

Adolfo Aristarain y *Roma*

Hablando a tu corazón

Starsky y Hutch o Ben Stiller & Owen Wilson

LOS REYES DE LA COMEDIA

Bertolucci y *Los soñadores*

SIEMPRE LISTO PARA EL ESCANDALO

Festival de Mar del Plata

PARTE DE LA RELIGION

¿Y *La pasión de Cristo* de Mel Gibson?

NOS IMPORTA BASTANTE POCO

GUIA DEL FESTIVAL DE CINE INDEPENDIENTE DE BUENOS AIRES

EL AMANTE

CINE



AÑO 13 N° 144 ABRIL 2004

URU \$ 95

ISSN 150636

ARG \$ 950



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**

Más información en www.elamante.com

Ahora también El Amante / Escuela a distancia

Informes en www.elamante.com/escuela

	2	Diario de la guerra de tapa
Estrenos	3	Roma
	6	Starsky y Hutch + Perfil de Owen Wilson
	9	Como si fuera la primera vez
	10	Los soñadores
	12	Nietos (Identidad y memoria)
	14	Esplendor americano
	16	Polémica: La Pasión de Cristo
	17	Goodbye, Lenin!
		El pago
		Monster
	19	Océano de fuego
		Mi vida sin mí
		La puta y la ballena
	20	Scooby Doo 2: Monstruos sueltos
		La mansión embrujada
		La mayor estafa al pueblo argentino
		Más allá de las fronteras
		El día más bello de nuestras vidas
	21	De uno a diez
	22	Festival de Mar del Plata
Insert		Guía del Festival de Cine Independiente de Buenos Aires
	34	Cartoons, 110 años de cine de animación
Guía de <i>El Amante</i>	35	Video
	38	DVD
	39	Cine en TV
	42	Correo
	45	Picado
	46	No estreno
	47	Llego tarde

Por una vez, nuestras predicciones se cumplieron. En el editorial del número anterior decíamos que era extraña –como la calma antes de la tormenta– la baja cantidad de polémicas que les ofrecíamos. Prometíamos un “Llego tarde” bastante cargado y aquí está: este mes hay dos páginas para esa sección. Seis textos (y quedó uno en las gateras para la próxima entrega): que los Farrelly, que Ben Stiller, que Solanas, que Burman, que *El Nüremberg argentino...* e incluso inauguramos la variedad que nos faltaba: un “llego tarde” en contra que se suma a una crítica del mismo signo. *Todo es por amor* tiene el dudoso honor de inaugurar la modalidad del palo sobre palo. Y de ostentar otra marca rara: al momento de este cierre, la película de Vinterberg todavía no se ha estrenado y ya ha recibido dos críticas en contra (incluido este “llego tarde” más bien temprano).

Otra sección cada vez más polémica y cada vez más extensa (y de la que también tuvimos que dejar material para el número que viene) es la del correo. Hay casi cuatro páginas, en buena parte por culpa de *Las invasiones bárbaras*. La gente sigue escribiendo para defenderla, aunque algunos también lo hacen para pronunciarse en contra y defender otro tipo de cine. Y ya empezaron las repercusiones de la bravata del número anterior contra el “cine choronga”. Lo extraño es que el concepto de “cine choronga” es recuperado en por lo menos tres notas de este número, por lo que todo esto parece retroalimentarse y no sabemos a dónde puede llegar.

Por nuestra parte, llegamos con la lengua afuera y sumergidos en el insoportable calor a cubrir el festival de Mar del Plata con siete firmas distintas, y a hacer nuestro tradicional adelanto del Bafici. Se viene la seguidilla de feriados y la revista entra a imprenta, espere-mos que algún día llegue a los kioscos. ■

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 Francón, Nazareno Brega, Juan P. Martínez, Fabiana Ferraz, Agustín Masaedo, Juan Manuel Domínguez, Lillian Laura Ivachow, María Valeria Battista, Milagros Amondaray y Agustín Campero.

Secretaría
Alejandra Chinni

Cadete
Gustavo Requena Johnson

Correctoras
Gabriela Ventureira
Malala Carones

Meritorios de corrección
Jorge García
Ariel Solito

Colaboración en el cierre
Diego Trerotola

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

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

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

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

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

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

Este es el relato opinado de los caminos que nos llevaron a *Roma*. Como se ve en esta página, hubo otras tapas en nuestra imaginación, y hubo otras más en nuestros combates vía mail de este acalorado mes. **por JAVIER PORTA FOUZ**

