **CIUDAD DE DIOS** de Víctor González; **DONDE CAE EL SOL** de Gustavo Fontán; **RAYMUNDO** de E. Ardito & V. Molina; **TIERRA PARA ROSE** de Tete Moraes (Brasil); **CUESTION DE FE** de Marcos Loayza; **MI GRINGA, REtrato INCONCLUSA** de Aldo Garay (Uruguay); **EL PORTON DE LOS SUEÑOS** de Hugo Gamarra (Paraguay); y 10 Cortometrajes Argentinos. Las funciones se realizarán en la sede de Centre Civic COTXERES BORREL, Vildomat 2-8, Barcelona.

DE UNO A DIEZ

LOS ESTRENOS DEL MES SEGUN LOS CRITICOS

	JORGE BELAUNZARAN TNT	JORGE BERNARDEZ AM 1150 CONCEPTO	GUSTAVO J. CASTAGNA EL AMANTE	HERNAN FERREIROS ROCA AND POP	SANTIAGO GARCIA EL AMANTE	DIEGO LERER CLARIN	MARCELO PANOZZO EL AMANTE	MARIA NUÑEZ ANC	MARTIN PEREZ PAGINA 12	PABLO SCHOLZ CLARIN	
CAPITAN DE MAR Y GUERRA		9	7	8	10	7	8	8	8	7	8,00
EL ABRAZO PARTIDO			6			8	9	8		7	7,60
RECONSTRUCCION DE UN AMOR	8	7	6			8				8	7,40
PETER PAN	7	8		7	8	6	8	7	7	7	7,22
INSEPARABLEMENTE JUNTOS	7	7	3	5	9	8	10		9	6	7,11
MEMORIA DEL SAQUEO	7	7	6		7	6		8		7	6,86
LA CRUZ DEL SUR			4			7	5	7		7	6,00
TE DOY MIS OJOS	7	5			7	6	4	6		6	5,86
TIERRA DE SUEÑOS			4		5	5		6		7	5,40
LA AMO, ME AMA, TE AMO	5	7			5					4	5,25
CARANDIRU	5	4	3	5		5		7		6	5,00
LA VIDA Y TODO LO DEMAS	3	5		4		7				6	5,00
REGRESO A COLD MOUNTAIN	3	4						6		4	4,20
FURIA EN DOS RUEDAS	6	6		2	6			2	3		4,17
EL NÜREMBERG ARGENTINO	1	1	5		4		1	8	4	8	4,00
EL OTRO LADO DE LA CAMA	2	1	4		6	4	3	7		5	4,00
EL TREN BLANCO	1	5	3		3	5				7	4,00
TODO ES POR AMOR	4	3		5		4					4,00
OPERACION ALGECIRAS	6	4	1		5	3					3,80
LOS TESTIGOS			2		1				4		2,33

¡SI!

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

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

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

TIPO DE SUSCRIPCION

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

REGALO

- ☐ LIBRO MARTIN SCORSESE
- ☐ LIBRO WIM WENDERS

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

APELLIDO Y NOMBRE

CALLE NUMERO PISO DPTO. COD. POSTAL

TELEFONO CALLE LATERAL 1 CALLE LATERAL 2

LOCALIDAD PROVINCIA PAIS

¿Qué es el cine choronga?

La película de Denys Arcand genera unas extrañas unanimidades polarizadas: mientras que aquí la deploramos masivamente, continúan los correos de lectores (de las versiones papel y online de *EA*) que defienden *Las invasiones bárbaras* (y otros films que reputamos y que son de alguna manera parientes de la canadiense). Casi no hay antecedentes en la historia de esta revista relacionados con lo que van a leer a continuación (y tampoco es algo que queramos hacer de aquí en más): se trata de unos textos intercambiados por dos redactores en franca, furiosa oposición a los lectores que defienden dicha película. Según los autores, la toxicidad de este cúmulo de celuloide impreso por Arcand es mala para esta revista, para la cartelera, para el cine en general y para la vida misma.

por **MARCELO PANOZZO**
y **JAVIER PORTA FOUZ**

PARTE UNO / MP. Pero "Parte" no como capítulo o entrega, más bien como un *parte de guerra*, porque es una guerra y no otra cosa la que hay que dar contra películas como *Las invasiones bárbaras*, películas-cordero disfrazadas de lobo y viceversa también, unas *Kapo* para estos momentos, miserables y ridículas, admiradas por un público que manda sus ofuscadas cartas a *El Amante*, por gente que no puedo siquiera (¿si quiero?) imaginar cómo es. De todos modos no creo que pueda enorgullecerme de mi papel en esta guerra, no todavía, al menos: pagué mi entrada para ver *Las invasiones bárbaras*, contribuí con casi 12 pesos a que el negocio del cine —ese que se dice agonizante, ese que ignora cualquier riesgo, ese que deplora las sorpresas— crezca para un lado que no me interesa. Y encima no pude quedarme en la sala hasta el final de la película; me levanté a la hora, en el momento en que nos enteramos de que el hijo yuppie "sin ideales" (o peor: "con los ideales del mercado") les da dinero a unos jóvenes "sin ideales" y sin ideas para que marchen al lecho de muerte de las ideologías a rezar por su pronta recuperación. La autoindulgencia de ese momento, toda su victimización falsa, su necesidad de mentir me hicieron levantarme y salir del cine. Me fui, entre muchas otras cosas, porque temí quedarme y ver la rendición de esos personajes, algo potencialmente mucho más tóxico. No hay película que pueda permitirse con un mínimo de dignidad un regreso a la superficie de semejante baja.

De la "obra" en sí misma no puedo decir mucho más: es prepotente y estúpida, es el cine que puede tener éxito en este momento de este país (cine patriótico y chillón, supuestamente con preocupaciones sociales pero sin planes reales, enfocado al bronce pero no al día a día, muy K, yo creo), es un cine quebrado pero a la vez empeñado en esconder las heridas, un cine que no tendría que ser proyectado sobre la pared que está frente a los espectadores, sino que debiera inaugurar unas salas en las que la película se muestre en el techo o en el piso, alternativamente, porque esas son sus apelaciones anímicas, un fetiche para

desconfiados y envanecidos, un atentado contra toda horizontalidad. Digo "cine" y me da un poco de vergüenza, porque en *Scary Movie 3* hay más cine que en la película de Arcand, hay por lo menos una voluntad de usar las herramientas que distinguen al cine de otras formas de expresión. *Las invasiones bárbaras* es como el latiguillo del final del programa de Majul ("no creas en nada de lo que te dicen los diarios", etc., etc.) hecho telenovela.

PARTE DOS / JPF. Y cada vez estamos más solos: *Las invasiones bárbaras* recibió hace pocos días el Oscar a la mejor película extranjera, ganó dos premios importantes (actriz y guión) en el último Festival de Cannes y fue calificada en el diario *Clarín* como "excelente" por Aníbal Vinelli. El título del artículo era "La gloria del cine" (jueves 29 de enero), y allí el periodista calificaba al film de "glorioso" e "imperdible". Mientras tanto, la película de Arcand constituye uno de esas raras situaciones de consenso en *El Amante*: todos los que la vieron la consideran una porquería sin atenuantes. Algo similar aunque no tan extremo ocurrió con *21 gramos*, de Alejandro González Iñárritu, y ese fue otro de esos casos en los que recibimos muchas cartas de lectores que de alguna manera (unos de formas más ricas y reflexivas, otros directamente con agresiones) nos retaban por haber escrito en contra. ¿Tendrán algo en común estas dos películas? Parece obvio que las dos tratan "temas importantes", pero creo que hay una unión más profunda, que tiene que ver con lo siguiente: ambas son películas con las cuales no se puede construir "otra película", ni por escrito ni por otro medio, no es posible interpretarlas, es inútil ponerlas en diversos contextos; están completamente hechas, el espectador se limita a ver y escuchar obviedades envueltas en metal. Lo que hay es unidimensional. El público quizá se identifique con estos personajes llenos de "traumas" y tal vez se reconozca; tal vez, digo, no sé. Puedo entender que para quien no sea visible el mix de unas cuantas películas (ver *EA* 141) a pura pérdida que realice González Iñárritu en *21 gramos* sea posible destacar alguna de las decisiones de construcción del relato. Pero ante *Las inva-*

siones bárbaras, con su monumental chatarra de puesta en escena, su carencia absoluta de sorpresas, su banalidad disfrazada de importancia, realmente me quedo atónito.

Tal vez exista un espectador "culpógeno" que necesite un "film serio" para afirmar que le gusta el cine (esto siempre está bien visto), y tal vez *Las invasiones bárbaras* sea una oferta muy conveniente. Sin ninguna dificultad de construcción cinematográfica pero con (ridículo) prestigio, se parece a una conversación entre unos cretinos de café y nada más. Unos charlatanes que nunca hicieron nada por mejorar el mundo pero están convencidos de que sí lo hicieron; y que por eso el mundo les debe algo. Gente que aún sigue creyendo que tiene una sensibilidad especial, que es más sensible que nosotros porque consideran a las comedias inferiores a los dramas (y me acuerdo de la Academia de Hollywood ignorando otra vez a Bill Murray). Leo otras partes de la crítica de Vinelli y dice, al elogiar la actuación de quien interpreta al personaje *maximus cretinus* de *Las invasio-*

nes, "créase o no un comediante de night-clubs y cabarets de lujo". Curiosa, vetusta y de última peligrosa jerarquización del mundo del arte, la misma que suele servir para afirmar que Norma Aleandro actúa mejor que Natalia Oreiro en *Cleopatra*. Patrañas. Una sensibilidad que finalmente indica a sus poseedores y seguidores que *Las invasiones bárbaras* es la película obligatoria y *Escuela de rock* la que ni hay que pensar en ir a ver. El fracaso de taquilla de *Escuela de rock* en Argentina me provoca una cierta vergüenza.

PARTE TRES / MP. Mientras escribía mis propias "invasiones bárbaras" privadas del Parte Uno, a la vez que ponía sobre la pantalla la furia y el desconcierto que me provocó la película, o la parte que vi de ella, cada palabra iba saliendo acompañada de un malestar fantasma, de un desconfort que no pude identificar hasta que hablaste, en P2, de las "obviedades envueltas en metal". Porque si bien la película tiene flancos (puesta en escena, actuaciones horribles, banalidad declamativa, etc., etc.),

no hay modo de pensarla desde un lugar que no sea el enojo. Y ese es, justamente, el asunto: Arcand no quiere que los espectadores piensen. Es, a su manera, un jerarca de la iglesia (de alguna iglesia, pero usemos la católica a modo de símil), un tipo vestido con una sotana que nos baja su sermón y nos manda a casa (me imagino, incluso, que sale a barrer la vereda después de misa y corre a escobazos a aquellos que se quedaron después de hora hablando del asunto). Quiere darnos una lección y que la aprendamos de memoria, sin chistar. Y por eso es importante contraponerla con *Escuela de rock*, que es una película con un protagonista y un director que apuestan a todo lo contrario: a la ruptura de todas las rigideces todas, a no dar nada por sentado, a hacer el ridículo, a ser puestos en tela de juicio, a quemar las agendas, a burlarse de los maestros miserables y de sus impresentables sistemas de vigilancia.

En ese sistema de cosas, *Escuela de rock* es un fracaso de público y *Las invasiones bárbaras* es algo así como un éxito. Y ahí ►





Tres fotografías sospechosamente similares de tres películas pertenecientes a lo que hemos dado en llamar "cine choronga". De arriba hacia abajo: *Las invasiones bárbaras*, *21 gramos* y *Realmente amor*.



veo que vuelve la peor noción de "calidad" aplicada al cine (refrendada por *21 gramos*, *Dogville*, *Alguien tiene que ceder* o por las muy buenas críticas del *Clarín* de hoy, jueves 4 de marzo, a *El tren blanco* y *Te doy mis ojos*, mismo día en el que los diarios le ponen "buena" a *Inseparablemente juntos*, quizá valorando que los Farrelly ya no se tiran tantos pedos). Es como si todos los circuitos cinematográficos se hubiesen convertido de pronto en una monumental avenida Santa Fe, tal como aquella de los años 80 y comienzos de los 90, una calle en la que siempre encontrar una película que defienda "valores" y tenga "mensaje", y un té con masas bien servido. *Las invasiones bárbaras* es una película para personas que no quieren tomarse más de 90 minutos para reafirmar su gusto por el cine y por la humanidad toda, cuando yo creo que si a alguien le interesa mínimamente esa "película" está perdido para ambas causas. En ese mapa de la nueva avenida Santa Fe, *Escuela de rock* no entra, rebota, supongo que por mersa, por ruidosa, por no estar protagonizada por Jack Nicholson; estoy seguro de que por ignorancia y por prejuicio, incluso de parte de un público joven que opta por *Perdidos en Tokio* (que, sí, es una gran película) y deja afuera a *Escuela de rock* como si hubiera que elegir. Yo entiendo la crisis económica y lo caras que están las entradas y lo cansado que queda uno después de un día de trabajo (en caso de que uno tenga trabajo, claro está), pero a pesar de todo eso me parece que los que hacen de *Las invasiones bárbaras* su nave madre (y algunos de los que babean por *Perdidos en Tokio*) son un público que va al cine muy de vez en cuando, y que después necesita hacer algo con esa salidita.

PARTE CUATRO / JPF. Creo que ese hacer algo del que hablás proviene del encanecido pedido de los espectadores culposos de que las películas te "dejen" algo. *Las invasiones bárbaras* es el equivalente para adultos de las películas que utilizan, para provocar debates en el secundario, los profesores de materias que no tienen (y se niegan a tener) nada que ver con el cine. Lo que "deja" la película de Arcand es, pa-

ra seguir con la línea de la Iglesia católica, una suerte de indulgencia plenaria. Si el cretino este protagonista, que con peluca parece Pedro Picapiedras, es finalmente acompañado a la muerte con respeto, dinero y amor, ¿qué tan malo nos puede pasar a nosotros espectadores?; es una película tranquilizante. Pero no justamente para nosotros, que intentamos defender otra cosa: si una película tan cretina y tan mala como esta es tan valorada, ya nada importa en el mundo del cine. Esto último es una reformulación de lo que sentía Pauline Kael a fines de los sesenta frente al éxito y el prestigio de la *La novicia rebelde*, film-semilla de muchos males, como la igualación hacia abajo en la manera de filmar y en la exposición de los sentidos de las películas, un achatamiento de los significados para que sean universalmente comprensibles, pero con "temas importantes". Son películas comparables a los libros de Paulo Coelho, temas supuestamente profundos, explicados como en una celebración religiosa para fanáticos y envasados en formas de nula sofisticación. Y retomando lo que decías sobre *Escuela de rock*, estoy convencido de que este es un país bastante antirrockero, y que para la

mayoría de la gente que va regularmente al cine se trata de un género musical primitivo y "no fino". Y si hiciéramos una estadística de las críticas, podríamos notar que las películas musicalizadas con jazz siempre son mejor tratadas que las que se hacen con rock, aunque Umberto Eco venga alertando desde hace tiempo sobre las ricas complejidades del universo del rock. En el mundo de la "gente sensible" está mejor visto escuchar al Serrat sinfónico que a la primera década de AC/DC. Y ahora me acuerdo del rockero de *Realmente amor* (otra película defendida por Vinelli en *Clarín*), ese meloso, megacursi, banal, mecánico y patriotero mamotreto inglés romántico al que le pegué un palo en el sitio de la revista y que motivó una carta de lectores contra mí aparecida en *EA* 141. Una carta que citaba a Wilde hablando mal de los críticos (cuando es conocido que también habló, y mucho, y muy bien, en defensa de la crítica con excelentes argumentos) y que me recomendaba que aprendiera a vivir y a ver el cine tal como es. Es que estas películas choronga (término ideal para referirse a este cine feo, principal, de valor nulo) tienen el poder de embanderar a aquellos que se identifican con estas historias hechas para gente "sensible" y que "sabe vivir". Saber vivir, qué pedantería. Y volviendo a *Las invasiones bárbaras*, creo que este saber vivir (y saber morir) es lo que quiere vender Arcand, mientras se horroriza —con la conciencia histórica de Susanita de *Mafalda*— de "las invasiones" (y lo muestra con imágenes —abyectas, canallas— de las Torres Gemelas en llamas). *Las invasiones bárbaras* es un cine canalla; el hijo lo es y el padre también, y la manera de filmar, falsa como pocas, de este Arcand, quien nos vende a estos personajes "llenos de humanidad" para que nos emocionemos y nos sintamos sensibles. Sin embargo, las verdaderas emociones del cine del verano quedaron ocultas para la mayoría. Estaban en la *Escuela de rock*, en cada uno de los momentos en los cuales Jack Black y sus alumnos se ayudan mutuamente a soportar la estupidez y molice de un mundo horrible que sigue pagando tributo a Arcand y a sus personajes dentro y fuera de la pantalla. ■



SOBRE EL **EROTISMO EN EL CINE**

Analízate

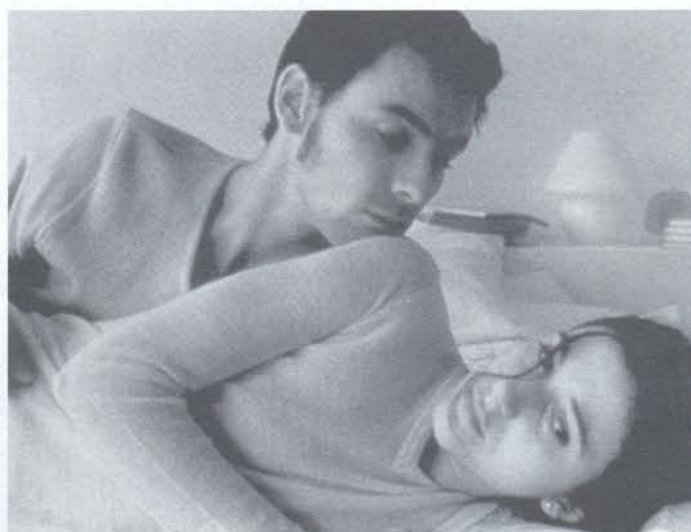
El cine, nos dice la genuinamente ofendida autora, reflejo de prejuicios y malentendidos como es, sigue asociando el sexo anal con dominación, dolor, humillación; nada de civilización, todo de barbarie. Desde san Pablo a Bette Midler, el sexo anal ha sido sólo sinónimo de atrocidades. **por QUERELLE DELAGE**

A Lucio, que me empaquetó.

"Las ideas siempre vendieron más que los culos."

Chiche Gelblung, en *La pregunta animal*

En el cine, como en la vida, existen temas silenciados, que angustian, que entorpecen el normal funcionamiento de nuestros más recónditos deseos, que nos paralizan. Pero de un tiempo a esta parte, ciertos movimientos sísmicos modificaron nuestras costumbres, nuestros sueños y su inevitable digestión. El cine no es ajeno a este fenómeno, aunque todo esto podría ser una legítima imprecisión. Haciendo foco en una isla de la anatomía humana, podemos concentrarnos en el ojo de la tormenta: el culo y sus implicancias. Zona vedada y negada desde tiempos bíblicos, cuando charlatanes de renombre como san Pablo, en su carta a los romanos, sentenciaba "Por eso los entregó Dios a pasiones infames, pues esas mismas mujeres invirtieron el uso natural, por otro contrario a la naturaleza. Del mismo modo también los varones, desechando el uso natural de la mujer, cometiendo torpezas nefastas varones con varones, y recibiendo en sí mismos la paga merecida de su obcecación". Un culo es pecado e incompa-►



A la izquierda, sexo fierrero en *Crash*, de Cronenberg. Al lado, los actores encamados en *Romance*, de Breillat.

tible con el placer, sólo apto para cumplir con la función fisiológica de la defecación y con el permiso también de su (a veces) sonoro e inodoro compañero de ruta: el pedo.

El culo como sala de cine, un templo oscuro, trillada analogía uterina, evacuador de imágenes imposibles, de una fascinante realidad contranatura. Además, la función comienza cuando apoyamos el culo en la butaca, coito de variable duración y de subjetivo éxtasis y todo para el inevitable *The End*. Todo acaba. El cine le ha dado la espalda al sexo anal, lo ha confinado a su hijo putativo: el pornográfico. Tan explícito y revelador que se vale por sí mismo. El no-guion legitima otras verdades fuera de la palabra; hay una desnudez más allá de los cuerpos físicos, un lenguaje "para entendidos" pero a la vez simple y descifráble: un culo es sólo un culo.

El sexo anal siempre ha sido sinónimo de dominación, dolor y humillación. La alianza con lo placentero lo reduce a una perversión de manual y lo eleva a un pavor supremo: la extinción de la Raza Humana. ¿Cómo nos damos cuenta en el cine de que un personaje femenino es penetrado analmente? Que el actor esté detrás moviéndose rítmicamente, no es una señal concreta. Un primer plano de un rostro sufriente, gritos de displacer que una boca torcida no deja de emitir, una comodidad violada, lejos del goce y el orgasmo, un sometimiento impúdico se nos ofrecen como migajas a nuestras pupilas adormecidas. Una gran mentira vendida al espectador acostumbrado a que cuando se quema con leche, ve una vaca y llora.

Hablando de Roma... el Calígula de Malcolm McDowell cumple a rajatablas con el perfil de un auténtico decadente. Obsesionado por las orgías y en particular por los culos, el emperador *border*, en inolvidable escena, ejecuta un soberbio *fist-fucking* a su favorito, con anillo incluido como mascarón de proa de su puño imperial. Un culo entregado a la locura irrefrenable del hombre contra el hombre mismo. El que penetra es penetrado por el

penetrado. El fantasma de la mujer susurra en los oídos de ambos. El culo sangra por su herida. Su director Tinto Brass decía que "el culo es una inspiración primaria. Tiene valencias extremadamente precisas: estéticamente es la perfección; psicológicamente es el optimismo y filosóficamente es lo anticonvencional por excelencia".

El sexo anal como eufemismo es el ejemplo que nos da una escena de *¿No es grandiosa?*, cuando el editor de la aspirante a escritora Bette Midler, leyendo el manuscrito de ella, le pregunta dubitativo: "¿Un acto sexual atroz?", y ella aclara: "Por atrás, cariño". El culo inenarrable, tan temido y asociado a lo inhumano, a lo bestial. El sexo anal desligado de lo afectivo, condenado al zapping de la sexualidad como una excentricidad abominable. Ticket descendente al infierno anal.

En ese periplo sexual, en busca de sí misma o vaya uno a saber de qué, la protagonista de la orquestadamente escandalosa *Romance*, de Catherine Breillat, prioriza su concha antes que su culo. El pornstar Rocco Siffredi le propone: "¿Te cojo por el culo?". Su esencia femenina ante el deseo masculino, "su" cavidad. "No, todavía quiero que me cojas, no estoy satisfecha", responde. Más vale clitoris conocido que culo por conocer. Una girlscout en apuros, que se debate entre la luz y la sombra, entre la senda recorrida y el camino hacia lo desconocido. El miedo otra vez. La rebelión clitoriana o cómo ser mujer y morir mil veces en el intento.

Los personajes de *Crash* de Cronenberg, atrapados en una espiral de sangre, cicatrices y fierros retorcidos, recurren a la analidad por medio de la oralidad entendida como todas las posibilidades sensoriales que nos obsesiona la boca. Lenguas humedeciendo, besando y preguntando sobre culos, "¿Te imaginás su ano?, describímelo", "¿Te gustaría sodomizarlo?", "¿Te gustaría meter tu pene en su ano, metérselo con fuerza?", "¿Qué harías con su culo?", y además pijas apoyando culos, y culos en exhibición. Aquí la sangre es

reemplazada por líquido para frenos en descomposición, la piel por un tapizado similar cuero pútrido, y los cuerpos ya no encuentran su rumbo en la carretera perdida del deseo. Estos *crash-test-dummies* y ensayan, con violencia y desenfreno, maniobras que los catapultan de su amnesia afectiva. Se han quedado empantanados con sus airbags infartados. Por eso estos culos son un simulacro de los ya perdidos, están para suplir el dolor de la inexistencia, la fatalidad deformando las formas primeras. Culos ortopédicos esclavos de la impostura corroen el alma sin cataforesis.