LA COCINA DE ESTE NUMERO

Diario de la guerra de tapa

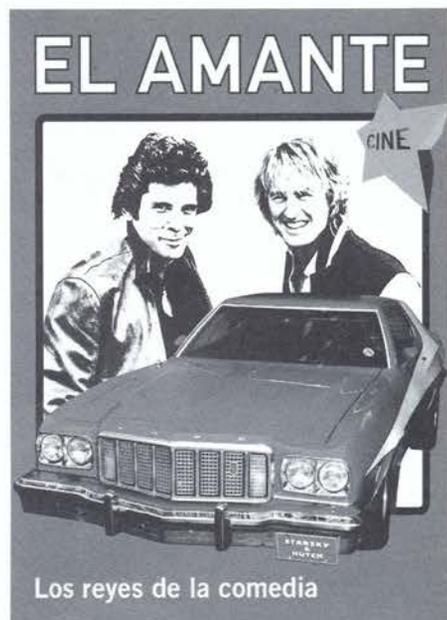
1. A pesar de algunas protestas aisladas, le decimos no a la pasión. Pero no a la nuestra, que siempre la tenemos o creemos tenerla, sino a la de Cristo. Bah, en realidad a la de Mel Gibson, es decir, a *La Pasión de Cristo* de Mel Gibson. Qué cruz esa película. El día del estreno *La Nación* saca una crítica-editorial apollillada, con una buena cantidad de mayúsculas y firmada por Bartolomé de Vedia, quien habla de "la autenticidad documental del relato" y le zampa un "muy buena". Nuestro no a *La Pasión de Cristo* va más allá de si es buena o si es mala. La mayoría de nosotros cree que es mala o malísima, y los que gustan de ella en *EA* la ven de una manera divertida y disparatada, que no tiene nada que ver con la mirada de *La Nación* (ver página 16). Nuestro "no" es una negativa a darle un espacio a un fenómeno de marketing y de cosas más atávicas que a la mayoría de nosotros nos pone nerviosos. Como el hecho de que la Iglesia se ponga a comentar la película. Mejor sería que aclarasen cómo es que en este país es tan difícil ver *La última tentación de Cristo* de Martin Scorsese, o *Dogma* de Kevin Smith.

2. Eliminada la opción que hubiésemos tomado si nuestro interés fuera vender unos ejemplares más a cualquier costo (la película arrasó con la taquilla), comenzó la odisea de nuestra tapa (y los nervios de los diseñadores). A ver, qué se viene, ¿*American Splendor*? Está bien, pero no da para tapa. ¿Bertolucci? Ante la mera mención del nombre del italiano y de su última película sobre el 68 en París se genera una guerra entre los defensores (dos escriben en este número) y el principal oponente, alguien que por su edad vivió, bien o mal, esa época. Alguien que además tiene el maquiavélico plan de votar a la película como la peor del año, y de evitar que Bertolucci y su triángulo de jóvenes aparezcan visibles en todos los quioscos de la avenida Corrientes y de los confines de la tierra adonde llega *El Amante* legitimados con nuestra tipografía. De cualquier manera, zafamos porque a varios de nosotros la película no nos termina de

convencer y no hay tantos a favor-favor. Pero la cosa queda caliente.

3. Se viene la privada de *Starsky & Hutch*, con dos de los actores favoritos de un sector de la redacción. Ben Stiller y Owen Wilson enamoran a Panozzo, a Noriega y a algunos más. La excitación electrifica el aire, no hay por ahora nadie a la vista en contra (aunque seguro que vendrán). ¡La tapa para *Starsky & Hutch*! Que sí, que ya es hora de poner en tapa una de estas comedias que generan en varios de nosotros tanta felicidad. Que Stiller, que Wilson, que hacemos justicia por los Jack Black y otros actores subvalorados, que qué lindos colores, que le ponemos de título "Los reyes de la comedia", que es el dúo de *Zoolander*, que Owen Wilson es muy bonito, que los diseñadores están contentos porque tienen buenas fotos, que nos comparamos a la neoyorquina *Film Comment* cuando decidió mandar al frente —contra todos los pronósticos— a *Irene, yo y mi otro yo* de los Farrelly y sorprendió al ambiente de la cinefilia más desconfiada ante la Nueva Comedia Americana (NCA, y aquí que valgan las mayúsculas).

4. Pero todo eso terminó. Es decir, se terminaron la tapa de *S&H*, Ben & Owen, los colores, la alegría de los diseñadores y la certeza de polémicas venideras por poner eso como portada de *El Amante*. Todo se aclaró —y se cambió— a la salida de la privada de *Roma*, la nueva película de un viejo amigo de la casa: Adolfo Aristarain, quien ya obtuvo, con esta, cuatro tapas, igualando a Spielberg y a Allen y cerca del trono que ostenta Clint Eastwood (cuatro y media). Las otras para Aristarain fueron por *Un lugar en el mundo*, *La ley de la frontera* y *Martín (Hache)*, aunque de esta última nos arrepentimos. A juzgar por la variedad de gente que gustó de *Roma*, no parece que ese vaya a ser ese el caso en un futuro. Además, con *Roma*, como puede observarse en las páginas que siguen, le dijimos que sí a nuestra pasión. ■



Arriba, una estampita del evangelio según Gibson. Abajo, el primer boceto de una tapa que no fue y que enamora a varios redactores.