Probablemente el primero que danzó en la pista de baile del sexo anal fue el gran Marlon Brando en *Ultimo tango en París*. Un culo de culto dirigido por Bertolucci y musicalizado por el rosarino Gato Barbieri. Un hombre, una mujer y un departamento semivacío e invocan a una suerte de conocimiento carnal donde lo anal se ubica en el epicentro del campo de batalla. Juegan como niños con la torpeza de adultos. Caperucita y el lobo, entre pedos, hemorroides y culos marcados a fuego como esclavos (del amor). Brando y la manteca prodigiosa untada en el culo de Maria Schneider para sopar su panecillo en llamas; una apropiada receta culinaria: culo de rata con mayonesa. Marlon y una angustiante verdad: "No dejarás de sentirte sola, hasta que te metas en el trasero de la muerte". Brando tan profiláctico, pulcro e higiénico, le pide a ella que se corte las uñas y le meta los dedos en el culo mientras él se despacha con una verborrágica fantasía atroz con un cerdo que coge, vomita y se tira pedos. Con todo esto, no hay culo que aguante, al final ella le pone fin a todo con un tiro certero. Uno que no salió por la culata. ¿Sexo anal = atracción fatal?

El cine, reflejo de nuestros prejuicios y malentendidos, contribuye a que el sexo anal siga rankeando en las oscuras cavernas del mismísimo corazón de las tinieblas. Una bochornosa precisión. ■

Postales de la vida victoriana

Enlazar a partir del erotismo a Errol Flynn, Wong Kar-wai, Francis F. Coppola, Lauren Bacall y Humphrey Bogart parece una empresa bastante absurda. Sin embargo, dos personas lo intentan en esta nota. **por JULIAN TROKSBERG y MANUEL TRANCON**

Ante la acumulación flagrante de inmoralidades que invadieron esta revista en el presente número, los firmantes, amparados desde el fondo de sus malas conciencias por el Código Hays y la liga de madres de familia, declaran que:

■ Hay un erotismo de la explicitud, del sexo mostrado, de los cuerpos desnudos.

■ Hay, también, otros erotismos. El de los aventureros que se excitan con la batalla, el de la cámara que mira con sexualidad, el de la alegría de partir hacia una vida de felicidad y acción junto con la persona amada, el de las frases que hacen volver al amor (y al sexo con él) de entre los muertos. De esos, y de otros felices encuentros eróticos, habla esta nota.

"Caminar en la vida junto a usted fue algo excepcional", dice Errol Flynn al despedirse de Olivia de Havilland en *Murieron con las botas puestas*, una excéntrica y absurda película filmada por el ojo bueno de Raoul Walsh, que valía por dos. (Errol, que hacía de un radiante general Custer, tuvo la delicadeza de alterar su bigote para alegría de las tías abuelas, que amaban esa finísima línea de pelo incluso más que a Flynn mismo.) Con una de las galanterías más maravillosas que dio el western (el cine), se prepara para marchar hacia su última batalla, una muerte segura. Sube la música, se besan, él se va, ella lo mira y, mientras la cámara se aleja, se desmaya. Hay romanticismo y pasión. Pero el erotismo está en otro lado. Errol ama a su esposa, pero su pulsión, su libido están puestas en el combate, en las botas y las monturas, en la piel del caballo lacerada por las espuelas, en el viento en la cara, el olor a pólvora y el sonido de los cañones. Lo mueve el vértigo de la guerra, sea contra quien sea (indios o sureños, da lo mismo). Flynn es capaz de dejar tres veces a su esposa para sumarse al ejército. Ella es el amor, pero a la distancia; el hogar al que volver para poder irse. El, un aventurero que se calienta enfrentando a un enemigo. Todo en Wong Kar-wai es erotismo. Es duro aceptarlo, pero es así. En sus películas, Hong



Acá arriba, *Tener y no tener*. Más arriba, *Murieron con las botas puestas*.

Kong o Buenos Aires —en la sordidez y en la belleza, en la oscuridad y en la fluorescencia— muestran toda su sensualidad. Wong es capaz de sacar a la luz la atracción de todo lo que se cruce por delante de su cámara. Hombres, mujeres, escaleras, osos de peluche, armas de fuego, espadas, espejos, vacíos, relojes, cuerpos que bailan, motos que se dan a la fuga... Una mujer se sube a una moto y abraza al conductor, la máquina acelera rumbo a un túnel, la imagen se ralentiza, hacía tiempo que ella no estaba tan cerca de alguien. Una vez afuera, el hombre lanza el humo de su cigarrillo, la cámara —que los siguió en el recorrido— se queda con las volutas y panea hacia el cielo. Fin. Es la escena final de *La caída de los ángeles*. Hay cuerpos que se rozan y se desean. Hay un erotismo del detalle: la soledad se rompe, la energía del contacto se libera.

"Slim: No lo toques triste.

Cricket: No te ves así.

Slim: No me siento así."

Slim es Lauren, Lauren Bacall. Cricket es el pianista Hoagy Carmichael que, como toda la platea, probablemente esté enamorado de ella. La película es *Tener y no tener* de Howard Hawks y Lauren está a punto de irse con Bogart a luchar contra los nazis, hacer el bien y ser felices para siempre. Todo es erotismo en esa escena, la belleza de Lauren, su voz ronca, la felicidad de su rostro. Poco después, en una imagen que es puro placer, saldrá del brazo de Bogart contoneando la cadera. Mientras, el piano de Cricket suena con una de esas canciones felices que todo final justo y hermoso se merece. Ella resplandece de deseo sexual: logró transformar en algo bueno la ironía y el descreimiento de Bogart. A diferencia del de Errol y Olivia, el de Lauren y Humphrey es un amor lleno de implicancias carnales. Y eso se nota en la pantalla. Es la película más sensual de Hawks, la aventura es una excusa para lo que importa: cómo se resolverá la tensión amorosa entre los dos protagonistas.

En *Drácula* de Coppola el príncipe Vlad mira fijo a Mina a los ojos y le dice: "Crucé océanos de tiempo para encontrarte". En esa frase está incluido el amor que siente, la atracción sexual que subsistió en su interior fijada durante siglos, sellada en su sangre a la espera de una segunda oportunidad. Un deseo capaz de cruzar océanos (de tiempo, de agua, de lo que sea) para enfrentarse con cualquier oponente. Drácula desea a Mina con la mirada, con cada una de sus palabras, y ella se descubre atrapada en una pasión que siempre creyó confinada a los libros. Después, vendrán el sexo desatado, las batallas, la sangre, el cuello herido de Drácula, la muerte. Todo eso, el futuro que los espera, está en la frase que Vlad el empalador le dice a esa pacata joven victoriana, haciéndole descubrir instintos, vitalidad y una sensualidad que la transforman en otra mujer. Como si volviera a nacer. ■

En el país comandado por George W. Bush, se armó un escándalo increíble pero real por una teta que se vio por televisión. Pero eso es solamente un síntoma de un estado (represivo) de cosas que también perjudica al cine. **por LEONARDO M. D'ESPOSITO**

NO HAY SEXO **EN EL CINE AMERICANO**

El pezón: la última frontera

Hace mucho, mucho tiempo, en una galaxia lejana llamada Hollywood, la gente hacía cosas incomprensibles: colocaba unos extraños artefactos en su boca de los que sacaba humo, tenía cuerpo debajo de la ropa y se entregaba ocasionalmente a una mezcla de danza y lucha que causaba en el espectador algo así como ganas de participar en la acción. La civilización terminó primando y estos documentos ahora muestran el mundo tal como es: la gente no *fuma* y la gente no *coge*.

En el cine, al menos. De la amable y democrática liberación de las imágenes de los 70 a la actual represión de todo lo que pueda molestar a minorías o mayorías, ha sucedido un enorme cambio cultural. Los estadounidenses, hace muy poco, se mesaron las barbas porque en un acto controvertido, ante la mirada de millones de espectadores, un cantorzuelo pop arrancó al final de un número parte de la ropa de una cantorzuela pop, y dejó expuesto a la mirada de los asombrados seres un ¡pezón! El pezón es el límite de lo permisible en el cine. Si aparece uno en una película, la todopoderosa MPAA (Motion Pictures Association of America, la mafia del capo Jack Valenti que vela por la corrección política, la moral, las buenas costumbres, las ganancias millonarias, el ahogo del cine no parecido al estadounidense y el desembarco agresivo de los supertanques en el resto del universo conocido) le pone una "R", es decir "Restricted", que implica que los menores de 17 años deben entrar acompañados por padres, tutores, encargados o algo así. Pien- sen que esa nulidad insípida llamada *Shakespeare apasionado*, que aquí no habría excitado ni siquiera a un adolescente condenado al seminario, allá es R. ¿Por

qué? Porque a ella se le ve, de costado, inadvertidamente, un pezón.

En realidad, todos los días aparece una cosa tan absurda como esa —para más datos o ilustración, véase *South Park*, la película, donde se lleva al absurdo la tesis de que las puteadas o el humor escatológico destruyen la mente de los infantes y, por qué no, de todos los seres humanos— y ya parece que no llama la atención. Pero sí llama: notoriamente, el sexo ha dejado de formar parte de la experiencia humana reflejada por el cine.

El puritanismo y el paternalismo estadounidenses son seculares y condenan el sexo mucho más que la Iglesia católica. Es algo sucio y pecaminoso, y la mujer es vehículo de ese pecado a menos que se subordine al hogar. Los 60 cambiaron ese estado de cosas: el feminismo, los derechos civiles de los negros, el reconocimiento de la homosexualidad sin asociarla a la perversión más la maduración política de una sociedad siempre demasiado confiada en sus dirigentes dieron paso a una apertura que permitía mostrar el sexo como algo más humano y menos dramático. Hoy el sexo en el cine de Estados Unidos aparece como un problema, una fuente de perdición, o directamente una perversión: véase con cuánta frecuencia una noche de felicidad sensual lleva al crimen en films recientes. No es un modo de relación entre dos personas, o algo más que sucede en la vida de la gente, como comer o dormir. El único cineasta que no muestra el sexo como una cosa terrible o desagradable es James Cameron: recuérdese la noche de amor entre Michael Biehn y Linda Hamilton en *Terminator* o el encuentro entre Kate Winslet y Leonardo Di Caprio en *Titanic*, para no mencionar el

strip-tease de Jamie-Lee Curtis en *Mentiras verdaderas*. Pero Cameron es un señor adulto que hace películas sin pensar necesariamente en la edad de su público, su conformación social o comunitaria. He aquí el meollo de la cuestión.

Gracias a *La guerra de las galaxias*, el negocio cinematográfico experimentó una enorme sacudida. El fracaso posterior de *Las puertas del cielo* dio por tierra con el reinado del director como fuente de toda razón y justicia a la hora de llevar adelante un proyecto cinematográfico. La primera demostró entre muchas otras cosas que los adolescentes tenían más tiempo para ir al cine y más medios a su alcance para consumir películas. La segunda, que las temáticas "adultas" y las visiones "personales" están reñidas con la posibilidad de que el público adolescente se acerque a las pantallas. No es solamente sexo lo que falta en el cine de Hollywood, aunque su presencia es lo que más escandaliza y su ausencia lo que más se nota. Faltan películas adultas, sutiles, donde las relaciones entre los personajes eludan la explicitud. Ejemplo: Clint Eastwood hoy filma *Río Místico* cuando hace una década pudo hacer *Los puentes de Madison*. La segunda, de paso, tenía amor y sexo y deseo y disfrute y comunicación cuerpo mediante entre dos personas realmente adultas. El espectador del cine americano medio es como la hija de Meryl Streep en esa película, que reflexionaba "¿Quién iba a decir que mi mamá era una especie de Anaïs Nin?". Claro que la mujer no sólo no se escandaliza, sino que la termina entendiendo. Pero la mayoría silenciosa no piensa lo mismo. Los ochenta tuvieron una conjunción fatal: sida y Reagan. Entonces todo comenzó a reprimirse, y el sida empezó a ser una excusa



Arriba a la izquierda, dos fotogramas de la opulencia de Russ Meyer. Abajo a la izquierda, Crowe es el científico de *Una mente brillante*. Al lado, Paltrow en *Shakespeare apasionado*.

para ocultar el sexo. Podemos sumar: el inepto Adrian Lyne cortó unas cuantas escenas de *9 semanas y media*. Luego, ya que estaba, mostraba los peligros del sexo *out-family* en la horrorosa *Atracción fatal*. Este hombre asociado a la película cachonda es un auténtico pacato (v.g. *Propuesta indecente* y *Lolita*). Como siempre hay una persona cuerda en medio de tantos locos, tenemos a Paul Verhoeven haciendo *Bajos instintos*, que escandalizó a muchos en muchas partes (acá no se pudo pasar por cable una vez, lo mismo que *Crash*). El éxito de esa película puede pensarse como la contracara fascinada por el sexo de los estadounidenses. Pero claro, *Showgirls* fue un enorme fracaso (en parte porque es NC-17, es decir, ¡peor que R, prohibida para menores de 18!). Me temo que son incapaces de entender cómo puede ser que una cosa tan sucia sea una creación de Dios. Kubrick: es el único que entendió la relación entre estadounidense y sexo en *Ojos bien cerrados*, que fue, a pesar de Tom Cruise y de Nicole Kidman, un fracaso de público.

El puritanismo de Estados Unidos aparece en la pornografía. El porno USA contiene pecadoras viciosas y bocasucias y señores que, o bien caen en sus redes o, para decirlo de manera elegante, tienen menos creatividad que Marcelo Longobardi. No vaya a esperar sorpresas o mezclas: son cuerpos ficticios, siliconados, que siguen una rutina bastante aburrida y estática. No hay perversiones ni juegos. La pornografía, aunque legal, aún es usada en juicios por violación o abusos como una evidencia en contra del acusado. Parece contradictorio, pero no lo es: el país consagra las formas democráticas, pero no necesariamente el fondo de la democracia, que es el respeto por las libertades individuales. El porno es indispensable (gran parte de los técnicos de Hollywood viven del porno cuando no filman mainstream) y acorde con la Constitución. Pero no por eso es moralmente permitido. Los estudios tienen como credo, hoy, el más para más: mayores producciones que saturan salas para mayor cantidad de espectadores. Como el sexo elimina a niños y adolescentes, se quita el sexo; como un villano negro hace reaccionar a los negros, los negros siempre son buenos. Lo mismo



con algunos hispanos y los homosexuales en general, lo que crea el mismo tipo de discriminación. A veces uno imagina una gran conjura donde los ejecutivos de los estudios, que gastan cientos de millones de dólares en un film, impulsan a las mal llamadas "minorías" para que protesten exigiendo cambios en las películas, de modo que lleguen a la mayor cantidad de público posible.

Los soñadores, de Bernardo Bertolucci, casi se estrena cortada en Estados Unidos. Pero si uno le corta a esa película lo que puede molestar a los estadounidenses, lo único que queda son las fotos de la puerta del cine o un póster. Uno de los últimos films con el amigo Ewan McGregor mostraba un desnudo frontal del muchacho. Sony cortó el plano. Ewan no viajó a Estados Unidos a presentar la película. Ahora parece que van a estrenar la cosa como es, pero es tarde: ambos films corrieron, comercialmente, la muerte de gueto a la que están condenadas las obras de "arte y ensayo". Hay más absurdos, como la controversia alrededor de *Una mente brillante*. Parece que el John Nash real había tenido, en medio de su enfermedad, varias infidelidades con alumnos de ambos sexos. Eso en el film no aparece, pero resultó que el viejo mito de "el cine es verdad" causó una ola de críticas. Nash, que estaba enfermo de veras, iba a pasar por un vivillo porque a) tenía relaciones sexuales extramaritales, b) lo hacía ¡con hombres! El problema se reduce a que el sexo ha sido convertido en veneno para la taquilla. Y un film de 100 millones de dólares no puede permitirse perder un espectador. Así las cosas, si el cine es espejo de una sociedad, cuesta entender que en Estados Unidos haya una tasa demográfica positiva. ■

LA MIRADA BABOSA

Kilos eróticos

Las imágenes cinematográficas que más me han enardecido en mi vida son las siguientes: la gorda de *Amarcord* (yo era chico, ojo), Alicia Bruzzo en *Pasajeros de una pesadilla* y Alicia Bruzzo en una escena con Miguel Ángel Solá en *Una sombra ya pronto serás* (en estos dos últimos casos yo era cualquier cosa menos un chico). Es decir, dos gordas y dos Alicia Bruzzo (como si en la Bruzzo flaca yo adivinara lo que vendría). Sí, me gustan los cuerpos de mujer excedidos de peso. Mi mujer es preciosa y, tengo que confesarlo, flaca. Pero en mi descargo debo decir que Mariela, la susodicha, aumentó más de quince kilos desde que nos conocemos. O sea que lo mío es casi una militancia (¡y cuánto más linda está ahora!).

Volviendo a Alicia Bruzzo quiero decir algo: las dos películas en las que la recuerdo eran bastante flojas pero cada vez que ella aparecía la tensión de la película aumentaba en 220 watts, especialmente en el segundo caso, una adaptación perezosa y aburrida del libro de Osvaldo Soriano. No filma desde 1995 (*De mi barrio con amor*). Desde entonces, en el cine argentino han desaparecido los besos, las tetas y las gordas sexys. Pese lo que pese, Alicia seguirá siendo una actriz de una personalidad única. Volvé, gordi. Gustavo Noriega

Un admirador muy aplicado de las personas con muchos kilos de más escribió esta nota como una forma de denunciar que el erotismo cinematográfico le viene esquivando el bulto a la gordura. **por DIEGO TREROTOLA**

CONTRA EL EROTISMO DIET

Carne de chanco



Arriba, la adolescente América Ferreira en *Las mujeres verdaderas tienen curvas*. Abajo, el osuno James Gandolfini en su rol gay de *La mexicana*. En la otra página, a la izquierda, John Goodman como el padre gay de *Normal, Ohio*. Al lado, la exuberancia de Queen Latifah en *Chicago*.

A mi oso Norberto

SE ARMO LA GORDA. No siempre fueron épocas de vacas flacas. Según algunos recuerdos en sepia, existieron mujeres de carnes profundas y lujuriosas que posaron desnudas, con gestos que mezclaban inocencia y lascivia. Sin necesidad de ser un estudioso del erotismo pretérito, estas fotos que circulan por todos lados (ahora, todos lados es internet) son la evidencia de que existió un gusto por esas figuras paquidérmicas. Pero no es necesario ir tan lejos para encontrar una mirada erótica hacia mujeres obesas porque la carne de chancha todavía es bastante preciada y publicitada. Basta hurgar en el cancionero popular para oír estrofas no inmortales pero suficientes: "Una libra de cadera no es cadera / Tú la tienes gorda por eso te ves buena", cantaba Clericó con Cola; "Yo quiero una novia pechugona, que sea maciza, que sea rolliza", aportaba Horacio Fontova. En el cine actual, el erotismo de mujer gorda tiene su vigencia. Y merece el primer puesto Queen Latifah, madraza negra de dimensiones físicas exorbitantes debidamente erotizada en varias películas, en especial a través de su danza sugestiva en *Chicago*, musical protagonizado por Catherine Zeta-Jones en versión lechona. Si esas dos estrellas no conforman, tienen a Kathy Bates en *Las confesiones del señor Schmidt*, que se desnuda en un jacuzzi; para quien piensa que la escapada teta de Janet Jackson tiene valor de shock, la rechonchez de Bates debe ser la escena más inflamable jamás filmada.

En esta línea, con la influencia cruzada de Fellini y Russ Meyer, vale mencionar las gordas salvajes del director John Waters, como Divine, Edith Massey y Jean Hill, quienes desde *Mondo Trasho* (1969) a *Polyester* (1981), son las que guiaron sus películas, con un

alardeado erotismo obsceno, aberrante, inesperado y chistoso. Vayan como ejemplos Massey estrellándose huevos duros en sus pechos vacunos en *Pink Flamingos*; la desnuda voluptuosidad de Divine en el circo de *Multiple Maniacs*; Hill asfixiando mortalmente a un hombre al comienzo de *Desperate Living*. Con *Hairspray* (1988) y Ricki Lake, Waters construye un manifiesto festivo en contra de la discriminación por peso y color con una joven que invade con su cándida gordura un programa de TV segregacionista. Otros talentos del mal gusto, los Farrelly, hicieron su propia versión del problema de la obesidad y la belleza femenina con *Amor ciego*. Aunque más cercano está *Las mujeres reales tienen curvas*, dirigido por Patricia Cardoso, otro manifiesto de la obesidad femenina, pero en formato de simple y simpático telefilm (ver EA 141). Hay, también, una versión argentina de mujer gorda erotizada con Alicia Bruzzo, que tuvo su apología en *De mi barrio con amor*, donde se justifica el enlace entre ella y Brandoni por una referencia a Botero. Basten estas películas —unas populares, otras de culto— para decir que el discurso anti Barbie tiene su lugar destacado en la cultura. Aunque el más erótico manjar sigue siendo la modelo top, con su delgadez longilínea, la doble pechuga es aún una variante válida y posible. Incluso, más allá del erotismo, o sea en la pornografía, cualquier videoclub con un catálogo más o menos respetable del género, tiene películas de mujeres obesas felices de hacer sus chanchadas. Erotismo porcino al alcance de la mano.

GORDOS ANONIMOS. En un gran sermón, el gordo Jack Black de *Escuela de rock* le dice a una de sus alumnas, una niña regordeta y negra, suerte de pichona de Queen Latifah, que con sus dimensiones físicas puede ser



sexy en el escenario, tan sexy como él. Esta es una de las pocas películas que, a partir de la exagerada atracción de Black, se posiciona a favor de la gordura masculina y le concede la posibilidad de cierta seducción. Aunque, es importante aclarar, el personaje de Black no tiene ninguna amante. Este ejemplo insuficiente parece probar que, en el cine, a las mujeres le interesan poco o nada los hombres gordos. Otra exploración del cancionero popular puede echar luz sobre el asunto.

Ahora es el turno de escuchar a Juan y Juan: "La pinta es lo de menos, vos sos un gordo bueno". Estos Juanes son bien claritos, el gordo es feo, y la ecuación gordo + pinta es imposible. El gordo no tiene pinta, ni Niña, ni Santa María. No puede hacerse la América. Moraleja: si no sos bueno, no te va a querer nadie, pero no por malo sino por gordo. Mínimos son los casos de gordos erotizados en cine. En *The Full Monty* hay un pequeño elogio de la gordura a través de Mark Addy (aunque, si ese actor es gordo, qué le queda a Bud Spencer). El cuerpo obeso suele ser más cómico que sexy. Esto se comprueba en la reciente *Alguien tiene que ceder*. Por un lado, el cuerpo desnudo de Diane Keaton, mostrado con cuidado, dispara un conflicto serio, mientras que el culo gordo de Jack Nicholson sólo aparece para producir un gag; el cuerpo femenino y arrugado es digno eróticamente, el masculino, gordo y viejo, es simplemente ridículo.