ROMA

ARGENTINA / ESPAÑA

2004, 150'

DIRECCION Adolfo Aristarain

PRODUCCION José Antonio Fález

GUIÓN Adolfo Aristarain, Mario Camus y Kathy Saavedra,
sobre una historia original de Adolfo Aristarain

FOTOGRAFIA José Luis Alcaine

EDICION Fernando Pardo

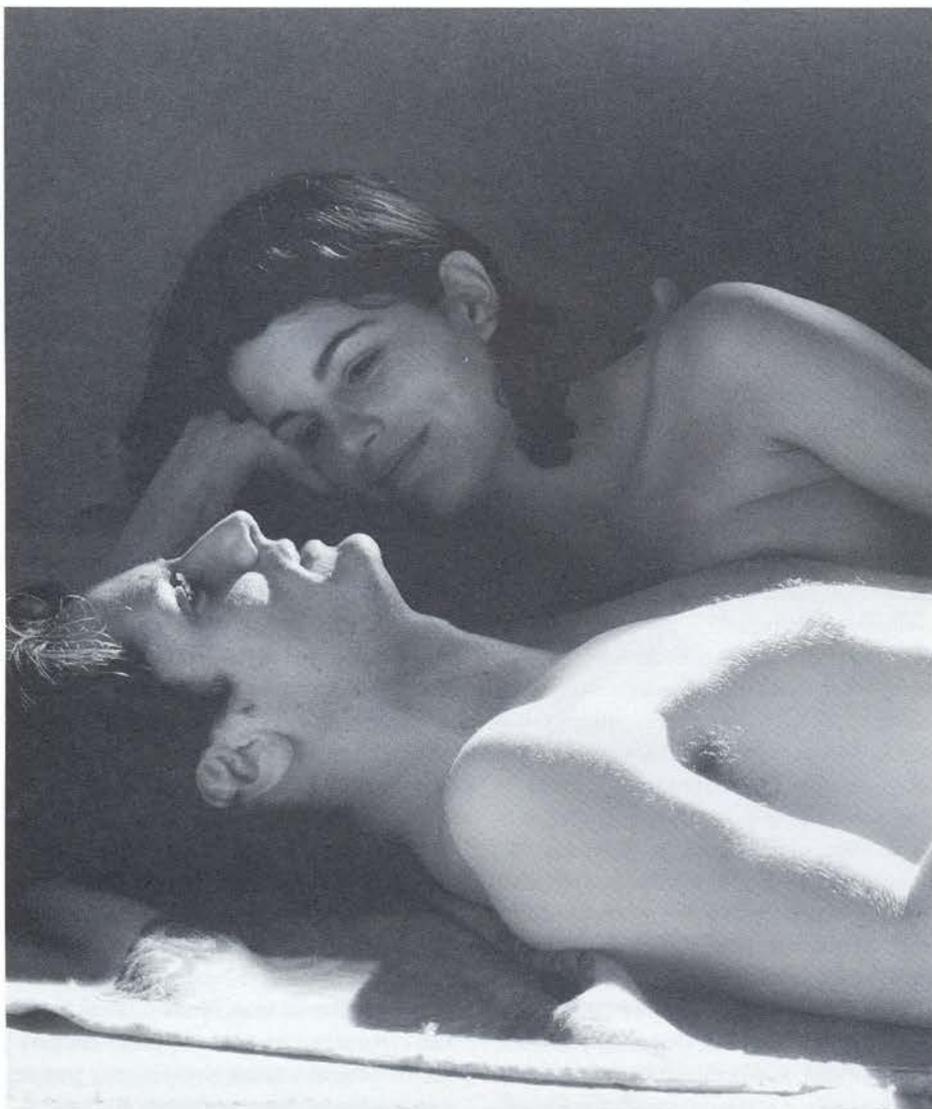
VESTUARIO Kathy Saavedra y Valentina Bari

DIRECCION DE ARTE Jorge Ferrari y Juan Mario Roust

INTERPRETES Juan Diego Botto, Susú Pecoraro, José Sacristán,
Marcela Kloosterboer, Marina Glezer, Maximiliano
Ghione, Vando Villamil, Gustavo Garzón, Carla Crespo,
Marcos Mundstock.

Presente perfecto

por MARCELO PANOZZO



A Susana, que me llevó a Villa del Parque.

SACACHISPAS. Más allá de sus múltiples connotaciones futboleras (ecos ausentes por completo en *Roma*, vale aclarar), la palabra "Sacachispas" remite directamente y sin escalas a un pasado en el que los materiales nacían para durar y eran nobles como las intenciones, aunque a la larga terminarían por corromperse. Hoy en día botines Sacachispas ya no hay más, y el club que lleva ese mismo nombre milita en la Primera C. *Roma*, la nueva película de Adolfo Aristarain, también nació para durar, pero su nobleza no parece llamada a malograrse, ni en un año ni en cien. De cualquier modo, "Sacachispas" es la primera palabra que aparece en esta crítica, y esto es así por dos motivos. Aquí, el primero (mucho más abajo, el segundo): en la primavera de 2002 y en su casa de Villa del Parque, Aristarain me habló de un proyecto que en aquel momento tenía por título *Alma de bohemio*, y era la historia de un escritor que se enfrenta a la necesidad de editar un libro autobiográfico y, desde Madrid, pasa a revista a su infancia y a su juventud porteñas. Esto sucedió en el marco de una entrevista que le hice el día anterior al estreno argentino de la enorme *Lugares comunes*; iba cayendo el sol, y esa última luz del día transformaba el estudio de Adolfo (cuyas paredes están tapizadas de libros, cómics, discos y fetiches variados, del piso al techo) en un verdadero santuario, en un lugar cargado de memorias ►



que supuse necesarias, por placenteras y quizá por dolorosas, aunque poco ventilado por lo irrefutable de esos recuerdos. Se me ocurrió entonces que algo de esa atmósfera podía llegar a asfixiar al nuevo proyecto, y mientras volvía a casa, no recuerdo bien por qué, apareció la palabra "Sacachispas" y me llevó a pensar en esa manera que tenemos a veces de fetichizar lo que un día nos acercó a la gracia, quizá de forma casual, impensada, para después dejarnos fatalmente abandonados.