La ausencia de exhibicionismo obeso parece implicar que la gordura debe esconderse. En *Santa Clausula 2*, Tim Allen, convertido en un Papá Noel rechoncho, sostiene que no veranearía en ninguna playa para no mostrar su panza. Por suerte, eso sólo sucede en las ficciones correctivas y aleccionadoras, porque en la realidad las playas se llenan de hombres que exhiben sin pudores estómagos

abultados, como bien lo muestra el documental *Balnearios*, de Mariano Llinás. La estética reaccionaria del cuerpo erótico masculino tiene su correlato terrible en la pornografía. Si se quiere ver películas de sexo heterosexual con hombres obesos, resultará imposible. Simplemente, no existen o, si las hay, los videoclubes no las catalogan según los físicos masculinos. La variedad del porno tiene límites. Hay películas con negros, orientales, etc., pero con gordos no. Al porno le indigesta la carne de chanco.

TIERRA DE OSOS. Si la erotización del hombre obeso es una cuestión improbable, la hoerotización es aun más complicada. No porque no exista, sino porque es imposible de ver fuera de la pornografía. Si el cuerpo obeso heterosexual es risible, el caso del gay gordo es directamente un monigote sin remedio. Así lo prueban Santiago Segura en *La niña de mis ojos* y Jason Alexander en *Amor, valor y compasión*. Por otro lado, el Philip Seymour Hoffman de *Nadie es perfecto* y *Juegos de placer* compone personajes gay que cruzan la comedia y el patetismo y alcanza un nivel elevado de humanidad. Así y todo, el erotismo no aparece ni por las tapas. Lo más cercano a una visión erótica del cuerpo gordo gay es *La mexicana*, a partir del personaje de James Gandolfini, que aparece en calzones y tiene un breve affaire. Pero la felicidad no le llega al personaje porque termina muerto, al igual que el simpático gay de Simon Callow en *Cuatro bodas y un funeral*. En realidad, parece que en el cine no hay posibilidad de dignidad para gays gordos. Parece ser una opción que sólo logran los cuerpos ideales que publicita la cultura gay y que otros medios reproducen: el joven lampiño y delgado con músculos levemente marcados. Aun más que en la cultura heterosexual, el

culto de ese cuerpo dicta patrones estéticos muy estrictos para la comunidad homosexual, como una suerte de proporción áurea. Fuera de ello, todo es feo o ridículo. Como forma de resistencia, dos décadas atrás surgieron colectivos homosexuales que se autodenominaron osos (*bears*), gays gruesos, grandotes, gordos y con sobreabundancia de pelo corporal. Consolidada en la década del 90, esta minoría dentro de otra minoría comenzó a producir imágenes que son una alternativa erótica. Así, el mundo de los osos tiene sus propias estrellas y una decena de películas pornográficas exclusivas para este tipo físico. La gran estrella osuna es Jack Radcliff, conocido como el oso glamoroso, protagonista de muchas películas porno como la excepcional *Bear Sex Party*.

Sin embargo, estética y erotismo osuno no tuvieron gran trascendencia, de hecho fueron debidamente rechazados (en *American Pie 3* interviene brevemente un personaje gay al que apodan Oso, pero carece de gordura; parece que las películas permiten osos más corpulentos que gordos). En TV existió un caso flagrante de rechazo al oso con la sitcom *Normal, Ohio* (2000). Protagonizada por el gigante obeso John Goodman, esta serie trazaba el reencuentro de un gay con su familia. Aunque tuvo gran popularidad y el episodio inaugural fue visto por 12 millones de personas, la serie se canceló a los seis episodios y nunca se emitieron los otros siete que ya estaban grabados. Una pista para saber por qué no prosperó *Normal, Ohio* pueden ser estas dos opiniones encontradas en internet:

"Elegir a Goodman como gay, ¡por Dios! Es el estereotipo del macho sexista y ordinario, no un hombre gay. Si hubieran elegido a cualquier otro, el show podría haber funcionado"; "Goodman haciendo de gay no funciona. Vi el primer episodio y casi vomité". Ya no se trata de homofobia, esto es un caso de osofobia. Nadie se queja de programas de TV como *Will & Grace* o *Queer as Folk*, actuados por gays flacos; el problema parece ser que tanta carne gay junta es un exceso. Se permite una cierta cantidad de kilos homosexuales por serie. El resto es debidamente repudiado. Sin embargo, en el cine apareció una tabla de salvación. Es la española *Cachorro* (2004), dirigida por Miguel Albaladejo, presentada en la sección Panorama de la Berlinale. Sin duda, una de las primeras películas no porno centradas en el erotismo del cuerpo gay gordo ajeno a los modelos dominantes. Además, la historia profundiza en la cultura osuna a través del relato de un dentista que frecuenta clubes de osos de Chueca, barrio gay de Madrid. La cultura osuna española, muy fuerte y arraigada, dejó ver todo su potencial en esta película —en cuyo póster posan unas panzas triunfales— que tiene más kilos de carne y pelos que la suma de todos los personajes gays de la historia del cine. Por fin. ■



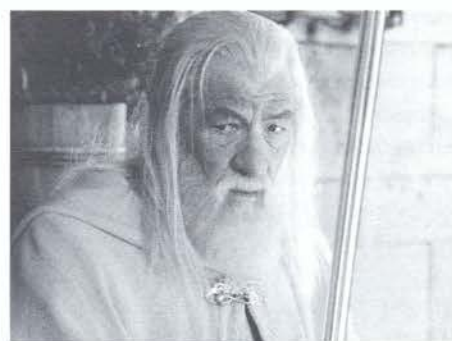
EL PELIGROSO AVANCE **DEL DOBLAJE**

¿Quién la quiere doblada?

Nosotros no. Por eso fuimos a preguntar cuáles son los motivos de esta práctica que se extendió durante estos meses estivales y que promete seguir ganando espacio si nadie pega cuatro gritos. Por el momento, nos dedicamos a analizar seriamente el estado de las cosas para poder gritar con conocimiento de causa.

por **NAZARENO BREGA, JUAN MANUEL DOMINGUEZ y AGUSTINA LARREA**





En la página anterior, Hulk enojado por el doblaje y Elf, el duende. En esta página, la foto grande corresponde a *La maldición del Perla Negra*, y la más chica a *El Señor de los Anillos: el retorno del Rey*.

Después de presentar un recurso de amparo ante la Corte Suprema mexicana en 1997, las distribuidoras Fox, Buena Vista-Columbia y United International Pictures (UIP) obtuvieron lo que querían: abolir el artículo octavo de la Ley de Cinematografía que preveía que el doblaje cinematográfico sólo debía restringirse a "películas infantiles o de contenido educativo". Sí -increíble-, en un país como México, donde se realiza la mayoría de los doblajes de las películas que se ven en toda Latinoamérica, por una política de Estado esa actividad estaba regulada y en las salas mexicanas no se podía exhibir a destajo cualquier película doblada. Pero mediante un recurso de amparo, las majors lograron que la Corte Suprema vetara ese artículo en un fallo dividido hacia fines del año 2000. Los argumentos a favor del doblaje eran más bien de carácter mercantil: ocho de los once jueces que debían votar consideraron que no permitirlo "violaba" la libertad de comercio (recordar la importancia de la industria del doblaje) y la garantía de igualdad porque en televisión sí se transmitían films doblados (aunque los ministros "olvidaron" que los canales de TV pagos pasan films subtítulos).

En cambio, los tres ministros restantes se opusieron al doblaje indiscriminado con criterio. "El doblaje atenta contra la libre expresión y la creatividad artística del quehacer cinematográfico", aseguraron y cuestionaron que el único interés de las empresas por doblar las cintas al español "persigue fines comerciales y no artísticos". Además derribaron el mito según el cual escuchar una película en su formato original va en contra del idioma español; por el contrario, argumentaron que ante una obra de arte debe prevalecer su "originalidad e integridad" y el "conocimiento de la diversidad de otras culturas". "La de-

fensa de la identidad cultural no se hace comprando productos extranjeros y poniéndoles una etiqueta en español, la identidad cultural se defiende creando y produciendo, en este caso films. Cada vez que se dobla una película se pierde y se mutila la calidad de la obra artística presentada", declaró el presidente de la Corte, Genaro Góngora Pimentel. Por su parte, los cinéfilos mexicanos no ocultaron sus quejas y organizaron varias protestas. Explicaron que esa supuesta "libertad de mercado" que piden las majors atenta contra otra libertad: la de los consumidores que quieren ver las películas tal como fueron hechas. A partir del fallo, el doblaje fue ganando terreno: "Fue algo paulatino, primero lanzaron copias dobladas de films que fracasaron en taquilla, como *Misión a Marte*. Pero cuando se enloquecieron con los doblajes fue con la primera *Harry Potter*. Con suerte había dos copias subtítulos por ciudad", explica el mexicano Francisco Payó González, uno de los miembros del Frente Cinéfilo Contra el Doblar. Desde esa asociación rechazan un segundo argumento-mito: que el subtítulo deja afuera del cine a los más de 17 millones de analfabetos mexicanos. "¿Acaso creen que los millones de personas que no saben leer y escribir irán en masa a ver las cintas de Hollywood? ¿Qué manera de mostrar su desconocimiento de las reales condiciones de pobreza y marginación en que viven! A ninguno de los ministros se le ocurrió que es mejor combatir el analfabetismo, no fomentarlo."

En Argentina el doblaje amenaza con imponerse. "Un fantasma recorre la cartelera cinematográfica porteña: el fantasma del doblaje. En abierta confrontación con los hábitos conquistados a lo largo de su historia por el espectador argentino, ciertas distribuidoras cinematográficas han comenzado a estrenar

películas extranjeras no en su idioma original, sino dobladas. Esto ha sucedido con los recientes estrenos *Mini espías 3D*, *Un viernes de locos* y *El gato*, y según se anuncia, ocurriría lo mismo con el estreno de *Más barato por docena*." Así comienza el comunicado de la asociación de críticos Fipresci Argentina en rechazo al avance del doblaje.

SI SABE, NO CONTESTA. A semanas de que se suscitara la polémica en los medios, los departamentos de prensa locales de Columbia, Fox y Buena Vista-Disney (las distribuidoras que más doblan por decisión propia y amparándose en el supuesto target de público que ve sus películas) tienen pedido expreso de las autoridades de esas empresas de no hablar al respecto. Warner, que estrenó a fines del año pasado *Looney Tunes: de nuevo en acción* con todas las copias dobladas, se justifica diciendo que le fue bien con el estreno en ese formato. En Distribution Company se desentienden del tema diciendo que *Elf* es la única película en años que estrenaron doblada. Con los exhibidores el panorama no es mucho más alentador. La reacción más frecuente al contactarlos fue no hablar sobre el tema, hacerlo *off the record* o poner en boca de asistentes y jefes de prensa respuestas escuetas. Heriberto Brown, gerente general de Hoyts General Cinema, comunicó, a través de la amabilidad de su asistente Carolina, que considera una falsedad que el número de películas que se estrenan dobladas esté creciendo. En la mayoría de los intentos de entrevistas, tanto a distribuidores como a exhibidores, se obtuvo esa misma respuesta como excusa para evitar discutir el tema. Algunos, más valientes, agregaron que el doblaje se reducía sólo a películas infantiles.

La réplica inmediata fue cuestionar si *Un* ▶

viernes de locos, responsable parcial del editorial en contra del doblaje de *EA 142*, podía considerarse una película que sólo llama la atención de los niños. Las respuestas fueron en un mismo sentido: están los que contestaron que esa película "no le interesaba a nadie" y los que dijeron que era "malísima" y que su fracaso era insalvable en cualquier idioma, casi al nivel de *Más barato por docena*. El director de Atlas Cines, Martín Kohan, opina que a *Un viernes de locos* el estreno en cines "le quedaba grande". También cuenta que, en las películas destinadas a un público más amplio que el infantil, la versión subtitulada suele recaudar más. "Por ejemplo, la versión subtitulada de *Hulk* nos rindió muy bien, aunque *La maldición del Perla Negra* funcionó pareja en las dos versiones." El dato alarmante es que *Hulk*, film al que nadie reduce con la etiqueta de película infantil, se estrenó en Argentina con 90 copias, 51 de ellas dobladas y sólo 39 subtituladas.

Si bien la repercusión en los medios nace a partir del monopolio del doblaje en algunos estrenos en Capital y Gran Buenos Aires, no debe dejarse de lado la falta de equidad en la distribución cinematográfica argentina. A partir de la reducción en la cantidad de copias subtituladas, las empresas exhibidoras no envían esas copias a los complejos del interior por considerar que el rédito en su segundo circuito de exhibición es menor al que pueden obtener en Buenos Aires. No sólo se estrenan cada vez menos copias subtituladas, sino que directamente cayó la cantidad de copias por estreno. El estreno de un tanque como *Harry Potter y la cámara secreta* tuvo 140 copias en noviembre de 2002, mientras que un año antes con *Harry Potter y la piedra filosofal* se habían lanzado 173. La razón de esta caída es que el costo de las copias mantuvo precios dolarizados. Esto provocó que el porcentaje de estrenos simultáneos entre el interior y Buenos Aires disminuyera del 60% de algunos años atrás a un 15% actual.

Juan Manuel Fascetto, gerente general de UIP Argentina (United International Pictures), asegura que las películas que ellos estrenan dobladas pertenecen al mundo infantil. "De todas maneras, cuando estrenamos películas dobladas, en general hacemos algunas pocas copias subtituladas por si hay gente que está interesada." Tal es el caso del estreno de *Shrek*, que en 2001 llegó a las salas con 80 copias: 70 dobladas y 10 subtituladas. Sin embargo, con el reciente estreno de *El gato*, esto no sucedió (salió con 20 copias, todas dobladas). Según Fascetto, esto se debió a una directiva de la central de Estados Unidos para toda la región. Desde el punto de vista de los exhibidores se mantiene la idea de Fascetto sobre el estreno de copias subtituladas como "un servicio al espectador", porque rara vez representan ganancias. Sólo los estrenos grandes, aquellos con un lanzamiento de



más de 50 copias, justificaban la pérdida económica que implicaba la posibilidad de ver en varias salas uno de esos films en versión original. Al reducirse el promedio de copias por estreno, se decidió eliminar aquellas que a priori no representan ganancias. Las películas destinadas al mercado infantil abarcan cerca del 12% de la venta total de entradas, mientras que sus versiones originales no atraerían siquiera a la centésima parte de ese porcentaje. *Elf* fue un fracaso comercial en su versión doblada, pero la única copia en versión original exhibida en la capital convocó sólo a unos 50 espectadores.

Queda claro que estas películas suelen atraer a más espectadores en sus versiones dobladas, pero no es descabellado suponer que una parte importante del público que asiste a esas funciones tiene tanta capacidad de lectura como desconocimiento sobre qué es lo que cambia (y se pierde) en un film doblado más allá de los problemas inherentes a la actuación. El problema principal del doblaje es la frecuente imposibilidad de lograr la combinación entre la sincronía labial del actor doblado con el sentido, función y efecto del texto original. No es de menor importancia que el espectador depende de la idoneidad del director de doblaje. Muchas veces estos directores tienen pretensiones artísticas y deciden agregar voces, música o ruidos en donde consideran que "falta algo" y también disminuirlos o eliminarlos de donde sienten que sobran. Frente al desconocimiento que existe sobre estos y otros aspectos del doblaje, es difícil esperar una posición combativa por parte del público. Pero es posible. Recién a partir de la creciente popularidad del DVD, la información sobre las desventajas de las copias en *fullscreen* hizo que hasta el espectador más atolondrado comenzara a exigir un

mayor respeto por los formatos. La cruzada antidoblaje puede ser más ardua y va a tomar un poco más de tiempo.

INFLUENCIA. En lo que refiere a la edición en video de películas que pudieron verse en las salas con copias dobladas, el mercado se divide en tres empresas (LK-Tel, AVH y Gativideo) que editan las películas de una determinada distribuidora de forma exclusiva. Para que un film pueda subtitularse al salir en VHS debe existir un master original subtitulado, ya que llevar a cabo tal proceso directamente en el video es prácticamente imposible por la baja calidad del VHS. Este master, además, sólo está en manos de las majors, que muchas veces también tienen uno subtitulado aunque después lleven a los cines la película doblada.

En el caso de LK-Tel La Rioja Video S.A., que edita en VHS todo lo que Columbia estrena en cines, el doblaje depende del público al cual esté dirigida la película. Por lo general, si es "Apta para todo público" (calificación con la cual Columbia justificó el doblaje del último *Peter Pan*, que se estrenó sin copias subtituladas aunque en la privada para la prensa se proyectó en inglés y con subtítulos) está dirigida a los niños y entonces sufrirá el doblaje. Pero *La guardería de papá*, que se estrenó sólo doblada, será editada en las dos versiones "para ganar más público" tras su fracaso comercial. En AVH, que trabaja con los films estrenados por Warner y UIP, se sigue una política que existe en la empresa desde hace rato y por ende el fenómeno actual del doblaje no parece afectarlos. Lo que hacen es editar en video en los dos formatos, incluso algunas películas que se estrenaron únicamente con subtítulos. *Looney Tunes: de nuevo en acción*, se estrenó sólo doblada, pero se editará en video en las dos versiones. Las



En la página anterior, la porquería de *Armageddon*. Acá. *Mini espías*, *Lilo y Stitch* y *Un viernes de locos*.

últimas dos partes de la franquicia *Matrix*, la comedia *Analízate* y *Atrápame si puedes* pasaron por las salas sólo con subtítulos y se consiguen en videoclubes en las dos versiones. Un caso aparte es el ejemplo de *Tonto, tontos y retontos*, que será editada sólo doblada al español debido al bajo rendimiento en los cines, donde se estrenó en su idioma original, para captar otro tipo de público".

Gativideo edita en VHS y DVD, los films que distribuyen Buena Vista y Fox. Considerando que Buena Vista ha decidido cerrar el subtítulo en sus estrenos, no es extraño pensar que los films de la mayor que sean estrenados por Gativideo tomen el mismo curso.

Las ediciones en video de las películas animadas de Disney son sólo en castellano, sin importar que se hayan estrenado en cines con una o dos copias subtituladas. En el caso de las películas de Fox, generalmente se repite la fórmula que funcionó (o no) en cartel, *Agente Cody Banks* salió doblada en cines y videoclubes y también se repitió el lanzamiento en español e inglés de *Episodio 2: La guerra de los clones*. Las ediciones en video no suelen recibir la protección idiomática que hace la crítica con cada protesta contra el doblaje de estrenos. Tal vez por considerarse un tema menor o por existir la opción del DVD que permite la libre elección. Pero las generalmente pésimas ediciones nacionales permiten en películas como *El planeta de los simios*, *Mini espías* y *George de la selva* la versión en español, pero no la elección de subtítulos en castellano al seleccionar el audio en inglés. Esa protección que desea ejercer la crítica sobre los estrenos no parece tener eco en las distribuidoras. Los miembros de Fipresci Diego Lerer, crítico de *Clarín*, y Diego Batlle,

de *La Nación*, a pesar de formar parte de los dos diarios de circulación nacional con mayor tirada, coinciden en que la influencia frente a la ofensiva de las distribuidoras con el doblaje es limitada. Saben que todo lo que se publica en esos medios llega a los responsables, pero hasta ahora no parecen poder revertir el proceso. Batlle considera el crecimiento del doblaje como una ofensiva que apunta de aquí a unos meses o años a uniformar al público de toda la región. "La idea es doblar la película en algún país latinoamericano y que luego esa versión se estrene sin diferencias en todo el continente, eliminando el subtítulo por completo." A la consulta sobre la intervención del INCAA en el tema, Lerer contestó: "Creo que lo mejor que podemos hacer, la pelea que hay que instalar, es obligar a poner películas en versión original, y creo que el INCAA debería actuar al respecto. No se le puede impedir a la empresa, si quiere, estrenarla doblada, pero sí debería haber algún tipo de propiedad intelectual que proteja la obra tal como fue concebida por quienes la hicieron".

EL BRAZO TONTO DE LA LEY. "No es una cuestión inherente al INCAA." Esa fue la respuesta de Jorge Coscia, presidente del INCAA, frente al pedido de considerar, como autoridad máxima del organismo más importante en lo que respecta a la regulación de la cinematografía en Argentina, el creciente número de salas de estrenos que imponen el doblaje como única opción para el espectador. Dentro del mismo ente autárquico, el gerente de fomento Fabián Blanco declaró: "No existe legislación respecto del doblaje, el INCAA no posee nin-

gún tipo de autoridad en esa materia porque estamos hablando de producciones extranjeras, del mercado. Es un perjuicio que ocurre en un sector que no afecta a las tareas del INCAA. Hacer de esto un problema del Instituto sería un desmembramiento de sus funciones específicas. El INCAA, a causa del decreto de desregulación económica del año 91, perdió la competencia con respecto al doblaje". Pero aquella autoridad que perdió se aplicaba solamente a los doblajes para televisión abierta y había sido concedida al Instituto por medio de la única ley sobre el doblaje que existe en nuestro país. A través de aquel dictamen se reglamentaba que el doblaje de todo material para TV (películas, cortos, el uso de cualquiera de estos en la publicidad, prensa y las series televisivas) debía estar doblado al castellano neutro. En materia de televisión y doblajes, el texto firmado por Steve Solot dirigido al diputado Pedro Calvo, a la sazón presidente de la Comisión de Comunicaciones e Informática, es curioso por venir de quien viene. Con motivo de comentar las cuestiones clave de la Ley de Radiodifusión que perjudicaban a la persistente lobbista MPAA (Motion Picture Association of America) que reúne a las majors de Estados Unidos, frente al pedido de que todas las emisiones por TV sean en español, Solot declaró: "En muchos casos podría ser más viable el subtítulo que el doblaje. Se trata de un medio alternativo para derribar las barreras idiomáticas que permite a la audiencia escuchar idiomas extranjeros y beneficiarse de traducciones simultáneas". Tal vez esta sea la primera vez que tengamos que apoyar algo planteado por la MPAA. ■



FUJIFILM

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

TALLER DE REALIZACION

a partir de un proyecto

por **CRISTIAN PAULS**

(Sinfin, Por la vuelta, Imposible)

Informes al 4783-1239
cristianpauls@arnet.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
RNPS N° 512

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

Tel./fax 4866-4440 / 4867-0036

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

Internet www.il-postino.com.ar

Taller de lectura en inglés

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

Interpretación y traducción

**Grabaciones de los poemas
leídos por los autores**

Para más información, llamar al 4825-6769

Nuevo curso de Eduardo A. Russo

Teorías del cine

**Perspectivas actuales sobre
clásicos / vanguardistas / independientes**

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

400A Cine

Traducción de guiones y proyectos.
Presentaciones a subsidios internacionales.

E-mail 400a-cine@voila.fr

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

ANUNCIE EN

EL AMANTE

Un irreductible

por EDUARDO A. RUSSO



Yo, un negro, Jaguar y Jean Rouch en acción.



El 19 de febrero, AFP informó de la muerte de Jean Rouch, a los 86 años, en un accidente de ruta en Nigeria, donde estaba participando en un festival de cine. Iba con su esposa, una enfermera de la Isla de Guadalupe con quien se había casado hace apenas un par de años, y con un cineasta y un actor nigerianos, que –según el cable– estaban fuera de peligro. Fatalidades o azares dispusieron que el veterano muriese donde había empezado su carrera de cineasta-antropólogo: un itinerario insólito, con gestos de pionero y polémicas continuas, admirable e incómodo como sólo suele serlo el de unos pocos grandes. Compendiar aquí a Jean Rouch es un proyecto imposible, sólo esbozaremos algunos apuntes sobre este renovador de la tradición del documental y también de los modos modernos de hacer ficción. Borrando encarnizadamente las fronteras entre investigación científica y producción artística, entre la narración y el ensayo, entre lo subjetivo y lo objetivo, logró que la realidad se comportara rouchianamente. Jean Rouch nació en París, el 31 de mayo de 1917, y descubrió el cine a los 6 con (más apropiado, imposible) *Nanuk el esquimal*, de Flaherty. Como para cultivar esa futura condición inclasificable, pronto se diplomó en Letras, y en 1937 se recibió de ingeniero civil de puentes y caminos. Trabajó en la destrucción de puentes franceses para entorpecer la invasión nazi. Pero avanzó la ocupación, y se fue de ingeniero a Nigeria. Allí, luego de presenciar una ceremonia funeraria, cambió su

vocación: no podía describirla, aseguró, sólo podría filmarla. Con una 16 mm alquilada y bajando en canoa por el Níger –según dice la leyenda, inaugurando su célebre cámara en mano al perder el trípode– filmó *Au pays des mages noirs* (1947). Su *Invitation a la danse des possédés* (1949) ganó el Festival de Cine Maldito de Biarritz y le pavimentó el acceso a la etnología. El extraño cine de Rouch, a falta del trípode clásico, apoyaba una pata en la biografía y en experiencias vitales del cineasta, otra en los fundamentos de lo que se asentaría como antropología visual, y la restante en la pasión africana que animó a las vanguardias, muy especialmente al surrealismo. El África que lo había hechizado era el de sus maestros en etnología, Marcel Griaule y Marcel Mauss, pero también era el que poblaba con innumerables máscaras el departamento parisino de André Breton. Con otro irreductible, André Leroi-Gourhan, Rouch creó en 1953, dentro del Museo del Hombre, el Comité del Film Etnográfico. En soledad, a lo Flaherty, avanzó en lo que alguna vez denominó “cine-trance”, lanzado a buscar a las imágenes en pleno movimiento. Y en cuanto a trances, en *Maîtres fous* (1954), sobre los ritos de posesión de la secta Haouka, en Nigeria, ya instaló la polémica que siempre lo acompañaría. Premiada en el Festival de Venecia, fue duramente atacada por los etnólogos ortodoxos –incluso Griaule– por su subjetividad. Rouch fue un verdadero maestro para desco-

locar. Escandalizaba reclamando su derecho a ser subjetivo, así como por su tendencia a adoptar miradas inusuales, a veces cercanas a una especie de entomología –vecina a Buñuel– y explorando la ficción en el doc, tanto como lo documental en las ficciones emergentes que daban la sorprendente arquitectura de sus películas. Con *Moi, un noir* (1958) da una lección magistral de ética y estética para el cine, pionera no sólo del moderno documental de creación, sino de ficciones fronterizas como las que contemporáneamente uno puede detectar en cineastas como Godard o hasta Kiarostami, salvando distancias temporales y geográficas. Rouch también fue uno de los padres del cine africano, pero acaso se lo reconoce más como fundador del célebre *cinéma-vérité*. El *cine-verdad* se instaló en la encrucijada entre el arte cinematográfico y la investigación, entre la antropología y la sociología, abordando a esos extraños indígenas que se hacían llamar parisinos en *Chronique d'un été* (1960, en colaboración con Edgar Morin), e interrogándolos sobre qué significa la felicidad. Ajeno a toda militancia orgánica, Rouch fue, con los años, un francotirador de la recuperación y conservación filmica, llegando a dirigir la Cinemateca Francesa entre 1987 y 1991. Investigador ecléctico, artista mago, dueño de su propia categoría, por su vitalidad nos habíamos acostumbrado a juzgarlo permanente. Deja más de 120 films para descubrir o revisar con largo asombro. ■

Otras voces, el mismo ámbito

En la presentación del último número de *Kilómetro 111* (en diciembre pasado, en el Rojas), los críticos Schwarzböck, Oubiña y Goggi leyeron textos en los que se articula el comienzo de un problema: ¿cómo pensar el cine contemporáneo, cuando los viejos paradigmas parecen hoy ser insuficientes? ¿Qué ha sido de la promesa del cine moderno y de su relación con el mundo? ¿Le queda al cine hoy la tarea de la resistencia?

Los amigos de *Km 111* nos han solicitado la inclusión en nuestra revista de los contenidos de las charlas con las que se presentó su cuarto número. *Km 111* es una revista-libro de esforzada realización, no sólo en cuanto a su materialidad sino en lo referido a sus contenidos: ensayos propios, traducciones, mesas redondas y críticas, en general de gran calidad. Superando todas las dificultades imaginables para una empresa de semejantes características en un país como el nuestro, la aparición de cada nuevo ejemplar es un motivo de indudable alegría para la comunidad cinéfila.

Ahora bien, ¿qué es lo que nos acerca y nos aleja de otra publicación relacionada con el cine? ¿Qué es lo que nos saca de esa norma periodística no escrita que implica ignorar otros emprendimientos relacionados con el mismo tema? El primer motivo es un poco narcisista: *Km 111* es probablemente, en la docena de años que lleva *El Amante / Cine* saliendo regularmente, la primera revista que no se define en oposición a la nuestra. De hecho, colaboran en ella algunos ex redactores de la revista (Silvia Schwarzböck, David Oubiña) y otros que siguen con nosotros (Eduardo A. Russo); en todos estos casos se trata de críticos y ensayistas con un discurso fuertemente anclado en el lenguaje universitario. Hay una clara diferenciación de enfoques y perspectivas entre ambas revistas que hace posible una buena convivencia, pero también influyen algunos valores *démodé* como la gentileza y los buenos modales de Emilio Bernini y Domin Choi, dos de sus responsables.

Ahora bien, cabe preguntarse cuál sería esa diferencia de perspectiva entre *Km 111* y *El Amante*. Estos ensayos, que oscilan entre la autolección y la reflexión sobre el momento actual del cine, son un buen indicio. El enfoque de *Km 111* sobre el cine contemporáneo no es el de una revista como la nuestra que aparece todos los meses y que discute estreno por estreno (y que además reclama por lo

que no se estrena). Es un enfoque ensayístico más pausado, distanciado, analítico, menos apasionado y, hay que decirlo, no por eso necesariamente más preciso. Y es que la distancia desde la cual se miran ciertas cosas influye en lo que se ve. Desde la Luna todos los hombres somos iguales, lo cual puede ser útil para ciertas reflexiones pero no para otras. Como ejemplo, para la mayoría de quienes escriben en *El Amante*, la inclusión de Spielberg en el mismo grupo que los hermanos Wachowski (autores de las *Matrix*) es, al menos, sorprendentemente imprecisa. Como también la afirmación de uno de los artículos que aquí reproducimos según la cual en las películas de Adrián Caetano "la pobreza se reduce a no pronunciar las 'eses'", algo difícil de sostener por más crítica que sea la relación que uno establezca con el realizador argentino.

Reconocemos con *Km 111* una herencia cultural en común: los nombres de Bazin, Daney y Godard son claramente inspiradores y guías. Pero quizá no proporcionen las herramientas suficientes para sumergirse en el cine de los últimos años. Porque, en definitiva, para no hablar de Bazin, Daney lleva ya doce años muerto y Godard ha decidido que no es relevante hablar del cine de los países fuera de la Historia —o de las *Histoires(s)*—, justamente el cine de los países periféricos, que más vitalidad y novedades ha traído a la escena mundial. Por voluntarismo o por convicción, en *El Amante* seguimos luchando semana a semana con el cine que nos toca vivir, a través de los estrenos, los festivales, las ediciones en video y DVD legales o clandestinas, tratando de entenderlo, de buscar su singularidad y sus deficiencias. Es un intento intelectual que puede ser tanto complementario como opuesto al de *Km 111*.

Una vez delimitadas nuestras zonas de interés y explicitadas nuestras diferentes miradas, no nos queda más que darle la bienvenida a nuestras páginas a esa excelente revista que es *Km 111*. Gustavo Noriega

LOS CONTEMPORANEOS por Silvia Schwarzböck

La idea de lo contemporáneo aparece cuando el horizonte del cine y el horizonte del mundo ya no coinciden. Más o menos con esta frase se cierra el editorial del N° 4 de *Kilómetro 111*. Ese desajuste convierte al cine en una forma de espectáculo que ha dejado de tener que ver con la vida cotidiana, incluso en su capacidad de negarla. En el cine clásico los géneros se construían a partir de la negación de la vida cotidiana (la vida cotidiana, debido a su neutralidad, se reemplazaba por su equivalente moral, es decir, por un universo autónomo, donde el tiempo era intenso y concentrado, las acciones, cruciales, y los diálogos, significativos). El mundo moral interno al film servía para compensar algo que la sociedad no tenía y que ella necesitaba para seguir siendo tal cual era. El cine moderno, en contra del clásico, intenta sincronizarse con la vida cotidiana, pero lo que descubre en ese intento es que, después de la Segunda Guerra Mundial y de Auschwitz, la vida se ha vuelto irrepresentable. La reflexión, entonces, se dirige al lenguaje de la representación misma, porque el mundo de la posguerra es reacio a ser representado. En el cine contemporáneo, finalmente, se revela el desfase entre los dos mundos que el cine clásico lograba conciliar, el mundo moral interno al film (como un mundo enteramente autónomo y cinematográfico) y el mundo extramoral (la vida cotidiana, ajena a todo código cinematográfico), pero como una diferencia que sólo es relevante dentro del horizonte del film. Por lo tanto, al primar en el cine contemporáneo el principio de no-exterioridad, las relaciones entre ambos mundos resultan intransferibles al mundo real.

Dada la no-exterioridad del cine contempo-



De arriba hacia abajo,
Andrei Tarkovsky, David
Cronenberg con Ralph
Fiennes y George Lucas con
Anthony Daniels (C-3PO).



ráneo, que "el presente no tenga un rostro cinematográfico" puede significar por igual las dos primeras cosas que a uno le vienen a la mente cuando lee esta frase: que hoy el cine sólo es capaz de relacionarse consigo mismo, y que la realidad, por su parte, no tiene nada que pueda ser conmensurable con el orden del cine. El cine contemporáneo, al fin de cuentas, más que autorreflexivo, es un poco cínico.

De acuerdo con la taxonomía que propone el editorial, dentro de la escena contemporánea conviven cines y cineastas muy diversos, pero de ese conjunto no se puede hacer ningún sistema. Es más, Bernini dice directamente que lo contemporáneo no existe como conjunto. Hay un cine que persiste a contrapelo del mundo y a espaldas de la industria del entretenimiento (el de Tsai Ming-liang, Kiarostami, los Dardenne, Sokurov o Suleiman). Hay otro que comprende como nadie el horizonte tecnológico de la contemporaneidad, pero que lo comprende como parte de la misma operación por la cual ayuda a reproducirlo y conservarlo (el de Spielberg, Lucas o los hermanos Wachowski). Y hay otros cines, que se suman a la escena contemporánea como los animales de cierta famosa enci-

clopedia china, esa que de tanto ser citada ya es sinónimo de la arbitrariedad de cualquier orden: están los "viejos modernos" (Godard, Marker, Varda), los "viejos contemporáneos" (Coppola, Scorsese, De Palma), los "sintomatólogos del presente" (Lynch, Cronenberg, Greenaway)... y Moretti (que constituye una clase a la que sólo él pertenece).

A juzgar por esta taxonomía, el cuarto número de *Kilómetro 111* podría suponerse que ha sido más disperso y heterogéneo que los tres anteriores. Sin embargo, ni eso sucedió ni era razonable esperar que sucediera, porque ya nadie cree que los resultados teóricos de la crítica sean mejores a fuerza de imitar al objeto hasta en sus rasgos más accesorios. Pero tampoco por eso había que esperar que sucediera exactamente lo contrario. Y, así y todo, el cuarto de los cuatro números es el más articulado internamente. Los ensayos no se suman —como sí les pasa a los cines contemporáneos—, sino que se articulan entre sí. Esa articulación no se lee como forzosa, sino que parece inducida por la imperiosa necesidad del objeto —el cine contemporáneo— de que sea otro discurso —el de la crítica— el que lo piense. El cine contemporáneo puede ser más o menos autorreflexivo, según sea el caso, pero lo que realmente no puede es encontrar su fundamento en la autorreflexión de la que él es capaz. El cine se vuelve más necesitado que nunca de crítica precisamente en el momento histórico donde el estado general de la teoría no es responsabilidad exclusiva de los que teorizan (de sus méritos y deméritos), sino del agotamiento de los principales paradigmas teóricos vigentes durante el siglo XX.

Quizás es por esta crisis que el propósito de conceptualizar, de llevar al nivel del concepto las impresiones que provocan las películas, se ha vuelto un esfuerzo digno de elogio, mientras que en otro momento —hasta entrada la década del 80— había sido parte del conflicto normal entre las interpretaciones. En una época como esta, en la que la experiencia se ha degradado hasta el punto de que todas las subjetividades inefables, arrobadas u ofendidas por los efluvios de su objeto dicen básicamente lo mismo, creo que *Kilómetro 111* hace una diferencia.

LA ESCENA CONTEMPORÁNEA

por David Oubiña

Tal como se plantea en el editorial de este número 4 de *Kilómetro 111*, no hay una única forma de la contemporaneidad en el cine. Tanto Spielberg como Lynch, Moretti, Tsai Ming-liang o Sokurov podrían reclamar su derecho a lo contemporáneo, aunque en cada caso eso signifique una concepción diferente sobre el cine. En ese sentido, "lo contemporáneo" parece un término condenado a la descripción. Describe un estado de cosas. Y en última instancia, se podría afirmar, a la manera de Borges: o bien ser contemporáneos es una fatalidad o bien es una impostura.

Digamos que se es fatalmente contemporáneo. Pero, al menos en los films más interesantes de los últimos años, eso define una relación con el presente (que no es lo mismo que una relación con la actualidad): pensar sobre el presente implica pensar en los términos de una estratificación histórica y por lo tanto mantener una relación problemática/problematizadora con lo dado. Los films que se plantean esa relación con la contemporaneidad a partir de una interrogación crítica de un estado de cosas suponen siempre desvíos. Los desvíos del presente son los anacronismos. Y en este punto, sin duda, Godard y Tarkovsky son dos cineastas emblemáticos.

Uno filma como si el cine ya no existiera (como un cineasta del futuro, como si la modernidad fuera la propia tradición del cine) y el otro filma como si el cine aún no hubiera sido inventado (como un cineasta del Renacimiento, como si el cine fuera un arte que no conoció la modernidad).

Las imágenes de Tarkovsky *se ven como por última vez*, como ruinas de una visión más plena; las imágenes de Godard son el anuncio de una mirada que aún no ha sido iluminada, que *aún no puede ver*.

En el texto que abre este número de *Kilómetro 111*, Silvia Schwarzböck afirma que la grandeza del cine clásico consistió en su capacidad compensatoria, en su poder para "construir un mundo paralelo al real, que contenga lo que a la sociedad le falta y que, al mismo tiempo, proponga modelos de vida y pautas morales con validez ►

extracinematográfica". Entendido en un nivel ideológico, el problema con la creación de ese mundo diferente y alternativo es que ayuda a aceptar el mundo tal cual es. Esa fue la interpretación del cine moderno, que resuelve ese dilema que le plantea el cine clásico en términos de concientización y de crítica.

A diferencia del cine moderno, el cine contemporáneo —afirma Schwarzböck— entiende que "el cine es más grande que la vida en un sentido que está intrínsecamente ligado a su condición industrial y, por lo tanto, a su dimensión popular". Schwarzböck dice Coppola y dice *El padrino*: "una película sobre el capitalismo". A su alrededor se organiza la constelación del cine contemporáneo.

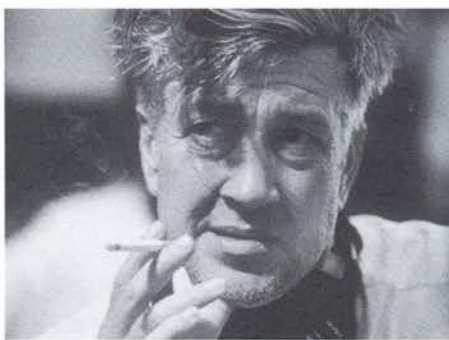
Al mismo tiempo, es cierto que la diferencia entre el cine moderno y al menos una gran parte del cine contemporáneo puede encontrarse en esa mutación de la cinefilia hacia el cine de culto. Mientras la *cinefilia* (en la etimología que proponía Daney: los hijos del cine) define no tanto una relación con los films sino con el mundo a través de los films, el fenómeno de *culto* tiende a encerrarse en el circuito de ciertas películas sobre cuya relación con el mundo ya no es necesario preguntarse.

En ese sentido, así como el problema del cine moderno fue, a veces, su excesiva autoconciencia, el problema de muchas películas contemporáneas es que entienden a la industria como una especificidad que ya no se cuestiona antes que como un límite contra el cual el cine se recorta.

Esa integración, esa relación de interioridad reduce la tensión que, de distintas maneras, los cineastas clásicos y los cineastas modernos mantuvieron con la industria. Emilio Bernini confronta, en el cine argentino, el modelo de Caetano y el de Trapero, y señala en *Un oso rojo* cierta apropiación que es una "expropiación de los enunciados del otro en provecho de la propia enunciación. Los films dicen entonces menos respecto de los mundos narrados que respecto de aquel que los enuncia". Si hay en Caetano la construcción de un autor a partir del aprovechamiento de los códigos genéricos, esa relación ha perdido la tensión productiva que tenía para los cineastas clásicos.

Esa es también, por otra parte, la relación que establece Schwarzböck entre Stanley Kubrick y la industria. Si Kubrick ha pasado por un autor central del cine contemporáneo no es tanto por su genio *autoral* sino por su *autoridad* para imponer sus condiciones y sus tiempos.

Quisiera oponer aquí la figura de Nanni Moretti a la figura de Kubrick. La autarquía,



como señala Daniele Dottorini, frente a la autoridad. La *autarquía* de Moretti no es ni la idea de *autor* del cine moderno ni la idea de *autoridad* tal como la entiende Kubrick. Si Kubrick es el director que confronta con la institución cinematográfica, Moretti —como Chantal Akerman— es el director que hace pasar el cine (como si fuera una corriente eléctrica) por su historia personal. Dice Dottorini sobre *Aprile*: "*Aprile* es una película experimental porque alcanza, desde el punto de vista morettiano, los límites de lo filmable (...). El diario se torna cada vez más explícito y, al mismo tiempo, cada vez más abstracto. Se trata de una suerte de círculo vicioso, de espiral a dos puntas que finalmente desnuda el conflicto entre un cine público y un cine privado, entre un yo y un mundo".

La escena en que Moretti observa un debate televisivo entre los candidatos a la presidencia es, me parece, un momento crucial del cine contemporáneo. Ante la pasividad del candidato progresista, Moretti (la persona o el personaje), desde su casa, se indigna con él como si pudiera escucharlo a través de la pantalla del televisor: "Decí algo de izquierda", le reclama furioso y desesperado. "Decí algo de izquierda."

Esa situación de impotencia y, a la vez, de resistencia es quizá lo que define la posición de un cine contemporáneo con conciencia crítica. Una posición descentrada o desviada. "En algún lugar algo resiste", dice Dottorini. "Y el cine constituye el lugar privilegiado de tal resistencia."

Es cierto que desde Roma, la ciudad abierta del neorrealismo, al laboratorio del ermitaño Godard en los últimos años, esa resistencia tiende a volverse subterránea y a abandonar las aspiraciones del cine como un arte de masas.

Indudablemente, se trata de una resistencia condenada al fracaso. Y eso es lo que plantea Domin Choi a propósito de las *Historia(s) del cine*, de Godard. El "fracaso del cine" tal como aparece en Godard o en Daney. Aunque como diría Samuel Beckett (tan admirado por Godard como por Moretti): "No importa. Hay que intentar de nuevo. Hay que fracasar de nuevo. Hay que fracasar mejor".



UNA ESCENA CONTEMPORÁNEA

por Daniela Goggi

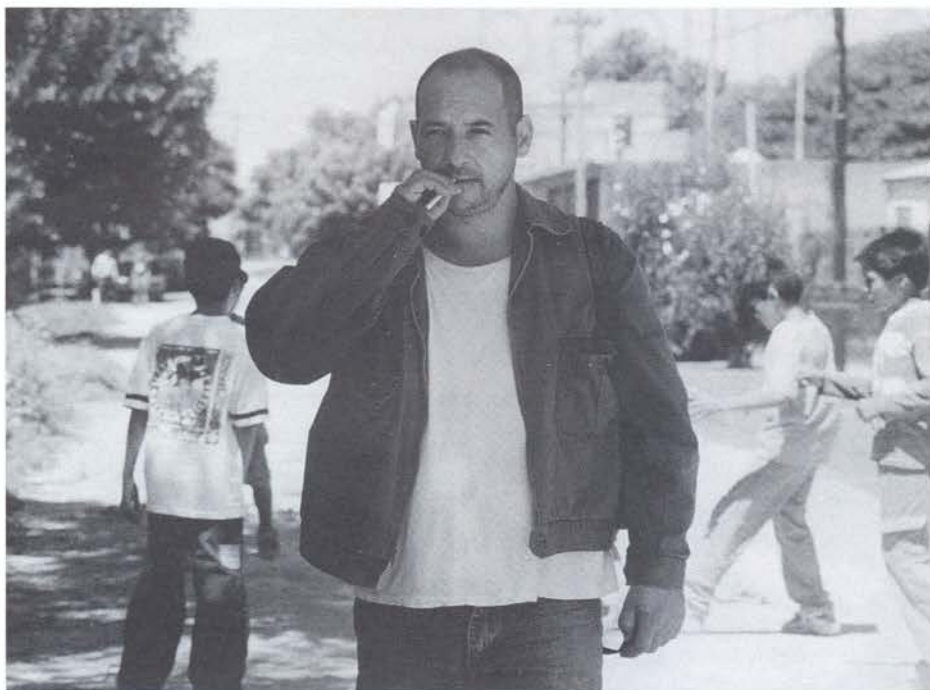
Las reflexiones sobre la escena contemporánea, que pueden leerse en este número, parecen concentrarse en la relación del cine con el mundo, con la historia, en suma, con el referente. Por suerte, ninguno de los ensayos lleva por título "El cine ha muerto" ni sostiene esa premisa, sino que más bien se cuestiona, desde distintas perspectivas y con distintos recortes, la relación del cine con el mundo a través del concepto inestable de "realismo". La teoría de Bazin estableció desde el comienzo la vocación realista del cine, su poder momificante de preservar la vida en movimiento. La verdad del suceso frente a la cámara, el riesgo que debía correrse ante lo filmado, se desprenden de su concepto más divulgado, el de "montaje prohibido": "Todas las veces que es posible encerrar en un mismo cuadro dos elementos heterogéneos, el montaje está prohibido". La teoría moderna asumió una responsabilidad ética respecto de la forma; a partir de la Segunda Guerra se volvió imposible pasar por alto el artificio y entró en crisis el cine de género hollywoodense, con ese encanto totalitario en donde todos los deseos estaban representados y concretados. En este sucinto repaso de lo clásico y lo moderno cinematográficos quedan expresadas la preocupación del primero por construir un modelo de lo que hay que desear y de lo hay que ser, y la preocupación del segundo por la autoconciencia acerca del problema de la representación y su dimensión crítica.

En la escena contemporánea se va resignificando el retorno de lo "real" o, más precisamente, la noción de realismo, como propone el texto de Jameson —traducido especialmente para este número—: "distinguir entre el realismo de otras personas (algo codificado desde afuera en los manuales de literatura del siglo XIX o del cine de principios del siglo XX) y esos momentos puntuales en los que de vez en cuando (en un clima cultural generalmente estilizado y modernizado) nosotros mismos volvemos a aprender, por experiencia, el significado 'real' del realismo genuino", como si se tratara ya de una relación pura entre significantes, donde la experiencia no se tiene solamente con lo vivido sino más bien con lo visto o lo leído...

Leyendo los ensayos de Schwarzböck, de



En la página anterior, David Lynch y al lado Francis Ford Coppola y Robert Duvall. Aquí arriba, a la izquierda, Stanley Kubrick; y a la derecha Nanni Moretti. Abajo, Julio Chávez en *Un oso rojo*.