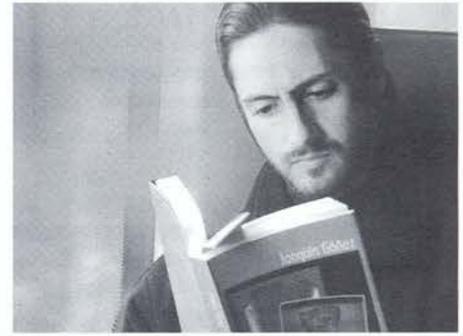
CUIDADOSOS. En la mañana de hace dos días, en ocasión del pase de prensa de *Roma*, seguía pensando lo mismo. El mismo miedo a la celebración totémica de un pasado mitológico, la misma inquietud ante la reconstrucción de época, dicho esto último en un sentido bastante más amplio que el meramente técnico. Tres horas después *Roma* me devolvía al mundo acongojado y muy feliz a la vez, tras demostrar con generosidad, cuidado e integridad únicos que hay cosas que no se pueden reconstruir (mucho menos si se trata de épocas), pero que no está mal detenerse todo el tiempo que haga falta en los pedazos que quedaron y en la pregunta del millón: ¿por qué no encajan?

SENTIDOS. Roma se llamaba la madre de Joaquín Góñez, el escritor que desde un retiro casi monacal (dejó la literatura, dejó de escuchar música y dejó de ver cine, lo que para él equivale casi a haber renunciado a la



vida; pero también quedaron atrás dos matrimonios desafortunados e hijas a las que prácticamente no conoce), recluido en compañía apenas de su guardarropa de verdades en una casona de las afueras de Madrid, contrata al joven periodista Manuel Cueto a fin de que pase a máquina sus memorias. Góñez escribe a mano, y por lo tanto necesita a un ayudante que domine los para él lejanos y casi siniestros usos de la computadora. Opta por un joven porque, dice, los jóvenes de hoy día pueden no saber nada de nada, ser unos brutos diplomados, pero computadoras sí que manejan. Góñez decide articular su autobiografía (libro que comienza a escribir básicamente porque necesita dinero) en torno a tres momentos de su vida: su infancia, territorio de máxima felicidad ubicado en la primera mitad de los 50, al final del peronismo; la juventud, vivida durante la dictadura de Onganía; y la marcha a España, la edición de su primera novela y un breve y revelador viaje de vuelta a

Buenos Aires que realizó en el 72. La primera parte de esa biografía tiene un final claro, marcado por la muerte de su padre. Después de eso Joaquín Góñez ya no será el mismo: el último plano que tendremos de su infancia lo mostrará serio, ausente, en una disquería, junto a su mamá y a un querido ocasional de Roma (un doctor que acerca mimos y unos pesos a un hogar al borde de la bancarrota), comprando un disco de jazz e ingresando antes de tiempo a los rituales de la edad adulta. Antes de eso, con papá Joaquín todavía vivo, con Roma dedicada en cuerpo a su marido y en alma al mundo todo (que su alma pesaba mucho más de 21 gramos), los días del chico tal y como los muestra la película eran pura celebración de los sentidos, un festival hedonista y sentimental en el que se podían mezclar el recular de la escopeta sobre el hombro en una precoz salida de caza, con la crema chantillí de unos merengues grandes como refugios, de una dulzura tal que era



capaz de apagar todos los demás sabores. Un mediodía, sentado a la mesa, a solas con Roma, Joaquín pregunta si desde el lugar en que se encuentre su papá los va a ayudar a sortear las penurias económicas que se vienen encima. La respuesta de Roma (y de *Roma*, la película misma) marca el milagroso tono conseguido por Aristarain junto a los coguionistas Kathy Saavedra y Mario Camus, la manera en que su terca verdad se impone por sobre toda sensiblería: la madre le dice a Joaquín que su papá está muerto, y que los muertos no van a ninguna parte, y que si bien queda el cariño, que se puede guardar para toda la vida, de ahí en adelante se las van a tener que arreglar solos.

APASIONADOS. Eso hacen, arreglárselas solos, cuando Joaquín ya pasó los veinte, cuando en una decisión admirable de Aristarain pasa a tener el mismo rostro de Manuel Cueto. O sea: ambos personajes son interpretados por el actor Juan Diego Botto, reproduciendo una de esas jugadas que la percepción nos hace cuando nos perdemos en la lectura, llevándonos a identificarnos a punto de espejo con el protagonista de la ficción que tenemos entre manos. Desde el Madrid de hoy Góñez (un José Sacristán que a su vez es idéntico a Aristarain) recuerda que el Joaquín que fue a fines de los 60 hizo todo mal, que en la búsqueda de una libertad con la que no sabía bien qué hacer terminó por traicionar a Roma (grandiosa Susú Pecoraro), renegando de todo aquello que su madre supuestamente esperaba de él. Su relato de juventud nace de una culpa que en verdad esconde otra: la de haberse traicionado a sí mismo, la de haberse quedado siempre en los rincones, el pelito y la pilcha impecables, viendo como literalmente le pasaba la vida por al lado. Y si en algo traicionó a Roma, a esa madre que por momentos es de una bondad y una osadía que no se creen, fue en el hecho de no aceptar sus múltiples empujones, rechazar sus invitaciones a bailar con desparpajo y, en el medio de la pista, no dejarse llevar por su arrolladora fuerza centrípeta.