Choi y de Bernini, se puede establecer una línea de análisis sobre la poética realista desde los diferentes niveles que componen un film. Schwarzböck analiza la narratividad, el guión y las relaciones que este establece –o abandona– con el mundo, planteando que tal vez el referente del cine contemporáneo sólo sea metagenérico: “La idea contemporánea acerca del género es que en él se formula de manera universal la máxima de que el cine tiene que ser más grande que la vida. Cada género se construye sobre un estándar de la vida cotidiana, que pasa a ser incorporado, negado y reemplazado por un universo moral. (...) Las situaciones son cruciales, las acciones, significativas, los diálogos, relevantes”. En el cine contemporáneo, el principio de no-exterioridad somete el criterio de verdad a “la verdad del entretenimiento”.

En el ensayo de Choi se analiza uno de los tópicos más determinantes del cine contemporáneo: el “retraimiento” del fuera de campo. La puesta en escena es absorbida por la posproducción de efectos digitales, estableciendo un fuera de campo casi nulo. Esto lleva transitivamente a pensar que también ha cambiado el estatuto del plano, como señala Filippelli (1); un campo –un plano– tiene como presupuesto la prolongación ima-

ginaria de aquello que está en ese plano, pero si hay debilitamiento del fuera de campo sería más pertinente hablar de imagen que de plano. Choi analiza paradigmáticamente el film *Jurassic Park*: “Es el fin del ‘montaje prohibido’ y el comienzo de la ‘cohabitación monstruosa y digital’”; las relaciones de miradas, el desencuadre quedan absorbidos por “la mirada virtual que asedia y controla todo el film”. El fuera de campo como actividad del pensamiento, de lo no visible, como lógica de la estética bressoniana del escamoteo, se modifica en la medida en que “lo virtual” cambia los límites del encuadre. Pero ¿qué relación puede haber en este retraimiento del fuera de campo y el realismo contemporáneo? En el ensayo de Bernini se plantean una serie de distinciones sobre los nuevos realismos del cine argentino y el rápido ingreso de algunas de estas propuestas a la televisión: “Se comienza a constatar una paulatina homogeneidad de los lenguajes” cinematográfico y televisivo. La hipótesis central de este ensayo es que el cine de los noventa completa el programa de la vanguardia inconclusa del sesenta, pero el principio vanguardista de la autonomía del cine respecto de la televisión se percibe fuertemente debilitado en el cine contemporáneo. El paradigma es Caetano; su éxito podría ex-

plicarse en tanto su realismo toma como modelo la televisión y los estereotipos narrativos (la pobreza se reduce a no pronunciar las “eses”). Si se piensa en *Un oso rojo*, el punto de unión con ese realismo televisivo y hollywoodense es el tratamiento de la muerte: la muerte no tiene valor, se pierde la cuenta de los hombres que “se carga” el protagonista; en todo caso la muerte tiene tan poca consistencia como en los noticieros o en las series de Sony.

Pero existe una relación entre el retraimiento del fuera de campo y el valor superfluo de la muerte en este realismo televisivo que, como señala Bernini, debe diferenciarse del realismo existencial de los sesenta. El universo diegético de Caetano aparece como “un grupo, o una clase, siempre homogéneos, limitados en su horizonte (...) porque no suele haber cruces con otros sociales diferentes”; de ahí que se asista a ese universo puro, como propone Schwarzböck en relación con los géneros, donde el fuera de campo se completa en el vacío del realismo televisivo, y no en el mundo como extensión del film. De todas formas se podrían distinguir dos usos del fuera de campo: el recién citado –metanarrativo– y otro estrictamente relacionado con la puesta en escena. Oubiña –a propósito de *Un oso rojo* (2) y el uso del fuera de campo– analiza la escena de la detención del protagonista, por parte de la policía, y los planos alternados con la hija que lo observa desde la calesita. Subraya que Caetano hace prevalecer un golpe melodramático, traicionando el punto de vista en el cual parecía anclarse el film. Con la utilización del plano secuencia y el travelling, la puesta en escena de corte realista contrae el fuera de campo –lo reabsorbe– para dejar fluir el tiempo y el espacio en un continuo del que se desprendería una verdad; mientras que en Caetano la escasa utilización del fuera de campo lo liga a los *reality shows* y los noticieros, donde la “verdad”, lo “directo”, consiste en ver todo desde todos los puntos de vista.

Notas

1. “Estética del cine, nuevos realismos, representación”, conversación entre Becceyro, Filippelli, Oubiña, Pauls, *Punto de Vista*, N° 67, agosto de 2000, p. 9.
2. “El espectáculo y sus márgenes. Sobre Adrián Caetano y el nuevo cine argentino”, *Punto de Vista*, N° 76, agosto de 2001, p. 33.

En la gran ciudad

El Amante fue el único medio argentino presente en el Primer Festival de Cine Contemporáneo de la Ciudad de México. Películas, discusiones sobre los premios y análisis de un festival que empezó su historia con mucha energía. **por JAVIER PORTA FOUZ**

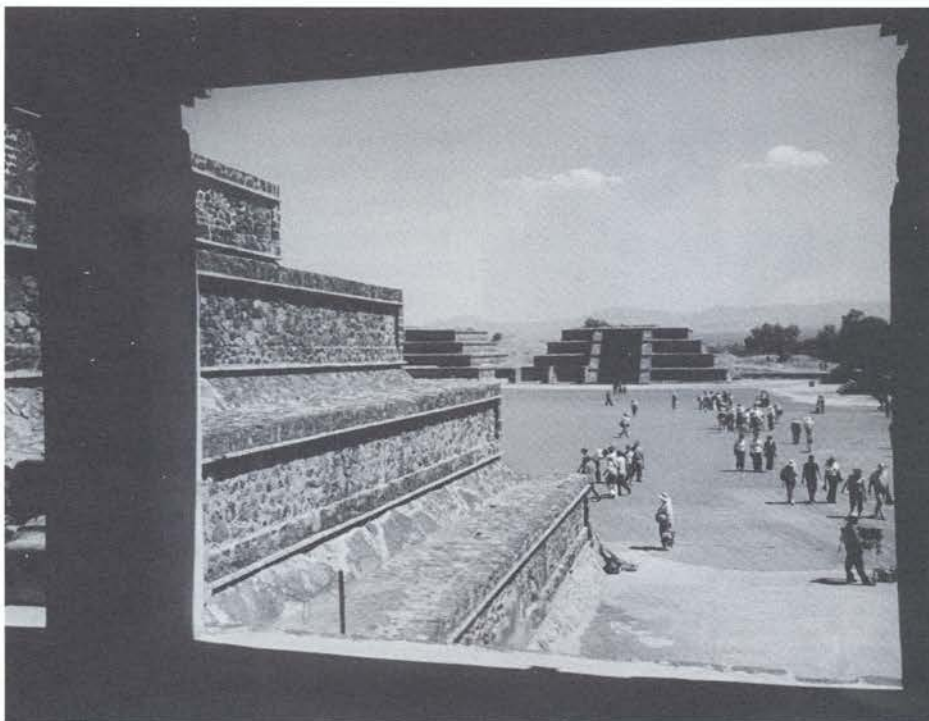
La ciudad de México (el DF, o el de efe) tuvo su primer festival internacional competitivo de cine. Es decir, una de las ciudades más pobladas del mundo y la que se dice más grande en extensión tuvo acceso durante 11 días a un centenar de películas que ampliaron temporalmente –un festival es una expansión– la oferta de películas de la capital del cuarto mercado mundial para el cine. En territorio mexicano se venden 120 millones de entradas por año, aunque se calcula que los espectadores realmente activos no superan los seis millones, según dijo el coordinador de marketing de Altavista Films, Richard Ham, al diario *La Jornada*. Para una ciudad con más de veinte millones de habitantes y con una población estudiantil muy activa, la primera edición del Festival Internacional de Cine Contemporáneo de la Ciudad de México (FICCO) es una noticia importante y se presenta como un evento necesario. A futuro, el festival debería convertirse en la principal vidriera para el cine mexicano. Así como el Festival de Buenos Aires –al que el FICCO se parece en algunos aspectos, por ahora a menor escala– se consolidó como vidriera para el nuevo cine argentino, el festival del DF debería ofrecer mucho cine autóctono. No fue el caso este año: apenas una película en competencia, *Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor* de Julián Hernández, y dos en la sección “Objetivo documental”: *La canción del pulque* de Everardo González y *XV años en Zachila* de Rigoberto Perezcano. Este último, que pudo verse el pasado abril en Buenos Aires, fue el ganador de un premio que entregamos con el crítico brasileño Ricardo Cota (de *Jornal do Brasil* y *Críticos.com*) al mejor documental iberoamericano. *XV años en Zachila* mues-



A la izquierda, la premiada *El regreso*; a la derecha, la maravillosa *Shara*.

tra con gracia y ternura la preparación y el desarrollo de una fiesta de 15 años en el lugar del título, pequeño pueblo cercano a Oaxaca (al sur), y lo hace además con profundidad en la observación y con capacidad para hacer que la descripción provoque un descubrimiento por parte del espectador. Es un mundo complejo y rico en matices el que se despliega a partir de *XV años*: la cámara se detiene a observar los rituales, como la increíble coreografía del baile inicial de la celebración, y de esa manera entramos en la fiesta, con la misma placentera incomodidad de los perros que se cruzan por delante de la homenajead y sus partenaires. La extraña sensación de aceptada invasión a la intimidad se resuelve de manera muy lúcida en el plano final. *La canción del pulque* (bebida fuerte que se extrae del maguey, una planta que no es exactamente un cactus pero lo parece) no carecía de méritos, pero era más convencional en su forma –más gente hablando a cámara, menos profundidad en la captura de las acciones– y de alguna manera tenía en su principal virtud su defecto más evidente: su mirada sesgada, que en un momento deriva en las cuestiones de pareja de los pulqueros, también de-

ja la sensación de que nos estamos perdiendo algo importante. El tercer documental en cuestión (iban a ser cuatro, pero a último momento *Los rubios* de Albertina Carri faltaron a la cita) era el español *Balseros* de Carles Bosch y José María Domènech, sobre los derroteros individuales de varios balseiros y balseras cubanos. Se trata de un documental de seguimiento y tiene la ventaja de poseer imágenes de 1994 y de 2001 de las mismas personas. Pero *Balseros* tiende a lo televisivo por privilegiar –mejor dicho, por abandonarse totalmente a ellas– las historias particulares sin terminar de ofrecer una mirada propia, ni de política en una perspectiva amplia ni de política del relato. Una grata sorpresa documental, no iberoamericano sino alemán y dirigido por el polaco Stanislaw Mucha (el de *Mit Bubi heim ins Reich*, vista en el Bafici 2002) fue *Absolut Warhola*, sobre el lugar de origen de la familia de Andy Warhol, un lugar perdido de Europa del este entre las fronteras de Polonia, Eslovaquia y Ucrania, en donde sus prejuicios familiares viven negando que Andy haya sido homosexual (“de este lugar no sale gente así”) y, hablando entre sorprendidos y extrañados sobre su pariente pop, constitu-



Las pirámides de Teotihuacán, en las cercanías del inmenso DF.

yen una extraña comedia documental, que tiene sus cumbres en la tía de Andy y en la canción sobre Warhol interpretada por el director del museo de Medzilaborce (erguido en el medio de la nada).

Pero si faltó cine mexicano (y argentino, la única película era *Sangre* de Pablo César), sobró calidad y variedad en la competencia oficial. Había películas de directores como Naomi Kawase (*Shara*), Nuri Bilge Ceylan (*Uzak*), Jia Zhang-ke (*Unknown Pleasures*), Apichatpong Weerasethakul (*Blissfully Yours*), Nicole Garcia (*El adversario*, tal vez la película con mayor consenso en *El Amante* entre los estrenos del año pasado, aunque en México no ganó nada), Samira Majmalbaf (*A las cinco de la tarde*) y Elia Suleiman (*Intervención divina*). Los requisitos formales mínimos para participar en la selección oficial del FICCO son dos: se acepta hasta la cuarta película del director y, algo raro para los festivales que suelen privilegiar lo nuevo de lo nuevo, los films pueden ser de los dos años anteriores a la realización del evento (entonces, había películas de 2003 y 2002). Esta amplitud, que permitió tener una selección oficial con tantos nombres ya cono-

cidos en el circuito festivalero, deberá ir cerrándose a medida que pasen las ediciones del FICCO, para poder ofrecer películas más recientes y tentar más a la prensa internacional. Pero el criterio "de antigüedad" se justificó porque se trataba de un primer festival y de esta manera el público mexicano podía ponerse mejor al tanto del cine del mundo, y además porque a pesar de que en México se estrena una mayor cantidad de películas que en Argentina, suele haber aun menos estrenos "distintos y diversos" por llamarlos de alguna manera, que por aquí. Hasta la llegada del FICCO, una parte del cine que no se estrena en México solamente podía verse en ciclos o en las exitosas muestras internacionales de cine organizadas desde hace más de tres décadas por la Cineteca con sede en la encantadora zona de Coyoacán (territorio de Frida Kahlo, Diego Rivera y León Trotsky).

La competencia oficial la ganó la película rusa *El regreso* (*The Return*) de Andrei Zvyagintsev, que también recibió el premio máximo en el último Festival de Venecia y casi ganadora –de no ser por la presencia en el jurado de mi compañero y amigo Marcelo

Panozzo, ver *EA* anterior– en el último festival de Gijón. Bueno, aquí también llegó como favorita, gustó y ganó. Por mi parte, suscribo las ideas de Panozzo sobre la película. No se trata de un film fallido ni con errores de ningún tipo, simplemente pertenece a un modo de fraguar cine que me resulta por momentos carente de atractivos, y por otros muy irritante. Se me aparece como un cine sin riesgos, un cine calculado para el "impacto artístico", con ostentosos trabajos de fotografía y de encuadre. Las imágenes son poderosas de una manera impostada, y cada diálogo y situación entre el padre largamente ausente (el que regresa, aunque el título sirve también para referirse a otra vuelta) y los dos hijos son previsibles. El asunto terminó convirtiéndose para mí, claramente aislado en una sala de cine que comulgaba con la película, en un enojoso canto al macho ruso con referencias visuales tendientes a convertir a este hombre en un cristo (hay un madero, una última comida tipo Da Vinci, y un plano del padre dormido que es una reproducción en cine del *Cristo muerto* pintado en el siglo XV por Andrea Mantegna).

Por buena distancia, mi película preferida de la competencia fue *Shara*, de la japonesa Naomi Kawase, la misma de *Suzaku* (vista en "La mujer y el cine" de Mar del Plata 96) y *Hotaru*, en competencia en Buenos Aires 2001. *Shara* es delicada, es una película que susurra. Kawase cuenta una vida familiar herida por ausencias de una manera casi opuesta a la del *El regreso*. Mientras el film ruso planifica y fabrica, la sensación es que Kawase busca y encuentra. La película parece contada por un ojo que flota y persigue a los personajes, como en *Le fils* de los Dardenne pero con mayor pudor y distancia. Cuando estas verdaderas imágenes en movimiento, que viajan constantemente desde lo tenuemente frágil a un palpar de emociones aluvional, se iluminan en destellos sorprendidos, como en el comienzo con los dos nenes, en la verdad sobre una adopción, en la fugaz presencia de un gato, en una pollera levantada, en un parto, y sobre todo en la secuencia del baile festivo (perfecta, brillante, vital), *Shara* trasciende las categorías de calificaciones habituales (por ejemplo, obra maestra) para conver-

En esta página, arriba a la izquierda, tres miembros del staff del FICCO: "Basta", Eva Sangiorgi y Luis. A la derecha, la directora del festival, Paula Astorga. Abajo, el crítico brasileño Ricardo Cota y el crítico americano Robert Koehler de *Variety*, ambos con sus esposas.



tirse en una película amada. Creo que es del tipo de películas-guía para algunos de los rumbos más atractivos del cine contemporáneo –el descubrimiento de pequeños momentos de una autenticidad provocada por la manera grácil que permite el acercamiento de la cámara en largos y móviles planos exploratorios–, que pueden prestigiar y distinguir al festival que las distinga. Se perdió la oportunidad en Cannes (ver cobertura de Quintín y Flavia en EA 135) y lo mismo ocurrió en México. Kawase es uno de los nombres del futuro del cine.

El premio a la mejor dirección se lo llevó Nuri Bilge Ceylan por *Uzak*, que ya fue comentada en las coberturas de Cannes y San Sebastián. Coincidió en que se trata de una de las películas más sólidas de un modelo de cine cuidado, intimista y sutil que no marca un camino nuevo pero que aquí ofrece una calidad óptima. Los dos parientes separados por un abismo y unidos –a su pesar– por sus diversas crisis son estudiados por Ceylan con una maestría que reposa por un lado en un guión perfecto, y por otro en sutiles apuntes: el protagonista, un solitario empedernido que no quiere más gente en su vida y que corta de raíz la posibilidad de un hijo, tiene un pequeño auto Smart, de esos en los cuales es imposible que quepan más de dos personas. Ceylan no enfatiza esto ni nada y provoca una tristeza seca y hasta sórdida, sin abrumar con sermones ni recetas para bienpensantes.

El premio del público revestía una especial importancia para el festival pues era entregado por Cinemex, la tentacular cadena de salas más grande del DF y el principal sostén



del FICCO a nivel económico. Las once salas que proyectaban el centenar de películas pertenecían a Cinemex (estaban repartidas por la gigantesca ciudad, lo que dificultaba que el evento tuviera un punto de encuentro claro y a veces hacía el traslado muy difícil pero democratizaba el acceso). Si bien el rol de la cadena es vital para la continuidad del FICCO y su apoyo es encomiable, hay que decir que la idea de que cada película sea presentada por un empleado de la empresa, carente de conocimientos sobre este tipo de cine y demasiado acartonado para las circunstancias, conspira contra la imagen del festival. En fin, el premio del público fue para *The Station Agent* (película americana a estrenarse en Argentina), ópera prima del actor Thomas McCarthy, un relato sobre la naciente amistad de tres solitarios, que evita varias de las trampas lacrimógenas y simplistas en las que podría haber caído. Los tres personajes son un enano amante de los trenes (Peter Dinklage, visto en *Elf*), un cubano parlanchín y una mujer (Patricia Clarkson) a la que se le murió el hijo. La película es más bien seca, termina donde tiene que hacerlo, y genera un par de emociones genuinas y buenos momentos de humor. La

que cae en la mayoría de las tentaciones malas y baratas que acechaban a *The Station Agent* era la que aparecía como favorita para este premio, el superéxito y *crowd pleaser* alemán *Good bye, Lenin!* (a estrenarse este abril), de Wolfgang Becker, que cuenta cómo un hijo comanda una operación doméstica para que su madre –que había estado en coma durante la caída del Muro y los posteriores y rápidos cambios– crea que sigue viviendo en la RDA comunista. Si bien algunos momentos de comedia son simpáticos –que no muy graciosos– la película se estira y cae en dramatismos de torpe resolución, con música omnipresente y un aire de falsedad se apodera de los momentos supuestamente más intensos.

Otra película destacable en competencia –más allá de las ya vistas en el Bafici o estrenadas en Buenos Aires– fue *Qui a tué Bambi?*, debut en la dirección de Gilles Marchand, guionista de *Recursos humanos* y de *Harry, un amigo que te quiere bien* de Dominik Moll, quien también fue asistente de Laurent Cantet. *Qui a tué Bambi?* Es una historia claustrofóbica –transcurre casi toda en un hospital y sus edificios aledaños–, de enfermeras, médicos, anestesia y crímenes. Comparte el mismo estilo “hitchcockiano a la francesa” de *Harry...*, con tres cuartas partes con un muy logrado clima, agobiante y espeso, para tratabillar un poco en la resolución. Aun así, es una buena película que se podrá ver por estos días en Mar del Plata.

De la panorámica sección “Galas” (que incluía a Haneke, *Lundi matin* de Iosseliani, *B-Happy* del chileno Gonzalo Justiniano y *Raja* de Jacques Doillon, entre otras), pude ver

El C.I.C en Canal (á)

Historias y anécdotas
de nuestro cine
contadas por
sus protagonistas

Idea y Producción general
Marcelo Trotta - Vivian Imar

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

encuentrosdecine@cinecic.com.ar

Todos los
Jueves 20.00 hs.
y Domingos 14.00 hs.

www.cinecic.com.ar



A la izquierda, la ganadora del premio a la mejor dirección, *Uzak*. A la derecha, el documental *XV años en Zachila*.

algunas durante el festival (otras ya las tenía vistas, como la de Iosseliani, pero volví a ver su magnífica primera mitad). *Goodbye Dragon Inn* de Tsai Ming-liang me resultó desconcertante en un mal sentido, y me sumo así al sector en contra (ver cobertura de Toronto). En esta película, las ambiciones de "lentitud profunda y bella" de Tsai parecen haberse convertido en una autoparodia, en una especie de cáscara de lo que solía brindar anteriormente el director taiwanés. *Les égarés* de André Téchiné es acerca de una madre y sus dos hijos huyendo del París tomado por los alemanes, que unen fuerzas con un joven rústico, práctico y de pocas palabras. La mujer en cuestión es la cada vez más hermosa Emmanuelle Béart, y Téchiné construye sin demasiados riesgos ni novedades pero con corrección, precisión y ritmo una historia de tensiones bien resuelta. El que tampoco hizo nada nuevo pero en este caso con un asombroso nivel de superficialidad fue el veteranísimo Robert Altman con *The Company*, una película (aplaudida por algunos) sobre una compañía de ballet guiada por la actriz (y también bailarina) Neve Campbell. Si bien algunos momentos de ballet tienen impacto, la historia que aglutina estos números (en los cuales Campbell se ubica como estrella en ascenso) es de una estólida estupidez. Una de las películas más inútiles que yo recuerde, hubiera sido más atractiva como directamente mala, o como un discreto documental sobre baile, pero así, como híbrido, anula cualquier interés. *Bright Future* de Kiyoshi Kurosawa es otra de sus desconcertantes películas mezcladoras de géneros, originales y con momentos de belleza explosiva. Asesinatos, medusas, humor y tristeza, un cine en apariencia anárquico pero que vale

la pena intentar desentrañar.

Una sección llamada "Antes que nada: ópera prima", que incluía las de Haneke, Julio Medem, Alejandro Amenábar, María Novaro, Todd Haynes y Atom Egoyan, me permitió ver la primera película de Claire Denis, *Chocolat* (1988), un relato con algunos tintes autobiográficos sobre la vida de franceses en Camerún (de chica, Denis vivió en África) y las tensiones, sexuales y también otras, que se producen con los nativos. Una película delicada y tersa, aunque sin el vuelo ni la osadía que caracterizaría algunas de las películas posteriores de la directora.

Entre las otras secciones había focos sobre Brasil, Italia, independientes americanas y cine hindú, películas al aire libre y cine japonés de trasnoche, paquete que incluía tres films no exhibidos en Buenos Aires del ultraactivo e inabarcable Miike Takashi. Una de ellas, *Visitor Q* (2001), estaba en copia de video y no la vi. Las otras dos eran *Fudoh: the New Generation* (1996) e *Ichy the Killer* (2001). La segunda expone de manera cruda las virtudes y defectos de muchas películas de este japonés tal vez demasiado prolífico. Momentos de desatada imaginación visual y brutal originalidad acompañados de pozos de tedio y desinterés, mientras la película intenta esforzadamente ordenar las líneas del relato y lidiar con el exceso de personajes. Algunas de sus obras provocan la sensación de haber sido entregadas como listas antes de un pulido final, antes de un momento en el cual la película pueda verse con distancia crítica para hacer el corte final. *Fudoh*, en cambio, es más trash, pequeña, rabiosa y concentrada, menos grandota y más ágil, de alguna manera menos huérfana que *Ichy* u otra también descuidada co-

mo *The City of Lost Souls* (2000).

El festival cerró con la última película de Robert Benton, *The Human Stain*, basada en la novela de Philip Roth, con Anthony Hopkins y Nicole Kidman inmersos en dramas intensos y con actuaciones para el campeonato. Una propuesta peligrosa que sale a flote gracias a la mano del veterano Benton, que transmite una tranquilidad madura (a diferencia de la payasada de Altman). *The Human Stain* tiene una estructura rara, con secuencias encadenadas a partir del dolor y no tanto por algún equilibrio de guión de manual. La película deja una sensación de extraña tristeza, tal vez de vacío, algo similar a lo que empezaba a sentir el equipo del festival, luego de una experiencia a la que le puso el alma y que se terminaba, con los pequeños errores típicos de la primera vez (algunos subtítulos, alguna proyección no del todo satisfactoria) pero con la promesa de un futuro de constante crecimiento. La directora del festival, la incansable Paula Astorga, de solamente 31 años, comanda un equipo increíblemente joven: el director de programación, el voraz cinéfilo Michel Lipkes, cumplió 26 años durante el evento; la encargada de prensa internacional, la encantadora y ultraeficiente Eva Sangiorgi, tiene 25, y ellos dos están lejos de ser los más jóvenes. El equipo del FICCO contagiaba entusiasmo en cada jornada. Y debo decir que también me contagiaron, el domingo final, esa extraña sensación mezcla de satisfacción y tristeza, algo que conozco de cada último día de los últimos festivales de Buenos Aires. Es decir, me hicieron sentir parte del festival, y me hicieron sentir que el DF era mi casa, una amable sensación no necesariamente restringida a donde uno reside. ■

Punta en la marcha

Del 1 y al 8 de febrero se realizó el VII Festival Internacional Un Cine de Punta, que intenta complacer los requisitos glamorosos de los esteños y establecer un contacto entre el cine y un público diverso, resistente a las majors y los complejos multisala. **por EDUARDO A. RUSSO**



FOTOS JEAN PIERRE BANOWICZ

Arriba, el premio para *Narradores de Javé*, recibido musicalmente. Abajo, Eduardo Russo junto a sus compañeros del jurado.

En la anterior edición de Un Cine de Punta dimos cuenta de un giro en la orientación del festival que durante los últimos años da el toque cinematográfico a la agitación veraniega del otro lado del río. La inicial presencia del cine europeo (especialmente España, Italia, Francia era ya entonces ampliada a películas de otras latitudes). En 2004 la tendencia se afirmó: la selección poseyó un carácter más global, aunque a la vez destacó la promoción de cierta perspectiva regional (Mercosur, más Perú y México). El equipo organizador de la muestra, liderado por Manuel Martínez Carril, le dio la impronta del estilo Cinemateca Uruguay. Si bien Un Cine de Punta, con sus 34 largometrajes, no puede compararse al maratónico festival que en cada Semana del Turismo (nuestra Semana Santa) se desarrolla en Montevideo, intenta conjugar las aspiraciones al glamour del turismo esteño y de su intendencia, con la diversidad, cierta abundancia y hasta algún toque de riesgo estético, en el marco de lo posible.

Para contrarrestar un patente déficit que destacamos en la muestra anterior, este año Un Cine de Punta agregó una sala flamante en el Hotel Cipriani, inaugurado como el "resort más lujoso de Sudamérica". En estilo mediterráneo y con una inversión de declarados 40 millones de dólares, ofreciendo una estética distante a la cuasi Las Vegas del Conrad, el Cipriani no será muy monumental en cuanto a su envergadura externa, aunque ofrece al visitante ocasional la inquietante sensación de deambular por los espacios de *El conformista*, a la espera de una tétrica audiencia con algún *commendatore*. La sala del Cipriani, otra del Hoyts de Punta, más la tradicional y esforzada del Cantegril, albergaron a un público entusiasta y constante, que incluso toleró con buen humor

varias dilaciones en los apretados horarios de películas, o inevitables cambios de último momento en alguna que otra función. Desde este año Un Cine de Punta tiene una sección competitiva y otorga el premio Mano de Oro, que reproduce la escultura en homenaje a las víctimas de La Brava que curiosamente –a pesar de sus connotaciones posmo y/o siniestras– se ha convertido en el ícono esteño por excelencia. El jurado, formado por la española María Luz Climent, el chileno Sergio Salinas, la brasileña Rosario Caetano, el uruguayo Gabriel Sosa y quien perpetra esta crónica por la parte argentina, entregó el premio a la brasileña *Narradores de Javé*. Tres menciones fueron otorgadas a la argentina *Ana y los otros*, de Celina Murga, a *El hombre que copiaba* (Jorge Furtado, Brasil) y a *Todo o nada*, de Mike Leigh. El balance del festival deja un saldo indudablemente positivo, más allá de su opción por la pluralidad: por un lado, se acerca al formato "Semana de preestrenos". Por otro al "No la dejes escapar porque es verla ahora o nunca". Ciertas percepciones de la edición 2003 se acentuaron en esta, con la evidencia incontestable de los deprimentes tiempos que atraviesa la producción mainstream de países como Italia, Francia o España. Del primero sólo se asomó la ínfima *El día más bello de nuestras vidas*, de Cristina Comencini; del segundo, dos rarezas no sin interés, aunque de mérito desparejo: *El cuarto de las magas*, de Claude Miller –en digital, extrañamente cerca al Dogma–, y *Lejos*, de André Téchiné, además de una comedia liviana, de esas al presunto gusto del veraneante: *Made-moiselle*, de Philippe Lioret, donde Sandrine Bonnaire flota victoriosa en medio de la nada. En cuanto a España, la selección suma certezas sobre la muy escasa capacidad de sorprender que deparan algunos de los más



Arriba, Leandra Leal, de *El hombre que copiaba*. Abajo a la izquierda, *Narradores de Javé*. A la derecha, Camila Toker como Ana en *Ana y los otros*.



celebrados (en su país) films recientes: *La flaqueza del bolchevique*, de Manuel Cuenca, tiene a Luis Tosar como un malhumorado yuppie madrileño en un entorno de tipos igualmente ofuscados, enloquecido por una resuelta quinceañera. Parece que la película fuera hacia el relato criminal, luego al retrato de una pasión morbosa, hasta que unos lumpenes como salidos de *Deprisa, deprisa* la resuelven de apuro y gratuitamente. El caso de *La luz prodigiosa*, de Miguel Hermoso, con sus bellas imágenes y todo tipo de alusiones ilustres o importantes –Guerra Civil incluida–, es distinto: *qualité* a la española, en un tono que indudablemente agradó a buena parte de la asistencia a las funciones tempranas del festival. Gente que desdeñando la playa también se conmovió hasta llorar con la sensibilidad ilustrada de *Together*, de Chen Kaige, y con *Balzac y la joven costurera china*, de Sijie Dai: juntas, la dupla ideal para provocar aversión ante cualquier cercanía entre jóvenes chinos sensibles y violines. Pero prosiguiendo con la selección ibérica: hubo otras dos “revelaciones”, éxitos de público en la pasada temporada: *Smoking Room*, de Roger Gual y Julio Wallowitz –un compendio de iniquidades oficinescas y claustrofóbicas–, y *Planta cuarta*, de Antonio Mercero, comedia que relata los avatares de

un grupo de adolescentes enfermos de cáncer óseo y en la parte inferior de la pierna derecha, que convierte al film en un orgulloso show del muñón al grito unísono de “¡No somos cojos... somos cojonudos!”. Lo que se dice un canto a la vida, que consiguió el premio del público, compartido con *El hombre que copiaba*.

Si la irlandesa *Tierra de sueños*, de Jim Sheridan, ofreció el costado edulcorado y nostálgico del retrato proletario, la inglesa *Todo o nada* ofreció un Mike Leigh poderoso, mucho más cerca de su desolada *Naked* que de la más celebrada *Secretos y mentiras*. Su engañoso final reparador no anula la pesadilla asfixiante y terminal que instala en todo su transcurso; es en todo sentido la antítesis de la cubana *Entre ciclones* (Enrique Colina), que disimula en registro de comedia negra y a fuerza de humor cuasi televisivo sus debilidades cinematográficas. Hubo, además, un par de películas chilenas: *Sexo con amor*, de Boris Quercia, y *Subterra*, de Marcelo Ferrer. Comedia picaresca la primera, miniserie de ambientación histórica reducida a largometraje la segunda, que impresiona por su producción y se parece demasiado a aquellas series de la TVE de hace treinta años. También pudo verse *Ojos que no ven*, del peruano Francisco Lombardi, que en

forma coral revisa el poder, la corrupción y asedios varios a sueños e inocencias en el marco del escándalo por los célebres “vladivideos” de Montesinos, interesante por su referente pero afectada por esquematismos y una verbalidad insostenible.

En cuanto a la selección argentina, integrada por *Ana y los otros*, *Los guantes mágicos*, *Imposible*, *La quimera de los héroes* y *Valentín*, exhibió la variedad estilística y temática de la producción reciente. Con *Los guantes mágicos* Rejtman demostró poseer un vocinglero fanclub uruguayo, mientras que fue a pura sobriedad y convicción como *Ana y los otros* se ganó a los espectadores, aunque el conjunto se recibió con menos complicidad que en 2003, cuando *El Bonaerense*, *Un oso rojo* y *Lugares comunes* levantaron extensas y masivas apologías.

El sonoro entusiasmo apuntó este año a la selección brasileña, que con sus abundantes delegaciones copó literalmente el festival. *Amarelo manga*, de Claudio Assis; *Concierto campestre*, de Henrique de Freitas Lima; *El hombre del año*, de José Fonseca, y *La noite de São João*, de Sergio Silva, acompañaron a las ya mencionadas *Narradores de Javé* y *El hombre que copiaba*. Esta última, producción de Porto Alegre y protagonizada por Lázaro Ramos (*Madame Satã*), cuenta con la primera hora más impactante de todo el festival, integrando actores con cómics y animación en una narración de eficacia sorprendente, aunque al avanzar se encarrila hacia el thriller un tanto convencional, con una vuelta de tuerca que domestica lo que en el arranque impresionaba por su libertad. En cuanto a la premiada *Narradores...*, con su escenario nordestino, su memorable humor y sus contornos míticos, es por una parte una impactante actualización de la tradición del Cinema Novo en la línea Glauber, y por la otra un exquisito desmontaje de los poderes del relato, rústica y sofisticada al mismo tiempo. Reuniendo actores y lugareños, con su vitalidad arrasadora fue la revelación del festival, reafirmada mágicamente cuando Gero Camilo, uno de sus protagonistas, improvisó en la entrega de premios una breve y bellísima canción de agradecimiento que arrancó el aplauso más emocionado que desde hace largo tiempo –dicen los memoriosos– haya sonado en el Cantegril. ■

Todos los ríos dan al mar

Este mes tenemos dos películas que estaban listas para salir en los cines argentinos (con material promocional y todo), más una que habíamos adelantado como “no estreno”. Al final, todo fue al video.



HOLLYWOOD: DEPARTAMENTO DE HOMICIDIOS, *Hollywood Homicide*, EE.UU., 2003, dirigida por Ron Shelton, con Harrison Ford, Josh Hartnett, Lena Olin. (Lk-Tel)

Según consta en actas, la primera película con Harrison Ford que aterriza directamente en los videoclubes sin pasar por las salas de cine. Todo un signo de los tiempos devaluados que corren, *Hollywood: Departamento de homicidios* tenía todos los elementos para transformarse en un pequeño éxito comercial en el mercado local: la presencia de Ford como un detective de Los Angeles –y vendedor inmobiliario part-time– con varias deudas sobre los hombros, el joven policía interpretado por Josh Hartnett que hace las veces de compañero inseparable, un crimen a resolver en el seno de la industria discográfica del hip hop. En otras palabras, un nuevo acercamiento a esa franquicia de probada eficacia –y ello desde los tiempos de *48 horas*– conocida como comedia policial *buddy-buddy*.

Por esos caminos transita este Ron Shelton, ahora totalmente alejado de los films deportivos que fueron su marca de estilo. Una gran persecución cerca del final, algunos gags que funcionan –el celular que suena a toda hora, las ventas de inmuebles en medio de un tiroteo–, la siempre atractiva presencia de Lena Olin, aquí con poderes telepáticos, y cierto tono trivial que la aleja de las altisonancias desagradables de un, digamos, *Bad Boys II*. De todas formas, y a pesar de la relativa precisión de una trama previsible y sin sorpresas, lo más interesante de *Hollywood: Departamento de homicidios* es que demuestra cabalmente el agotamiento de una idea de cine que brilló en los años ochenta y que hoy día se siente absolutamente anquilosada y perimida.

Diego Brodersen



Las dos fotos de arriba pertenecen a *Hollywood: Departamento de homicidios*, y la de la derecha a *Las manos del diablo*.



LAS MANOS DEL DIABLO, *Frailty*, EE.UU., 2001, dirigida por Bill Paxton, con Bill Paxton, Powers Boothe y Matthew McConaughey. (Gativideo)

Ya hemos hablado de este film en *El Amante*, incluso contando (con aviso) el final. Se trata de tres cosas al mismo tiempo: un retrato de la América profunda, una investigación sobre la relación padre-hijo y un film de terror. Terror elusivo, pudoroso y, por eso mismo, más efectivo que la pura exhibición de sangre. Además de estas virtudes evidentes, la película tiene otra menos visible pero no por ello menos importante: devuelve a Dios su condición de criatura ficticia, algo que muchas veces la interferencia entre estados y religiones nos impide ver con claridad (aunque uno sea creyente, no puede menos que considerar que el personaje divino del Antiguo Testamento es tan real como Zeus, Odín o Amaterasu, por poner varios casos). Sí, hay millones y millones de personas que no creen en Dios y para quienes la Biblia no es más que una serie de leyendas. La película se desarrolla en ese universo, donde la posibilidad de la existencia del Todopoderoso es igual a la de la existencia de las hadas, por ejemplo. Y en ese sentido, el recurso de un realismo casi extremo, de una sociedad pintada con precisión desde sus escorzos –es interesante cómo la puesta



en escena equipara *Mal con mal social*-, permite una mayor efectividad a lo fantástico. Aunque la puesta en escena muestra a un gran director potencial, no debe eludirse la precisión del guión. Hay que esperar la próxima película de Bill Paxton. **Leonardo M. D'Espósito**

LEGALMENTE RUBIA 2, *Legally Blonde 2: Red, White and Blonde*, EE.UU., 2003, dirigida por Charles Herman-Wurmfeld, con Reese Witherspoon y Sally Field. (Gativideo)

Esta película no es la continuación de *Legalmente rubia*, por más que lo parezca. Niega el final de aquel film redondo (es decir, terminado) y exagera los rasgos frívolos de Elle Woods. El problema no es que el film sea desagradable -no lo es, especialmente por la la señora Witherspoon, una de las escasas grandes actrices del Hollywood de hoy-, sino que quien la dirigió o la escribió no entendió el film anterior. Recordemos: Elle es frívola pero inteligente, lo que sucede es absurdo pero posible, la gente es similar a las personas que vemos día a día. En la nueva película, Elle es frívola y acelerada, lo que sucede es absurdo hasta lo imposible y las personas son de lo más esquemáticas. Aun con ese material, es posible hacer un film completamente absurdo, un disparate cómico o algo que funcione en otra clave. Pero no: el problema es que el film pretende, cada tanto, volver a los parámetros de la película original. Así, se vuelve completamente diletante, completado con los chistes más obvios sobre la política en Estados Unidos: ya sabemos, los republicanos son malos y tontos y los demócratas son buenos e inteligentes. En fin, salvo por la protagonista, la extensión de un negocio. **LMD'E**

FREDDY VS. JASON, dirigida por Ronny Yu (AVH).

El chino loco que hace cinco años nos deleitó con *La novia de Chucky* ahora resucita a los dos emblemas del subgénero *slasher* de los 80, y logra una película tan divertida y autoconsciente como aquella. Freddy y Jason terminan siendo dos personajes entrañables (en todo sentido). "Dicen" que Yu está interesado en hacer *Freddy vs. Jason vs. Ash* (el protagonista de la saga de Sam Raimi que comenzó con *Diabólico*). A favor en EA N° 138.



Freddy vs. Jason

ERASE UNA VEZ EN MEXICO, dirigida Robert Rodríguez (LK-Tel).

La relación de esta revista con RR fue de lo más variada. Al comienzo no había más que detractores, y sus defensores de la primera hora llegaron bastante tarde. Con la primera *Mini espías*, algunos detractores se pasaron de bando y luego hubo un par de defensores que dejaron de serlo. *Erase una vez en México* parece ser el único caso en que RR no conformó a casi nadie, aunque luego todo volvió a la normalidad con *Mini espías 3D*, que despertó opiniones encontradas entre los integrantes de este dechado de contradicciones llamado *El Amante / Cine*.

En contra en EA N° 137.

DEVORADOR DE PECADOS, dirigida por Brian Helgeland (Gativideo).

El último film como director del guionista Helgeland, cuyas dos anteriores películas fueron bien tratadas por esta revista, enojó a varios, decepcionó a algunos y deslumbró a unos pocos. ¿Una obra personal y maldita o un bodrio espantoso? Comentario muy en contra en EA N° 139, otro muy a favor en el 140 y, como si fuera poco, palos y posteriores disculpas a Santiago García por parte de

un lector a raíz del comentario a favor publicado en el mail de los estrenos semanales en los números 140 y 141.

ALMA DE HEROES, dirigida por Gary Ross (Gativideo).

Viniendo de un director cuyo anterior film, *Amor a colores*, fue acusado en esta revista de quedarse en la moralina y no apostar a la aventura, *Alma de héroes* parece haber conformado a muchos porque hace exactamente lo contrario. Nada de lecciones de vida por aquí, sólo una pequeña gran fábula repleta de emociones (deportivas y de las otras) y con un caballo inolvidable. A favor en EA N° 139.

LA MALDICION DEL PERLA NEGRA, dirigida por Gore Verbinski (Gativideo).

Esta nueva producción del nefasto Bruckheimer, quien por fin logra tener a un director competente, gustó a varios en esta revista pero, como suele ocurrir, no conformó a todos, como podemos apreciar en la nota no tan a favor en EA N° 136. Sí parecemos estar más de acuerdo en que Johnny Depp está impagable en un rol que Billy Crystal, en la entrega de los Oscar, definió como "la pesadilla de Jack Valenti. Un pirata medio gay".

NUNCA UN VIDEO CLUB SE ATREVIÓ A TANTO!

CINE INDEPENDIENTE-HONG KONG MOVIES
EUROIRASH-PORNO CLÁSICO
TODOS LOS HIJOS DE JOHN HUGHES
GORE EXTREMO-CINE DE EXPLOTACION
CINE GAY-HAMMER-XXX NACIONAL.

**mondo
macabro**
VIDEO EXÓTICA

TAKASHI MIKE-TAKESHI KITANO
GREGG ARAKI-LARRY CLARK
JEAN ROLLIN-NAICISO IBÁÑEZ MENTA
ANDY WARHOL-ROSS MEYER
JESS FRANCO-HIDEO NAKATA.

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 llámá al 4326-4845. NO TE CONFORMES CON VIDEOS INSÍPIDOS

FOTO: JUAN P. MARTINEZ

Absolut Warhol

La edición de la trilogía de Andy Warhol y Paul Morrissey sirve para repasar la historia de una época y un estilo que hoy parecen casi definitivamente perdidos en el tiempo. **por DIEGO TREROTOLA**

Como en casi todo el cine underground estadounidense, su verdadera historia empezó en el Charles Theatre, un cine de 700 butacas en la Avenida B de Nueva York. Sus dueños hicieron de la sala el centro de una movida revolucionaria que incluía los programas más extraños y eclécticos que ningún cine había proyectado hasta entonces. Jonas Mekas, director y principal propagandista del cine experimental con sus columnas en el *Village Voice*, propuso la idea de realizar pantallas abiertas para que los nuevos cineastas proyectaran sus primeras películas independientes. En su libro *Midnight Movies*, Rosenbaum y Hoberman comentan que entre los realizadores que exhibieron por primera vez su material en ese ciclo del Charles estaban Brian De Palma, Néstor Almendros y Paul Morrissey. El hasta ese momento artista pop Andy Warhol consideraba esas funciones como verdaderas fiestas y, dos años después de la inauguración del Charles, él mismo comenzó a hacer películas estableciéndose como una figura central del nuevo movimiento underground. La Factory, un taller donde Warhol producía sus pinturas pop, se había convertido en un nuevo Hollywood, pero ahí las estrellas eran los drogones, travestis y taxiboy. (En la película *I Shot Andy Warhol*, de Mary Harron, hay un excelente retrato de ese ambiente.) En una feliz ceremonia sacrílega, Warhol bautizaba a los visitantes de su taller, marginales extremos, como superestrellas y los hacía desfilar frente a su cámara. Así, Warhol estimuló una nueva forma de comedia. En el excelente libro *Mi filosofía de A a B y de B a A*, él mismo explica su universo cómico: "Siempre me ha gustado trabajar con las sobras, convertir los desperdicios en cosas. Siempre creí que todas las cosas desechadas y que todos saben que no sirven para nada pueden potencialmente ser divertidas. Es como un trabajo de reci-



Andy Warhol tras la cámara.

laje. Siempre pensé que había mucho humor en las sobras. Cuando veo una película antigua de Esther Williams y cien chicas zambulléndose en fila, pienso en cómo deben haber sido los ensayos y en todas las tomas en las que quizás una chica no tuvo el valor suficiente para zambullirse en el momento indicado, y pienso en esa toma cortada de ella en el trampolín. Así pues, esa toma de la escena pasó a ser una sobra en el suelo de la sala de montaje —un corte— y posiblemente en aquel momento la chica también pasó a ser una sobra —probablemente la despidieron—, de modo que la escena entera es mucho más divertida que la escena real en la que todo funcionó a la perfección, y la chica que no se zambulló es la estrella de la película cortada". La superestrella warholiana es la que la Historia del cine oficial desechaba. La cámara de Warhol enfocó lo que era invisible para Hollywood y llevó a su máxima expresión la comedia trash. En el otoño de 1965, Paul Morrissey, quien daba vueltas en la emergente escena under, se incorpora a la Factory como ayudante de Warhol en varios cortos y largos. Luego de recuperarse del disparo de Valerie Solanas, Warhol convierte la Factory en una productora cinematográfica y nombra a Morrissey como su director estrella. La expresión más acabada de la dupla creativa fue una serie

de comedias en forma de trilogía: *Flesh* (1968), *Trash* (1970) y *Heat* (1972), títulos que aluden respectivamente a los elementos que se instalaron como la voz de una nueva juventud, especialmente la de la Factory: sexo, droga y rock & roll. En reiteradas oportunidades, incluso en su site oficial, Morrissey se atribuye la autoría total de estas películas. Sin embargo, la idea de serialidad que implica la trilogía está claramente relacionada con el arte warholiano. Si se considera que estas películas también heredan de Warhol los actores y la puesta en escena pasivamente observacional usadas antes de conocer a Morrissey, se puede decir que Warhol tiene como productor la misma carga autoral que Val Lewton en la década del 50. En principio, un factor fundamental de las tres películas es una idea específica de verismo en la actuación que Warhol define con claridad: "Sólo puedo comprender a los actores aficionados y malos, porque todo lo que hacen nunca sale del todo bien, de modo que no puede ser falso. Pero jamás puedo comprender a los actores realmente buenos. Todos los actores profesionales que he visto siempre hacen exactamente lo mismo en el momento exacto en cada actuación. Saben cuándo el público se reirá y cuándo se interesará realmente. Por eso me gustan los actores malos y aficionados: nunca se puede saber qué harán a continuación". Tal vez el vínculo más fuerte de estas tres comedias trash sea este tipo de performances deformes que se expanden sin límites: Joe Dallesandro en lánguidas y aparatosas escenas eróticas en las tres películas, la masturbación con una botella del travestido Holly Woodlawn o la verbosidad torpe de Jane Firth en *Trash*, la desequilibrada y babosa voz de Andrea Feldman en *Heat* son todos monumentos delirantes a las actuaciones defectuosas. Una suerte de improvisación afectada es regla general de cada escena,

que deriva en movimientos y palabras inesperadas e incongruentes. Todo parece el documental que recopila los peores ensayos para una (im)posible película y, como decía Mekas de las primeras películas de Warhol, "sobrepasa a todo lo que el *cinéma vérité* ha hecho hasta el momento". Es posible que estas películas puedan verse hoy como documentos del espíritu Warhol. Por eso, Morrissey es menos un creador que el documentalista de la visión degradada del glamour que implicaban las torpes superestrellas de la Factory. Incluso, el comienzo de *Trash* contiene una escena documental que funciona como metáfora: Dallesandro se pasea por las ruinas de los estudios Fox, recientemente destruidos. En 1970, el sistema de estudios de Hollywood y cierto glamour se acababan, y ese fin era narrado con un extremo verismo humorístico por Warhol (incluso, *Heat* siempre se piensa como una remake delirante y exhibicionista de *Sunset Boulevard*).