Joaquín es literaria, cinematográfica y musicalmente correcto, lee lo que hay que leer (pero no precisamente lo más obvio), se deja atravesar por el jazz de una manera casi

molecular y tiene sexo sin compromisos. Y un buen día se cruza en su vida Renée (Marcela Kloosterboer), de la que se enamora sin remedio, una chica que le pide asordina pero indudablemente que la rescate, que la lleve con él, que la abrace de una vez y la bese, demandas todas que Joaquín no escucha, lejos como está de todo lo que pasa en el centro de la escena. En el final de su vida, Roma se hará muy amiga de Renée, no sólo para reforzar ese perfil suyo de belleza sin edad, sino para tratar de entender cuál fue la falla real en la historia de ese hijo que tuvo todas las piezas a su disposición y no supo armar el rompecabezas.

INOCENTES. Joaquín viaja a España escapando de nada, y regresa a Argentina en 1972 para constatar que las cosas que más quería se volvieron inalcanzables, que Roma y Renée quedaron muy lejos de las endurecidas yemas de sus dedos. Sus mejores amigos pasaron a la clandestinidad y también su propia inocencia se transformó en una entidad furtiva, acechada. La vida que había soñado estaba preparándose para arrancar, y al mismo tiempo esa que le había tocado en suerte se estaba terminando. Algo seguro se perdió en el transbordo y, en consecuencia, la biografía esa que le dicta al joven Cueto debe terminar allí, en signo de interrogación. Las páginas que hay de 1972 en adelante están en blanco pero, previsiblemente, no hay qué escribir en ellas. Las similitudes que puede llegar a haber entre el Góñez de *Roma* y la vida de Adolfo Aristarain también parecen terminar allí, en 1972, aunque sean retomadas por uno y otro treinta años más tarde, después de un largo camino y frente a necesidades diferentes. Hay un punto en que director y personaje vuelven a cruzarse y es el siguiente: dicen todo lo que tienen para decir, no se callan aun a riesgo de resultar irritantes, escapan de manera militante de la sobriedad, y no se preocupan por las heridas que pueden generar o reabrir porque las heridas son parte del todo. *Roma*, la película, y el libro de Góñez son artefactos extraños, en tanto transmiten su vital saber con amor y sordidez, y confían de verdad en que habrá un lector/escritor/espectador del otro lado, uno capaz de recordar que crepúsculo es

también esa suave claridad que precede a la salida del sol.

JOVENES. Muchas frases de esta crítica son de una cursilería sin remedio. Eso es algo que me sale naturalmente, y a la vez es una manifestación que se acentúa en presencia de una película de la nobleza de *Roma*, que si bien cuenta con sus momentos cursis, tiene por detrás a un director virtuoso, capaz de organizar perfectamente dos horas y media de relato, de ir y venir en el tiempo y el espacio, de ponerle el mismo rostro a dos personajes y de pensar el pasado desde el más rabioso presente (y viceversa, claro) con absoluta maestría y convicción. Tal como afirmaba Jorge García tras ver la película, "hay en *Roma* un grado de compromiso infrecuente en el cine contemporáneo, que provoca que incluso aquellos momentos más cercanos a la sensiblería transmitan auténtica emoción". Eso consigue Aristarain, emocionar usando cabalmente las herramientas precisas, sin fingir una moderación que no es la suya ni una cautela que le quedaría muy chica, que de verdad lo asfixiaría. También a la salida de la proyección, alguien me decía que la película le había resultado algo irritante en su agenda de pensar de modo tan obcecado que todo tiempo pasado fue mejor. ¿Quieren la cursilería puesta al máximo? Eso no es así; *Roma* es una película cargada de presente. Cosa que me llevó a asociarla con el motivo segundo de aquellos dos mencionados más arriba: todos los subtítulos de esta crítica corresponden a los nombres de las canciones de *Sacachispas*, un disco del músico electrónico argentino Gustavo Lamas. Tanto en estas palabras/nombres de canciones como en la música de *Sacachispas* hay una extraña nostalgia, que parte del pasado pero está claramente emparentada con la posibilidad de encontrar hoy un refugio, un lugar seguro, una Renée dispuesta a escuchar eso que ayer no se supo decir. El pasado no es perfecto, ni en *Sacachispas* ni mucho menos en *Roma*; lo único que hay perfecto es el presente, como el tiempo verbal ese del idioma inglés, cuyas acciones tienen lugar aquí y ahora pero están moldeadas a partir de los ecos del ayer. A eso sí estamos dulcemente condenados, nos dice *Roma* todo el tiempo: a recordar, y a vivir. **A**

STARKY Y HUTCH

Starky & Hutch

ESTADOS UNIDOS

2004, 101'

DIRECCION Todd Phillips
PRODUCCION Gilbert Adler y Ben Stiller
GUIÓN John O'Brien, Todd Phillips y Scot Armstrong, sobre los personajes de William Blinn
FOTOGRAFIA Barry Peterson
MUSICA Theodore Shapiro
MONTAJE Leslie Jones
INTERPRETES Ben Stiller, Owen Wilson, Snoop Dogg, Vince Vaughn, Fred Williamson, Juliette Lewis, Carmen Electra, Jason Bateman, Amy Smart.

La dicha en movimiento

por GUSTAVO NORIEGA

*Ya está colmada la plaza
 No cabe ni un alfiler
 la bombonera está ardiendo
 y como dijo Sarmiento
 los masones en bicicleta
 y los radicales a pie.
 "25 estrellas de oro"
 Los Twist*

Hay que decir que, a pesar de que el dúo Ben Stiller-Owen Wilson ya nos tenía desde hace bastante convencidos de sus méritos, y de que su participación en la última ceremonia de entrega de los Oscar los mostraba en su mejor forma, el estreno de *Starky & Hutch* no era una de las grandes esperanzas de la temporada. Lo peor de la historia de la televisión se hizo en la década del setenta en formato serie y la que unía a estos dos policías no parece haber sido una excepción (algo que no puedo corroborar porque nunca vi un solo capítulo entero). Además de ese punto de partida poco prometedor estaba el tema de la nostalgia de aquella década, un producto de venta libre, generalmente lanzado al mercado sin controles de calidad: una provisión de chistes fáciles basados en el pelo afro y los anacronismos.

Y sí, de esto algo hay en la película de Stiller-Wilson: pantalones pata de elefante, pelos alborotados, los originales S&H, música disco, un Ford Torino rojo 1974 que todavía no salió a la venta y hasta chistes fáciles; pero además de todas estas cosas

hay algo mucho más valioso que convierte a ese merchandising de época en un envase y no en el contenido. Se trata de una profunda declaración de amor a la libertad. *Starky y Hutch*, la película, es uno de esos manifiestos que no están hechos de palabras sino de acciones. Revoltosa y lunática como una película de los hermanos Marx. La mención al famoso grupo no es para legitimar lo nuevo con la adhesión a un nombre consagrado históricamente sino que es un punto de referencia preciso: lo que tienen en común es el uso de la felicidad como arma subversiva.

(Felicidad no es precisamente una de las palabras con mejor prensa en el mundo cinematográfico, y cuando digo prensa lo digo casi literalmente. Es obvio que todo el mundo ahora ser un poco más feliz pero cuando una película aboga por lo mismo y lo ejecuta, dejando a los espectadores en un estado de bienestar superior al que tenían cuando empezó la proyección, se hace complicado tomársela en serio, o que lo tomen en serio a uno cuando las defiende. Las películas que nos hacen felices no son necesariamente las que le dan al público lo que espera: generalmente el efecto de estas es rápido, fugaz y hartante, como todo lo empalagoso. Las películas que nos provocan felicidad en general lo hacen porque nos sorprenden, a diferencia de las otras, las complacientes, que sólo nos hacen "pasar el rato". ¡Como si no pasara solo! Pero

las películas que son luminosas y felices, como *Starky y Hutch*, llevan implícito el pecado de no mostrar el costado oscuro del mundo, como parece ser indispensable para recibir aceptación crítica: un estigma del que un buen sector de la comedia no logra desembarazarse hasta que pasa el tiempo y se convierten en parte de la historia. El de la frivolidad es un pecado que sólo se comete en el presente.)

Esa declaración libertaria de *Starky y Hutch* no hay que buscarla necesariamente en el argumento. Es cierto que la mirada sobre la droga oscila entre el desprejuicio y el alborozo y que la institución policial no es tomada exactamente en serio. Pero la sensación liberadora que provoca la película no tiene que ver sólo con esto sino también con el clima de locura que impera. Es como un viejo dilema musical de la década del 80 que involucraba a Virus y Los Twist. Las canciones de Virus eran declaradamente libertarias pero sus letras estaban llenas de imperativos ("a la vida hay que hacerle el amor", "hay que salir del agujero interior"). Las del conjunto de Pipo Cippolati, en cambio, no daban consejos a nadie pero llevaban a la acción todas esas ideas desde el sinsentido más divertido y liberador. Es cierto que había alusiones festivas a las drogas y una abierta burla al poder ("Pensé que se trataba de cieguitos" revisaba con claridad la tarea de los servicios de inteligencia), pero su sentido subversivo no esta-



ba dado por algún sentido oculto que se pudiera desentrañar de sus letras sino porque eran imaginativas y desopilantes y porque desestructuraban las nociones que se podía tener acerca de lo que podía ser una canción. En ese sentido, euforizante y vital, *Starsky y Hutch* es como las canciones de Los Twist.