La trilogía también puede verse hoy como el documento sobre las manifestaciones más divertidas de la liberación sexual post hippie. El centro de esta sensibilidad es la bisexualidad explícita de Joe Dallesandro, el único actor presente en toda la trilogía y que siempre tiene el rol de *white hustler*, un joven prostituto con fines diversos: en *Flesh* para conseguir dinero para sobrevivir en Nueva York, en *Trash* para comprarse heroína, en *Heat* para reiniciar su carrera artística. Con su desnudez sobreexhibida, Dallesandro intercambia fluidos con todo tipo de hombres y mujeres, embarazadas y travestis incluidas.

Una de las travestis que desfilan en *Flesh* es Candy Darling, a quien Warhol convirtió en una de sus superestrellas en 1967 y que encarna una ambigüedad pre glam-rock propia de la Factory. Erudita en el glamour de Hollywood hasta niveles místicos, Darling declaró: "Mi espíritu una vez fue una estrella de cine. Creo que una vez fui Jean



Joe Dallesandro y Candy Darling en *Trash*.

Harlow... Mucho antes del revival de Harlow, yo me había platinado el pelo y delineaba mis ojos". Aunque nunca pasó más allá del off Broadway, Darling trató con insistencia de introducirse en la industria del cine. Nadie la aceptó. Murió a los 24 años, la misma edad que Jean Harlow, y el velatorio se hizo en la funeraria donde fue despedida Judy Garland (Stephen Dorff interpreta con sofisticación a Candy Darling en *I Shot Andy Warhol*). En *Flesh*, Darling hace su primera aparición cinematográfica: la escena la muestra dialogando distraída con una amiga mientras lee una rotunda revista de cine y mira cómo Dallesandro llega al orgasmo gracias a una felación practicada por una bailarina nudista. Además de un acto de justicia al talento de Darling, esa escena incoherente, dispersa y obscena es uno de los puntos máximos del arte warholiano y un remolino donde una época se muestra con más vida que en cualquier documental. ■

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

**NEW
FILM**

VIDEO CLUB
CINE ARTE

**CINE
CLASICO
Y DE
AUTOR**

MAS DE
8000 TITULOS
ALQUILER / VENTA
OPERAS
DOCUMENTALES

SERVICIO
DE CONSULTA
CINEMANIA
EN CD-ROM

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

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

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

Extrac clásico y moderno

Dos films de Walsh, uno de Delmer Daves y uno de Hawks en un cuarteto increíble acompañado por unos simpáticos e interesantes extras. Una colección protagonizada por uno de los más grandes.

COLECCION BOGART: LA PASIÓN MANDA, *They Drive by Night*, 1940, de Raoul Walsh. ALTAS SIERRAS, *High Sierra*, 1941, de Raoul Walsh. TENER Y NO TENER, *To Have and Have Not*, 1944, de Howard Hawks. LA SENDA TENEBROSA, *Dark Passage*, 1947, de Delmer Daves. (AVH) Primero con *Héroes olvidados* y luego con *La pasión manda*, Raoul Walsh fue una pieza clave en la carrera de Bogart, quien fue solidificando su imagen gracias al director hasta su personaje en *Altas sierras*, donde interpreta a un clásico héroe romántico de los films de Walsh. El personaje tiene varios puntos en común con el Eddie Bartlett de James Cagney en *Héroes olvidados*. Otra curiosidad es Pard, el perro más mufa de la historia del cine, interpretado por Zero, mascota de Bogart en la vida real. *La pasión manda* mantiene el espíritu aventurero de Walsh a través del trabajo de dos hermanos camioneros, y la película pasa sin problema de la aventura al discurso social, de la comedia al melodrama o al film de juicios con el habitual ritmo del director. *Tener y no tener* es ya una leyenda. Primero, por surgir de una apuesta entre Hawks y Hemingway acerca de hacer una buena película con el peor libro del escritor y, segundo, por ser el nacimiento del romance Bogart-Bacall, una pareja cuya química es de las más poderosas de la historia del cine. Notables ambos, manejan la tensión sexual y la complicidad naciente a niveles insuperables. Gran película de Hawks, donde el director se roba a sí mismo y cita sin empacho diálogos y escenas completas. *La senda tenebrosa* arranca con una escena de alta violencia y modernidad y realiza la apuesta fuerte de mantener la cámara subjetiva y no mostrar el rostro del protagonista durante una hora completa del film. La pareja Bogart-Bacall repite su efectividad y, salvo por un exceso de primeros planos insertados, la película es sólida y entretenida. Más allá de la imponente calidad de las copias, cada uno de los discos ofrece algunos



Dos de Bogey, *La senda tenebrosa* a la izquierda y, al lado, *La pasión manda*.



extras de saludable interés cinéfilo y, en algún caso, hasta arqueológico. A uno por disco, son cuatro los breves pero muy informativos documentales que nos acercan un vistazo a diversos momentos en la carrera de Bogart. Vistos sin pausa, redundan en un documental del tipo televisivo de poco menos de 60 minutos donde conocemos al Bogey segundón, su primer protagónico, el pico de popularidad de su imagen, el quiebre que significó la historia de amor con Lauren Bacall, etc. Nada nuevo bajo el sol, es cierto, pero el buen material de archivo y digresiones varias hacia el cine de gánsters, la relación del actor con John Huston, Raoul Walsh y Howard Hawks y su ambigua conexión con el macartismo no dejan decaer el interés. Los trailers originales resultan reveladores, en particular el de *La senda tenebrosa*, donde el "gancho" es, únicamente, la relación de pareja en la vida real de sus protagonistas. Tan apasionantes como los avances resultan dos cortos de animación Looney Tunes incluidos en la colección. El primero de ellos, *Slick Hare* (1947, Friz Freleng) es el típico *cartoon* con cameos de la Warner: Ray Milland, Frank Sinatra, Rita Moreno y los Hnos. Marx se lucen en el mismo restaurante donde un lustroso Bogart desea cenar... conejo. Adivinen quién es el cocinero. *Bacall to Arms* (1946, Robert Clam-

pett), por otro lado, es una verdadera joya de la animación. Luego de algunos gags de rutina –de todas formas, muy divertidos– un lobo a la Tex Avery interactúa en una sala de cine con los personajes de *Tener y no tener*, en un ejemplo temprano de autorreferencialidad en el cine made in Hollywood. Un asesinato y un chiste algo racista cierran el corto, ofrecido aquí en su versión íntegra. La rareza de la colección es la comedia en dos bobinas *Swingtime in the Movies*, ahora sí con actores de carne y hueso. Producida en 1938 por Vitaphone –a esa altura subsidiaria de la Warner–, es uno de los tantos cortometrajes de aquella era diseñados para promocionar las beldades del sistema Technicolor, y transcurre durante el rodaje de un western musical donde un director de cine extranjero –hay chistes sobre acentos, y uno no puede más que pensar en Lubitsch– descubre a una estrella de cine en la persona de una camarera. Clisés a raudales y humor tontolón, aunque el resultado es irresistible para aquellos con cierto interés por la edad de oro del sistema de estudios. La excusa: Bogey hace un cameo de un solo plano en la confitería del estudio. Todo esto sumado hace de esta colección un objeto imprescindible y nos hace esperar otras colecciones similares de este verdadero gigante de la historia del cine. Santiago García y Diego Brodersen



X JORGE GARCIA

DOMINGO 7

POR DINERO CASI TODO, *The Fortune Cookie* (1966, Billy Wilder). Retro, 20 hs.

EL ABUELO (1999, José Luis García). Space, 23.50 hs.

LUNES 8

FUEGO (1968, Armando Bó). Retro, 8 hs.

ARMADO HASTA LOS DIENTES, *Dead Bang* (1989, John Frankenheimer). Retro, 22 hs.

LAWRENCE DE ARABIA, *Lawrence of Arabia* (1962, David Lean), con Peter O'Toole y Anthony Quinn. Cinemax, 22.15 hs.

El inglés David Lean es tal vez el ejemplo máximo del artesano competente –carente de un estilo personal y de una visión del mundo pero con dominio absoluto de la técnica del cine–, capaz de abordar con eficiencia los más diversos temas. En este caso, la figura del escritor y aventurero T. E. Lawrence le permite construir un biopic de tono épico en el que –más allá de cierto tono solemne y una excesiva duración, y ayudado por una excelente interpretación de Peter O'Toole– ofrece un atractivo retrato de un personaje contradictorio y enigmático.

MARTES 9

LA CANCIÓN DEL RECUERDO, *Penny Serenade* (1941, George Stevens). Film & Arts, 19 hs.

EL BUENO, EL MALO Y EL FEU, *The Good, the Bad and the Ugly* (1966, Sergio Leone). I-Sat, 23 hs.

LA RUBIA DEL CAMINO (1938, Manuel Romero), con Paulina Singerman y Enrique Serrano. Space, 10.40 hs. Uno de los directores más prolíficos del cine nacional y con una buena cantidad de obras desechables, Manuel Romero consiguió en sus mejores films brindar buenos exponentes dentro de lo que, grosso modo, podría denominarse cine popular. Un buen ejemplo es esta divertida comedia, el primer *road movie* del cine nacional, que –más allá de las influencias de algunos títulos clásicos del género– tiene un excelente ritmo narrativo y muestra el carisma de Paulina Singerman en su apabullante debut.

MIÉRCOLES 10

FITZCARRALDO (1981, Werner Herzog), con Klaus Kinski y Claudia Cardinale. Europa, Europa, 22 hs.

SONATINA, *Sonatine* (1993, Takeshi Kitano). I-Sat, 23.20 hs.

JUEVES 11

LA NOVIA DEL PIRATA, *La fiancée du pirate* (1969, Nelly Kaplan). TV 5 Internacional, 22.20 hs.

RUSH (1991, Lili Fini Zanuck). I-Sat, 21 hs.

NADAR SOLO (2002, Ezequiel Acuña), con Nicolás Mateo y Santiago Pedrero. Cinemax, 22 hs.

Las películas dedicadas a los problemas de la adolescencia han dado lugar a uno de los subgéneros más transitados del cine mundial. Alejada de la mirada complaciente y mitificadora con que suele presentarse esa etapa agri dulce y contradictoria de la vida, la ópera prima de Ezequiel Acuña propone centrarse en las vacilaciones, interrogantes y dificultades de comunicación que aquejan a unos personajes que deambulan por la vida cargados de incertidumbres, bastante lejos de la alegría facilista e impregnados de una profunda melancolía.

VIERNES 12

HABLE CON ELLA (2002, Pedro Almodóvar). Movie City, 13.35 hs.

BESTIA SALVAJE, *Sexy Beast* (2000, Jonathan Glazer). Cinecanal, 22 hs.

SABADO 13

LOS SIETE MAGNÍFICOS, *The Magnificent Seven* (1960, John Sturges). Retro, 22 hs.

CONQUISTA SANGRIENTA, *Flesh + Blood* (1985, Paul Verhoeven). Space, 23.50 hs.

24/7, *Twenty Four/Seven* (1987, Shane Meadows), con Bob Hoskins y Danny Nussbaum. Europa, Europa, 22 hs.

Casi ignorado en el momento de su estreno, este film británico –ópera prima de Shane Meadows– narra los esfuerzos de un idealista entrenador que, a fin de evitar que un grupo de muchachos de un suburbio de Nottingham caigan en la delincuencia, decide crear un club de box. Ciertos clisés temáticos y el naturalismo excesivo de la narración están compensados por la vívida caracterización de los personajes y el tono agri dulce, no exento de lirismo, de un realizador a seguir.

DOMINGO 14

LA CAÍDA DE LA CASA USHER, *The Fall of the House of Usher* (1960, Roger Corman). Retro, 20 hs.

EL FUNERAL, *The Funeral* (1996, Abel Ferrara). I-Sat, 22 hs.

LUNES 15

HOMBRE DEL OESTE, *Man of the West* (1958, Anthony Mann). Retro, 22 hs.

SERPICO (1973, Sidney Lumet). Cinemax, 24 hs.

MARTES 16

LA MUJER DEL FERROVIARIO, *Bolwieser* (1977, Rainer W. Fassbinder). Europa, Europa, 22 hs.

TERMINATOR, *The Terminator* (1984, James Cameron). I-Sat, 21 hs.

LA HUMANIDAD, *L'humanité* (1999, Bruno Dumont), con Emmanuel Schotté y Severine Canele. Europa, Europa, 22 hs.

Realizador de una muy atractiva ópera prima, *La vida de Jesús*, el realizador francés ambienta nuevamente su relato en el verano de la campaña francesa, donde un joven policía agobiado por oscuros sentimientos de culpa debe investigar el asesinato de una niña. La austeridad de la narración y el de a ratos fascinante retrato de la vida cotidiana en el lugar se ven lastrados por un tono algo solemne y pretencioso y por el excesivo estiramiento de un relato donde abundan los tiempos muertos injustificados.

MIÉRCOLES 17

CASTILLOS DE ARENA, *The King of Marvis Gardens* (1972, Bob Rafelson). Cinemax, 10.45 hs.

REQUIEM (1997, Alain Tanner). I-Sat, 23.30 hs.

EL INTERMEDIARIO, *The Go-Between* (1970, Joseph Losey), con Alan Bates y Julie Christie. Retro, 11 hs.

Director obligado al exilio en los nefastos años del macartismo, Joseph Losey desarrolló luego en Europa una obra que, en sus mejores títulos, fusionó un estilo visualmente barroco con una narración de extrema meticulosidad. Estas características pueden apreciarse en esta adaptación de una novela de L. P. Hartley, con un notable guión de Harold Pinter, en la que se narra la relación entre una joven aristócrata y un rústico granjero desde el punto de vista de

un niño, encargado de trasladar los mensajes escritos que se cruzan los amantes. Uno de los picos de la filmografía del realizador.

JUEVES 18

GERRY (2002, Gus Van Sant). Cinemax, 12.45 hs.
LA NOCHE DE LOS MUERTOS VIVOS, *Night of the Living Dead* (1968, George Romero). Retro, 22 hs.

VIERNES 19

UN DISPARO EN EL CORAZON, *A Shot in the Heart* (2002, Agnieszka Holland). HBO, 20.15 hs.
MATEN A SMOOCHY, *Death to Smoochy* (2002, Danny De Vito). HBO Plus, 22 hs.
LOS EMIGRANTES, *Utvandrarna* (1970, Jan Tröell), con Max von Sydow y Liv Ullmann. Cinemax, 19.30 hs.
Dirigida, escrita, fotografiada y montada por el director, este film –basado en cuatro novelas de Vilhelm Morberg– es la primera parte de una saga, luego continuada con *La nueva tierra*, que describe minuciosamente los avatares de un matrimonio de granjeros suecos que, junto con un amigo, deciden a mediados del siglo XIX ir a Estados Unidos en busca de una vida mejor. Narrado con un ritmo deliberadamente moroso y, como era de esperar, con espléndidas actuaciones, el film es una suerte de apogeo del relato cinematográfico naturalista.

SABADO 20

VERACRUZ, *Vera Cruz* (1954, Robert Aldrich). Retro, 14 hs.
ESPERANDO AL MESIAS (2001, Daniel Burman). Space, 23.50 hs.

DOMINGO 21

KANSAS CITY CONFIDENCIAL, *Kansas City Confidential* (1952, Phil Karlson). Retro, 11 hs.
DOCE HOMBRES EN PUGNA, *Twelve Angry Men* (1957, Sidney Lumet). Retro, 20 hs.
MALCOLM X: SU VERDADERA HISTORIA, *Malcolm X: His Own Story As It Really Happened* (1972, Arnold Perl y Marvin Worth). Cinemax, 20.30 hs.
Será muy interesante ver este documental absolutamente inédito sobre el legendario líder revolucionario negro, realizado por quienes luego fueron guionistas del biopic

de Spike Lee sobre la misma figura (dicho sea de paso, un film muy poco interesante). Aquí se trabaja con material de archivo y a través de la lectura de su autobiografía a cargo de las rotundas voces de James Earl Jones y Ossie Davis. Una película a descubrir y, según referencias confiables, de gran interés.

LUNES 22

LA TIENDA DE LA CALLE MAYOR, *Obschod na korze* (1964, Jan Kadar y Elmar Klos). Europa, Europa, 19.50 hs.
LA PASION DE DARKLY NOON, *The Passion of Darkly Noon* (1996, Philip Ridley). Space, 22.10 hs.

MARTES 23

EL TRIUNFADOR, *Champion* (1949, Mark Robson). Film & Arts, 19 hs.
NADIE VIVE DEMASIADO, *2 Days in the Valley* (1996, John Herzfeld). Space, 22 hs.

MIERCOLES 24

AGUIRRE, LA IRA DE DIOS, *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972, Werner Herzog). Europa, Europa, 22 hs.
ROBOCOP, *Robo Cop* (1987, Paul Verhoeven). I-Sat, 21 hs.
VIAJE HACIA LA MEDIANOCHE, *Five Miles to Midnight* (1962, Anatole Litvak), con Sofia Loren y Anthony Perkins.
Director dueño de una filmografía irregular pero en muchos casos muy atractiva, Anatole Litvak es uno de los realizadores americanos más subvalorados por la crítica. Este poco visto melodrama (un terreno en el que el realizador consiguió algunos de sus títulos más memorables) es un relato recargado y desperejo que incorpora elementos del cine negro y muestra en sus mejores momentos el sólido oficio narrativo y el refinamiento visual característicos del director.

JUEVES 25

LOS PAJAROS, *The Birds* (1963, Alfred Hitchcock). The Film Zone, 12 hs.
FEOS, SUCIOS Y MALOS, *Brutti, sporchi e cattivi* (1976, Ettore Scola). Europa, Europa, 22 hs.
LA SALAMANDRA, *La salamandre* (1971, Alain Tan-

ner), con Bulle Ogier y Jean-Luc Bideau. TV 5 Internacional, 22.25 hs.

A pesar de sus cuatro décadas de carrera y de una filmografía relativamente abundante, el director suizo Alain Tanner es casi un desconocido en estas tierras. Tras su aparente estructura de relato con tintes policiales, esta película –absolutamente inédita y uno de sus trabajos más famosos– es, como casi siempre en el realizador, una aguda mirada sobre las contradicciones que se ocultan detrás de la placidez y comodidad de la vida cotidiana en la sociedad de su país.

VIERNES 26

BELLE EPOQUE (1992, Fernando Trueba). The Film Zone, 13.10 hs.
LOCURA AMERICANA, *American Graffiti* (1973, George Lucas). The Film Zone, 19.55 hs.

SABADO 27

COMO CAIDOS DEL CIELO, *Raining Stones* (1993, Ken Loach). Europa, Europa, 20.25 hs.
EL VIAJE DE MORVERN, *Morvern Callar* (2002, Lynne Ramsay). Cinemax, 22 hs.
EL SABOR DE LA CEREZA, *Ta'ame-gilas* (1997, Abbas Kiarostami), con Homayoon Irshadi y Abdol Hossein Bagueri. Europa, Europa, 22 hs.
Aunque para la época en la que se conoció esta película Abbas Kiarostami era considerado uno de los directores más importantes del cine mundial, en Argentina era un perfecto desconocido, por lo que sorprendió el inesperado suceso comercial del film. Todas las características del cine del realizador iraní (el minucioso trabajo sobre la imagen, la narrativa de tono minimalista, la ambigüedad de las conductas de los personajes, las oblicuas referencias a la sociedad de su país) se dan cita en *El sabor de la cereza*, una obra mayor y uno de sus films más accesibles para todo público.

DOMINGO 28

TORO SALVAJE, *Raging Bull* (1980, Martin Scorsese). Retro, 20 hs.

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



Videoteca no convencional desde 1986

PICCADILLY
CINERAMA
VIDEOS-DVD

Lambare 897 (Sarmiento ab 4600)
e-mail picadillycinerama@hotmail.com



Novedades
Ultraviolencia
Euroreas
Argentinas
Nouvelle Vague
Por
Orientales
Musicales
Picarescos
Expresionismo
Trash
Incorrectas

Fellini: los rostros del gran manipulador

A SANGRE FRIA, *In Cold Blood* (1967, Richard Brooks). Cinemax, 24 hs.

LUNES 29

LOS PERROS DEL JARDIN, *Lawn Dogs* (1995, John Duigan). Europa, Europa, 16.50 hs.

DUELO DE TITANES, *Gunfight at O.K. Corral* (1957, John Sturges). Retro, 22 hs.

LORD JIM (1965, Richard Brooks), con Peter O'Toole y James Mason. Cinemax, 0.30 hs.

La adaptación cinematográfica de las novelas de Joseph Conrad ha sido siempre una tentación para muchos directores. En este caso Richard Brooks —un realizador muchas veces más preocupado por el contenido que por la estructura formal de sus films— realiza una muy decorosa traslación de *Lord Jim*, un relato centrado en un joven idealista acusado de cobarde. La película está algo estirada, por momentos es superficial, pero cuenta con varias secuencias memorables, y el notable elenco ayuda.

MARTES 30

EL DIABLO Y DANIEL WEBSTER, *The Devil and Daniel Webster* (1941, William Dieterle). Film & Arts, 19 hs.

ZOO, *A Zed & Two Noughts* (1985, Peter Greenaway). Europa, Europa, 22 hs.

MIÉRCOLES 31

MI ENEMIGO INTIMO, *Mein liebster Feind* (1989, Werner Herzog). Europa, Europa, 22 hs.

LA LLAMADA, *The Ring* (2002, Gore Verbinski). Movie City, 23.20 hs.

EL DIABLO PROBABLEMENTE, *Le diable, probablement* (1974, Robert Bresson), con Antoine Mounier y Tina Irissari. TV 5 Internacional, 14.20 hs.

Más allá de las opiniones personales (en mi caso se trata de un realizador cuya obra me provoca en varias ocasiones más respeto que placer), Robert Bresson es una figura decisiva en la historia del cine. Esta película, nunca estrenada comercialmente, es uno de sus trabajos más atípicos, en el que el director incursiona en las problemáticas de la juventud contemporánea, y el resultado es una película sorprendente en la que se produce una tensión entre la personal cosmovisión del realizador y una serie de temas aparentemente ajenos a sus intereses inmediatos.