La película arranca desde el lugar más convencional, el clásico esquema de parear los opuestos. Uno es un policía orgulloso de su profesión, reglamentarista al extremo, tenso como sólo Ben Stiller (*Starsky*) puede estar. El otro es tan simpático como corrupto, Owen Wilson (*Hutch*), ganador con las mujeres y más amigo de los delincuentes que de sus compañeros de trabajo. A partir de ese esquema tradicional todo se desmadra. Mientras Starsky vive en departamento lujoso, Hutch (que se supone que le agrega a su sueldo de policía los productos de su actividad como *undercover* que jamás entrega a las autoridades) habita en un barrio pobre y tiene prácticamente adoptado a un chico negro de escasos medios. Starsky repite el clisé de ser el hijo de un policía caído en el cumplimiento de su deber pero, como es judío, la que fue miembro de la fuerza fue su madre. Uno de los momentos más emocionantes es cuando va a visitar su tumba y le deja como ofrenda... ¡una dona!. El inevitable acercamiento entre los dos personajes —con un toque de homoerotismo tan simpático como disparatado— se da a través de peleas a trompadas (“I like your moves!”) y salidas con testigos mujeres en las que abundan las drogas y el sexo. También está el tema de cómo recompensar a los informantes: un maniaco sexual entre rejas con redecilla en el pelo que reclama poses insinuantes y un negro aparatoso que sabe más de “hierbas” que de cualquier otra cosa y termina llevándose una buena cantidad de plata malhabida. Hasta hay dos mimos que hablan y que dicen: “Ahora vamos a hacer lo del espejo”. Y, en el mejor chiste del año, un villano le regala un pony a su hija en el Bat Mitzvah. Toda esta enumeración de disparates no alcanza para describir la alegría con que están puestos en la pantalla, la sensación de felicidad que emana de cada gag, de cada línea que dicen Stiller o Wilson, solidificando un dúo cómico al estilo Jerry Le-



wis-Dean Martin que nos va a acompañar seguramente por los próximos años.

La acumulación de momentos cómicos ejecutados con impecable gracia no alcanza a explicar la profunda nostalgia que provoca la aparición de los originales Starsky y Hutch, los dos actores de la serie (Paul Michael Glaser y David Soul), un momento inesperadamente tierno. Es que la película nos prepara para un ejercicio nostálgico sobre la nada, habiendo construido un universo propio que poco parece deberle a su punto de partida televisivo. Así de graciosa y de gentil es *Starsky y Hutch*: es una película feliz y como todo lo feliz tiene su carga de melancolía adherida, porque no dura para siempre, porque la resaca alborozada

que deja es sólida pero no eterna. Pero no sólo eso: su nostalgia es la que rememora un mundo mejor que en realidad nunca fue, un mundo más solidario y tolerante, en el que los que saben hacer reír y despliegan dicha y la comparten, no son vistos como la categoría B del mundo cinematográfico. Ese mundo en el cual, lamentablemente, no nos ha tocado vivir. Así, cuando vemos a los dos viejos actores de una serie del pasado, probablemente mediocre, con la misma ropa que están usando nuestros héroes, lo que vemos es el paso del tiempo, lo más triste que hay cuando el presente es pura dicha en movimiento.

Leo y releo lo que escribo defendiendo la película de Owen Wilson y Ben Stiller y me doy cuenta de que mis palabras se parecen más a una canción de Virus que a una de Los Twist: son sentenciosas e imperativas pero no graciosas, argumentan a favor de la felicidad pero no creo que hagan más feliz a nadie. Es que a pesar de lo que parezca es mucho más fácil decir cómo deben ser las cosas que mejorarlas en la práctica. El arte de la felicidad que mejora al mundo está reservado para unos pocos, como Owen Wilson, Ben Stiller y Pipo Cippolati. ¡Jabones flotadores hasta el fin! **A**



Errar es humano, Owen Wilson es divino

Principalmente actor, pero también guionista, este rubio de nariz rara vuelve a conmover a algunos integrantes de la revista. Este es un perfil amoroso de esa cosita llamada Owen. **por MARCELO PANOZZO**

Zoolander: Hubo un momento, anoche, cuando ella estaba hecha sandwich entre los dos enanos finlandeses y el cacique maorí, en el que pensé: "Wow, pasaría el resto de mi vida con esta mujer". ¿Cómo se llama eso?

Hansel: Creo que se llama amor.

Todo está en esa cara. Los dos supermodelos se encuentran tomando el desayuno después de una larga noche de *gangbang*, y Hansel (¡¡¡Owen Wilson!!!) está relatándole a Zoolander una alucinación que tuvo tras seis días de consumo intensivo de peyote. Habla de una caída al vacío interminable y aterradora en el monte Vesubio, suspendida justo en el momento en que la conciencia le mandó a decir: "¡Helloooooo, muchas drogas, esto puede no estar pasando realmente!". Y no: no estaba pasando realmente; aunque sí estaba pasando *real-mente*. El cuento de Hansel tiene el tono tierno y moroso de quien relata un parto, con el olor del pan recién horneado y el del café humeante materializándose en la escena, y allí Zoolander quiere saber qué es eso que siente por Matilda, la única mujer participante de la orgía de la noche anterior, a lo que Hansel responde, seguro pero respetuoso: "Creo que se llama amor".