En ocasión de cumplirse diez años de su muerte, *El Amante* publicó un mini dossier dedicado a Federico Fellini donde, entre otras cosas, se resaltaba el sorprendente olvido en el que había caído su obra, luego de haber sido considerado años atrás uno de los más grandes realizadores de todos los tiempos. Como suele ocurrir, ambas apreciaciones eran exageradas. Ni Fellini merece estar hoy ausente del recuerdo de la crítica y la cinefilia, ni su obra aparece tan valiosa como se la consideró en aquellos tiempos (de hecho, varias de sus películas resisten dificultosamente una nueva visión).

Una (muy) rápida caracterización de su obra permite apreciar tres grandes etapas: una primera que va desde sus comienzos, a principios de los 50, y culmina con *La dolce vita*, a fines de esa década en la que se detectan claras influencias del neorrealismo, aun cuando se observan también elementos que le dan un toque eminentemente personal a su obra. Hoy las obras de ese período que mejor sobreviven (*Los inútiles*, *El cuentero*) no son justamente las que cimentaron su fama, aun cuando en ellas se percibe una mayor autenticidad y un mayor compromiso con los personajes que en sus títulos más famosos del período. Luego de la ruptura que significó *8 1/2* —donde todos sus fantasmas personales afloran dando lugar a una de esas obras que pueden provocar reacciones que oscilan entre la exégesis exacerbada y el odio más profundo—, en la siguiente década Fellini realiza una serie de películas dominadas por una retórica abrumadora y exterior (con la excepción de *Toby Dammit*, su personalísima y delirante adaptación de Edgar Allan Poe), en la que desaparecen los personajes con auténtica carnadura humana para ser reemplazados por las grotescas figuras "felinianas", y su discurso se hace superficial y reiterativo, aunque en 1973 sorprende con *Amarcord*, un relato de tintes autobiográficos con varias secuencias memorables en el que recupera la calidez y la sensibilidad ausentes en los títulos mencionados. La última etapa de su obra está dominada por un acentuado tono fúnebre y da lugar a algunos de sus mejores títulos (*Casanova*, *Y la nave va*), aunque su última película, *La voz de la luna*, no es el más digno final para su carrera.

El canal Europa, Europa ofrecerá en marzo varias películas de FF, principalmente pette-



El cuentero

necientes a la primera etapa, y un documental inédito. Los títulos a exhibirse serán:

El jeque blanco, 1952, una comedia de tono satírico en la que un matrimonio provinciano va de luna de miel a Roma y la mujer se fuga en busca de un héroe de cómic. Un film que hoy tal vez sobreviva mejor de lo que se cree. (1/3, 22 hs.)

Los inútiles, 1953, una de las cumbres de esa etapa, mirada agri dulce plagada de elementos autobiográficos sobre la vida cotidiana gris y sin horizontes a la vista en provincias y el deseo, casi siempre incumplido, de encontrar estímulos para una existencia diferente. (8/3, 22 hs.)

El cuentero, 1955, tal vez uno de los títulos malditos del director, encerrado entre las más prestigiosas *La strada* y *Las noches de Cabiria*, es un relato que tras su estructura aparente de comedia oculta una profunda amargura. (9/3, 11.50 hs. y 16.55 hs.)

La dolce vita, 1960, un film que en el momento de su estreno produjo bastante ruido pero que hoy aparece considerablemente fecho, aun cuando alguna escena aislada (el suicidio de Alain Cuny) siga manteniendo intacta su fuerza. (15/3, 22 hs.)

Luego de la catarsis que significó *8 1/2*, Fellini intentó hacer con *Giulietta de los espíritus* (1966) un film equivalente con un personaje femenino, pero los resultados fueron absolutamente inconvincentes, ya desde la elección de Giulietta Massina para el papel de burguesa conflictuada. Un gran paso en falso del director. (22/3, 22 hs.)

Finalmente, *Federico Fellini: soy un gran mentiroso*, 2002, de Damian Pettigrew, es un documental inédito realizado un año antes de la muerte del director, en el que FF, a lo largo de varias entrevistas, desgrana diversas reflexiones sobre su vida y su obra. (29/3, 22 hs.)

Disparen sobre El Amante

CORREO DE LECTORES

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

A Javier Porta Fouz:

¡Gracias por la nota de *Lost in Translation*!
¡Magnífica... excelente diría. Sabias palabras, espero leerte de nuevo.

Paco, amante y estudiante de cine

Amantes:

Es la primera vez que les escribo, y es para estampar mi opinión en una sociedad que se va al carajo. Tengo 15 años y voy al cine a disfrutar, ¿no? Si no fuera porque amo el cine, dejaría de disfrutarlo. Estaba de vacaciones en Valeria del Mar, y me moví a Pinamar para poder ir al cine. Recién se había estrenado *Lost in Translation* y fui a verla. Antes de que empiece la película, escucho ronquidos atrás mío. Diez minutos después, el roncador se despierta y pregunta qué pasó, el de al lado le empieza a explicar –no temo exagerar– cuadro por cuadro lo que había pasado.

La siguiente situación se traslada a la Capital, donde voy con dos amigos a ver *Escuela de rock*. Cada escena se ve acompañada con aplausos y gritos de unos descerebrados de apenas un año menos que yo. Un solo año menos. Nada más. Entonces pregunto: ¿qué tengo que hacer para poder disfrutar del cine? Primero pensaría que con pibes tan poco solidarios, este país no tiene futuro. ¿Pero tengo que empezar a luchar por el cine privado? ¿Cuándo va a aprender la gente a respetarse? Me hubiera encantado saltar de la butaca y romperles los dientes con una pata da al estilo Cusack en *Alta fidelidad*. Pero estaría jodiendo a las demás personas. No sé ustedes qué opinan, pero yo estoy podrido de que la gente se cague en la tapa del piano. La verdad que no soy un ecologista y no me interesa si tiran los puchos a la calle o no usan los tachos públicos. No luchó tampoco por la salud de los chicos pobres. Es egoísta, ya lo sé, pero creo que antes de querer una nación perfecta, sin indigentes, limpia y pacífica, tendríamos que echar una mirada al interior y ver lo que hacemos y lo que decimos para darnos cuenta de que si no podemos ir al cine juntas dos personas desconoci-

das y disfrutar, es imposible terminar con otros problemas.

PD: El amor que siento por Nicole Kidman cuando veo *Moulin Rouge* fue igualado por el que sentí por Scarlett Johansson cuando vi *Lost in Translation*. Mi único consuelo es escuchar el "Ladies and gentlemen, Mister Bob Harris", y luego morir lentamente con la voz de Bill Murray, con esa peluca rosa girando en mi mente. Un abrazo, espero opiniones.

Agustín Montenegro

Estimados:

A veces pienso: ¡qué bueno sería tener el gusto cinematográfico de Santiago García! Me acuerdo de su reseña de *Corazón de caballero*, donde decía que le dieron ganas de subirse a la butaca para aplaudir tan grandiosa exhibición, o de sus reseñas favorables de *El amor cuesta caro* o de *La Liga Extraordinaria*, para citar unos pocos ejemplos de películas que me parecen regulares o directamente aborrezco (en esta categoría entra *El amor cuesta caro*). Pero no está bien enojarse por los gustos personales de Santiago, uno se tiene que enojar con aquel crítico que miente, que pone en papel lo que realmente no piensa, pero no con aquel que tiene gustos distintos a los propios. A Santiago le creo, es así, bueno, en realidad creo en cada uno de los críticos de la revista. Entonces, ¿cómo podemos enojarnos con él? Algunas cartas de lectores lo atacaron con alevosía, también a otros críticos jóvenes, pero se desubicaron bastante, a mi entender. Así como también te desubicás vos, Santiago, cuando ponés en tu crítica de *Pacto de justicia* que hay que ser muy cínico para no ver la cantidad de amor que se desparra ma en la película. Tratame si querés de ciego, pero no de cínico. Te pusiste en el papel que yo critico al principio: atacar al que no piensa como vos. A mí la película no me gustó para nada, y aclaro que soy fanático del género western, pero estar aguantando un sermón de Duvall cada cinco minutos es mucho para mí. Por supuesto que no es lo único que no me gustó: en la primera hora no pasa nada, hay personajes desaprovechados, la cara de nada de Costner en toda la película y el desenlace es muy obvio.

La revista la compro desde sus inicios, con sus tapas en amarillo & negro, y sigue sien-

do genial. Me encanta que se vayan renovando, es excelente la sección "No estrenos", diría que esencial, ya que puedo ver las críticas de películas que provienen de Asia, a las que accedo vía formato DivX; y también me gusta la nueva sección "Llego tarde: comentarios a destiempo".

Les mando un afectuoso abrazo.

Marcelo Menéndez

¿Qué es esto?

¿Qué significa esa ridícula, estúpida, de mal gusto, innecesaria y pelotuda apología del culo en la nota de *Perdidos en Tokio*? Imagino que el autor la habrá escrito mientras estaba cagando, ¿no? (no me voy a gastar en palabras finas porque no hace falta). ¡Ya ni por internet se los puede leer a ustedes!

Carola Leiva

Señores de El Amante:

El otro día tuve una de las experiencias más encantadoras de los últimos seis meses, cuando después de estudiar para un examen que tengo que dar en febrero, fui a ver *Perdidos en Tokio*. Esta es, sin dudas, una de las mejores películas que se hicieron en los últimos tiempos; películas que no necesitan efectos especiales ni recursos técnicos para que te sobresalten y, más aun, te emocionen. La historia, aunque sea superficialmente común, te llega a conmover a partir del primer minuto de la película. Las actuaciones, al igual que el guión, merecen todos los premios que se otorgan en esta tan celebrada época del año. Sin lugar a dudas, una película que merece ganar el Oscar en todos sus rubros. Gracias.

Luciano

Muchachada de El Amante:

Siempre he tenido en claro que *El Amante* es tómelolo o déjelo, y eso con mucho Quintín o poco Quintín. Y siempre, por eso mismo, lo he tomado sin mucho preámbulo y sin obligarme a exagerar las objeciones, porque juzgo que ocupa un espacio fecundo, imprescindible, por lo menos para mí. De modo que no les escribo en plan letanía melancólica. Y si de crítica hablamos, acaso porque la cultivo en otros menesteres, creo que depende de una imprecisa dosis de saber, o "saber", honestidad intelectual, cintura y, claro, la feliz o infeliz relación con el

Narciso que todos portamos. Sin embargo, esta certeza y esta solidaridad, si se quiere, no cancelan que a veces me provoquen ataques de considerable bronca. Y he aquí el caso, porque se trata de un par de pelis que vi con poco tiempo de diferencia, así que esta vez no pienso privarme del pataleo. A ver: me deja francamente perplejo que encuentren aceptable ese bodrio ininteligible y pretencioso de *Hoteles* y en cambio destrocen, con evidente deleite, a *Las invasiones bárbaras*. Y más: el señor Eduardo Rojas no sólo la destroza sino que se permite insultar a Arcand (¡un "tonto solemne"!) y por añadidura a todos los que encontramos o creímos encontrarle méritos al film, para colocarse, Rojas, una vez más, en el trono del más piola de la cuadra.

Cordialmente

Walter Vargas

A Sebastián Núñez:

Boludeces esnobs. Todo es materia opinable menos la auténtica creación. Bajo ningún punto de vista el director piensa que una mujer con tetas grandes carece de cerebro. Sabe distinguir muy bien los (distintos) cerebros de una mujer y un hombre. No tiene pobreza intelectual, sino visión de un mundo sin valores. Me acuerdo de cuando Fellini, en *8 1/2*, lincha al intelectual con su crítica a los "compromisos intelectuales".

Patricio

Señores de *El Amante*:

La semana del estreno fui a ver *Perdidos en Tokio*, segunda película de la promocionadísima hija de Coppola. La película narra la historia de dos almas en pena que vagan en el país del sol naciente, con dudas existenciales, desilusiones matrimoniales en común, y que al conocerse parecen haberse encontrado sin proponérselo, con una segunda oportunidad en sus vidas. Lo que sigue, ustedes lo saben. Ahora lo que yo pregunto es: ¿qué le ve de extraordinario la crítica especializada a esta película, la cual me gustó pero no me fascinó ni me cautivó? Creo que es muy buena la actuación de Bill Murray y no desentona Scarlett Johansson. El guión, a mi modesto entender, sigue los lineamientos clásicos y en la escena final cae en la repetición de las películas románticas americanas. ¿Cuántas escenas

finales con taxis que se detienen se hicieron ya en Hollywood? Quizás el mérito de Sofia Coppola consista en haber encontrado un equilibrio en el tono del film, por momentos con pequeños toques de humor, pero con una base de drama y romanticismo encubierto en donde se sugiere más de lo que se dice. Creo que, como dijo un colega de ustedes en el EA 139, esta realizadora pasaría un poco más desapercibida si su apellido fuera Rocco-la en vez de Coppola. El tiempo dirá si podrá superar a su maestro, ese gran realizador que es F. F. Coppola, su padre.

Saludos.

Alvaro Alejandro Morales, La Plata

No queremos ver películas dobladas:

Me enteré de que las distribuidoras cinematográficas desean eliminar las películas subtítuladas para adolescentes y en su lugar doblarlas, tan sólo porque estas tienen la falsa impresión de que nosotros no somos capaces de leer subtítulos. Como espectadora de 12 años me opongo a esto. Pienso que estamos suficientemente alfabetizados como para leer en el cine. No nos subestimen. Son los niños pequeños quienes necesitan películas con doblaje. En lo personal me gusta escuchar la voz original de los actores, y no las voces de personas que no estuvieron involucradas en la realización de la película. Mi punto es que nosotros, los adolescentes, preferimos las películas en idioma original y no adulteradas, porque es una estafa. Algunas personas piensan que los adolescentes somos sólo niños que no quieren y/o no pueden leer al ritmo de la película porque somos demasiado idiotas y cómodos que pasan por la edad del pavo, como para hacer las dos cosas al mismo tiempo. Pero yo y mis amigos les decimos que en el cine ¡NO QUEREMOS PELICULAS DOBLADAS!

María Guadalupe Russo

Leonardo,

Antes que nada, me gustó bastante el curso sobre Disney. Tus clases son siempre entretenidas.

Recién vi *Las invasiones bárbaras*. Escuché el lloriqueo de varios espectadores en el cine, incluyendo a las dos personas que me acompa-

ñaban. Lamenté no poder unirme (aunque ellos pensaron que me estaba afectando porque perdí a mi papá hace un año y medio de forma no muy distinta). Me pareció una película mediocre, llena de obviedades y lugares comunes. El film es el clásico lamento de un progresista francófono por ver cómo el capitalismo anglosajón arrasó sueños e ideales, secando el planeta de romanticismo. Para eso se vale de personajes de más o menos su edad (un poco más jóvenes), que vivieron el Mayo francés en su juventud y que abrazaron ideales de cambio, contraponiéndolos a un joven con una calculadora en la cabeza. Aunque como buen "liberal" en el sentido primermundista del término, Arcand es lo suficientemente tolerante como para admitir que aun semejante rata de bolsa de valores puede tener un corazón, de hecho el pibe es el único que hace algo concreto por su padre moribundo; su hermanita nunca se digna volver. O cuando mira por la ventanilla del avión luego de haberse besado con la drogadicta, seguramente extrañándola, pero no se anima y se queda con su esposa perfecta, aunque seguramente piense como el director "qué lástima que las cosas tengan que terminar así". Los personajes son estereotipados: todos los "viejos" son amplios, divertidos, cultos, mientras que los jóvenes son apáticos y semirretardados (excepto la drogadicta que, justamente, se mantiene al margen del modelo exitoso moderno y se aferra a la droga, aquella sustancia de culto de los 60). Sindicalistas corruptos, monjas de un dogmatismo cándido que en el fondo son buenas, los yanquis son de una amabilidad plástica, la pareja gay culta y refinada, etc. Arcand es condescendiente con el público, poniendo explicaciones en boca de sus personajes para justamente captar a esa audiencia "chata", como cuando todos enumeran a Godard, la revolución cultural china, la liberación sexual, Marcuse, etc. Zas, se les escapó Fidel Castro. No hace falta que explique taaanto. Me hizo acordar a *Las horas*, donde al final faltaba un cartelito que dijera "Ojo, esto es Hollywood haciendo CineArte". Este es el tipo de películas que los americanos gustan cuando quieren ver algo "serio" y la nominación al Oscar no hace más que confirmarlo.

Saludos,

Diego Balboa

CURSOS DE CINE (inicio 3 abril)

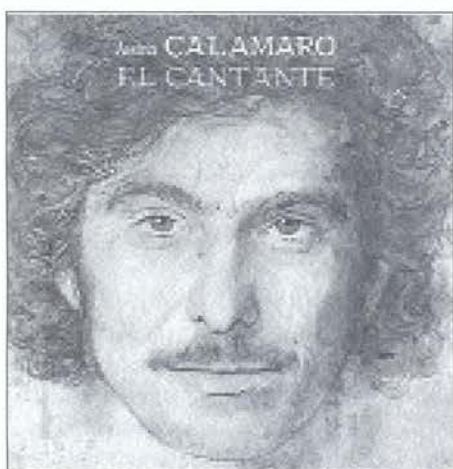
- Tendencias del cine de los 90
- Cine y rock, una relación muy particular

Por Gustavo J. Castagna

Informes gcastagna@infovia.com.ar / gjcastagna@yahoo.com.ar

Los cantautores van a la escuela

El megaprolífico Calamaro pone el freno en su máquina de escribir canciones y ofrece versiones de clásicos latinoamericanos. Lloyd Cole encuentra la calma. Por su parte, Jack Black hace quilombo en clase.



EL CANTANTE. Andrés Calamaro. Dro/Warner. \$ 25. Hay algo de *Escuela de rock* en *El Cantante*, y no sólo por la tarea de apropiación (orgánica) y divulgación (vital) de un grupo de canciones muy grandes de la música latinoamericana. El punto en que disco y película se parecen es el siguiente: las descripciones se quedan cortas. El trailer de la película de Linklater daba una idea errónea, necesariamente simplificadora, así como la descripción del disco de Calamaro puede llevar a un torcimiento de gesto incluso a los fanáticos. Boleiros, tangos y canciones folklóricas reinterpretadas en clave de flamenco-jazz, más (apenas) tres nuevas piezas de la febril Factoría Calamaro. Yo lo pensé cuando supe la noticia: ¿qué es eso? ¿No va a darnos ocho discos seguidos, la suma de per-versiones de *El Salmón*, *Honestidad brutal* y *Alta suciedad* releída como un viaje al fondo del mar ida y vuelta, como nuestra propia posibilidad de redención? No, nueve canciones ajenas, firmadas por Roberto Carlos, Atahualpa Yupanqui, Chico Novarro, Rubén Blades, más las propias, y tres propias-pero-ya-conocidas (de las que más circularon online: *Estadio Azteca*, *La libertad*, *Las oportunidades*), todas bañadas en un flamante nuevo hi-fi gitano, motivo

de máxima desconfianza. ¿El resultado? Un disco que roza la perfección en su estoico, exquisito destilado de sencillez, de sabiduría, de dolor. Un disco hecho contra la corriente, mucho más liviano que *El salmón*, y en consecuencia más veloz, más difícil de atrapar. El cantante Calamaro se apropia de grandezas desdeñadas y nos las devuelve fulgurantes, precisas e irresistibles. **Marcelo Panozzo**

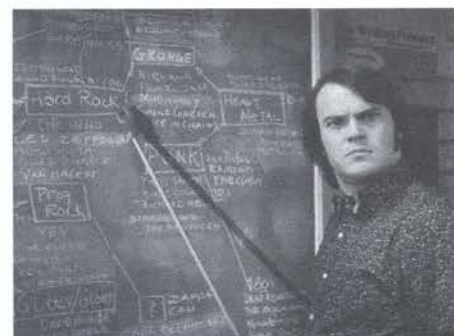
MUSIC IN A FOREIGN LANGUAGE. Lloyd Cole. Importado. Otro cantautor que ayer tentaba los límites del formato canción y que hoy regresa a bordo de una madurez sorprendentemente económica, lo que en absoluto quiere decir empobrecida o elemental. Lloyd Cole ha recorrido, sí, un largo camino, desde los últimos ecos del pospunk (al frente de sus indelebles Commotions) hasta una carrera en solitario que arranca en 1989 y encuentra paradas en cinco discos, los previos a este *Music in a Foreign Language*, todos marcados por la inquietud, por unos intentos desesperados de electrificar su educación sentimental en forma de canciones explosivas, volubles y muchas veces (no siempre, no siempre) certeras. Ahora, bien entrado en los 40, Cole decide que puede permitirse ponerse mayor en público y encontrarle gracia al asunto, tal como queda claro en la canción que le da título al disco, esa que lo muestra entendiendo el amor como música en un idioma extranjero, como cosas que ya no se pueden cantar de a dos. Después de haber sido una gran estrella pop y de haber buscado sin mayor éxito su rumbo como ícono rocker, Cole deja que se escuche (en este disco) la calma posterior a todas esas tormentas que atravesó en continuado. Parece un lugar común, y casi seguro que lo es, pero... ¡hay que animarse a poner eso en un disco! Hay que hacer eso con la minuciosidad y la placidez con que Lloyd Cole escribe y canta unas canciones que parecen, todas, botellas arrojadas al mar. **MP**

LA ACADEMIA Y SUS RESULTADOS

Cum on feel the noize

SCHOOL OF ROCK. Varios intérpretes, Atlantic.

Jack Black es un objeto fuera de lugar. Un inadaptado. Una bola de fuego. En *School of Rock*, vuelve a ubicar a eso, al rock, en la trinchera que le corresponde: el movimiento, el ruido, la vereda de enfrente. Y no sólo molesta con estas cosas, además quiere contagiar a sus alumnos, adormecidos entre Cristina Aguilera y los musicales a la Broadway. Y les tira por la cabeza los clásicos: The Doors, Led Zeppelin, Cream, The Who, T-Rex y los Ramones (en este CD) + Black Sabbath, Deep Purple y AC/DC (no en este CD, aunque los australianos están presentes de otras maneras). Y los hace rockear. Esto queda documentado en la versión –la del final– de *It's a Long Way to the Top*, que agrega al estilo de su fuente, AC/DC, unos toques de teclados a la Doors + blues & soul en los coros. Y también en la canción homónima de la película, que también parte de AC/DC en el punteo de la guitarra inicial y sigue un camino parecido de americanización e hibridación rockera. Se agregan un par de temas por No Vacancy (el grupo de la película del que sale el personaje de Black) y, por supuesto, la cristalina *Edge of Seventeen* de Stevie Nicks. Más algunos diálogos para atesorar y recordar, con este CD, a esta película de resistencia. Javier Porta Fouz



TODO EL CINE NACIONAL e IBEROAMERICANO

TODOS LOS ESTRENOS - TODOS LOS DIAS - TODAS LA FUNCIONES



\$4

**ENTRADA
GENERAL**

Espacio INCAA

INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES



Cine Gaumont km0

Av. Rivadavia 1635

Espacio INCAA

INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES



Complejo Tita Merello km 2

Suipacha 442

año COR TA ZAR

Historia

Un cronopio pequeñito buscaba la llave de la puerta de calle en la mesa de luz, la mesa de luz en el dormitorio, el dormitorio en la casa, la casa en la calle. Aquí se detenía el cronopio, pues para salir a la calle precisaba la llave de la puerta.

Terapias

Un cronopio se recibe de médico y abre su consultorio en la calle Santiago del Estero. En seguida viene un enfermo y le cuenta cómo hay cosas que le duelen y cómo de noche no duerme y de día no come.

-Compre un gran ramo de rosas- dice el cronopio.

El enfermo se retira sorprendido, pero compra el ramo y se cura instantáneamente. Lleno de gratitud acude al cronopio, y además de pagarle le obsequia, fino testimonio, un hermoso ramo de rosas. Apenas se ha ido el cronopio cae enfermo, le duele por todos lados, de noche no duerme y de día no come.

Julio Cortázar
de Historias de cronopios y de famas