Los bucles rubios de angelito cayendo sobre la camisa hippie-chic rosa, la nariz esa rarísima que tiene Owen Wilson más caprichosa que nunca y un gesto rapidísimo de llevarse la mano derecha al corazón, cerrarla y alejarla del costado izquierdo para, en el camino, echar a volar eso que quedó atrapado en el puño, sin quitar nunca sus ojos de los de Zoolander. Todo eso lo hace en un segundo Hansel/Wilson, redondeando una de las escenas más emocionantes que yo haya visto en muchos años. Películas como *La Pasión de Cristo*, *Alguien tiene que ceder*, *Las invasiones bárbaras*, *Río Místico* o *Mi vida sin mí*, por nombrar aquellas que están actualmente en cartel y que son fuente de emociones para tantísima gente, no me mueven un pelo. Pero esa escena de *Zoolander*, en la que el Ben Stiller director/actor y su amigo Owen Wilson parecen poner la acción en pausa para



A la izquierda, Wilson como el agente Hutch. Al lado, junto a Ben Stiller en *Zoolander*.

hablar del mundo tal y como les gustaría que fuera (con drogas, infusiones calentitas y espirituales, vida comunitaria, sexo multitudinario, pan caliente, solidaridad, tolerancia puesta en máximo y mucho amor), sí que es una cosa muy pero muy seria. Admito que se trata de una escena que podría leerse de un modo bien distinto, y que yo elijo verla así, cargarla de semejante manera, porque la acumulación de secuencias que le da forma a lo que podría llamarse "el mundo según Owen Wilson" lo reclama (claramente), y porque, además, prefiero ver eso ahí y no sólo un tiempo muerto entre un gag y el siguiente. En las tres películas que Wilson escribió y vi (*Bottle Rocket*, *Tres es multitud* y *Los excéntricos Tenenbaum*, a las que hay que sumar la aún inédita *The Wendell Baker Story*, coescrita por su hermano Luke y dirigida por Luke junto a otro hermano Wilson, Andrew, el mayorcito) se puede encontrar momentos así, y en muchos de los films que protagonizó también los hay. *Starsky & Hutch*, por ejemplo, tiene un aire de familia desde el mismísimo comienzo, una impronta *Zoolander Dos* que arranca con la presentación de Stiller/Starsky y Wilson/Hutch como personajes francamente antagónicos y se solidifica con la evolución hacia un amor casi fraternal entre los dos, que observará escalas en la solidaridad, la ternura, la bondad, el uso de drogas y una amorosa noche de *ménage à trois*. Eso pasa en sus películas maravillosas (las tres que fueron dirigidas por Wes Anderson y coescritas por él, más *Zoolander* y *Starsky &*

Hutch), en las que son más o menos (*La familia de mi novia*, *Shanghai Kid*) y también en las más flojitas (*Tras las líneas enemigas*, *Yo soy espía*). Se trata de un magnetismo que no es sencillo de explicar: en tanto el cine (acepción uno de magnetismo: conjunto de fenómenos físicos por los cuales los imanes y las corrientes eléctricas inducidas producen movimientos de atracción y repulsión) y el deseo (acepción dos: poder de atracción de una persona sobre otra) resultan levemente incompletos, no llegan a abarcar su figura, ese Owen cuya sola presencia encarna, por acto u omisión, la promesa de un mundo. No sé si es esa belleza tan extraña, como de ave espléndida que fue imprevisiblemente expulsada de su especie, o si en verdad es el hedonismo y la nobleza que se superponen en su manera de estar en las películas, o ese punto de locura siempre movedizo pero aun así exacto, que aparece en su mirada y que revela por sí solo todo lo que hay de malo, de mezquino, de envilecido alrededor... Quizá sea todo eso y quizás haya mucho más, lo cierto es que a estas alturas no sólo creo (porque lo sé) que todas todas las películas en las que actúa Owen Wilson merecen ser vistas, sino que además estoy seguro de que tiene que filmar muchas muchas más, porque es posible conseguir un mundo mejor deseándolo fuerte, en colores, amorosa, tóxica, obstinadamente. Y porque creo (seguro, pero respetuoso) que lo que Owen Wilson hace en el cine se llama amor. ■

COMO SI FUERA LA PRIMERA VEZ

50 First Dates

ESTADOS UNIDOS

2004, 99'

DIRECCION Peter Segal
PRODUCCION Scott Bankston, Allen Covert, Jack Giarraputo, Adam Sandler.
GUIÓN George Wing
FOTOGRAFIA Jack N. Green
MUSICA Teddy Castellucci
MONTAJE Montaje Jeff Gourson
INTERPRETES Adam Sandler, Drew Barrymore, Rob Schneider, Sean Astin, Lusia Strus y Dan Aykroyd.



Yo soy la morsa

por AGUSTIN CAMPERO

En la misma época en que el sádico producto Gibson se lleva el 80% de la taquilla en su estreno, a unas invasiones bárbaras les llueve el prestigio ideológico y Sean Penn logra la estatuilla que lo legitima como conciencia bienpensante, existen al menos cuatro películas que en el terreno de la gran industria chocan contra aquella hegemonía presentando una visión diferente del cine y consecuentemente de la vida: *Perdidos en Tokio*, *Escuela de rock*, *Starsky & Hutch* y *Como si fuera la primera vez*.

En este maravilloso y pequeño mundo, li-cuadora de películas milagrosas, emergen varios vectores capaces de trazar infinitas coordenadas multidimensionales que roen los pilares del sentido común, dejan al descubierto ciertas contradicciones, desmascaran la justificación de las jerarquías y las categorías sociales, y cuestionan la lógica y la legitimación de las reglas del juego cultural que dan como resultado estos "ganadores", estos "perdedores" y los eventuales revestimientos de prestigio. Este es el universo de presencias contundentes y afirmativas de cierta manera de transitar el cine: Bill Murray, Jack Black y sus chicos de la escuela, Owen Wilson, Sofia Coppola, Ben Stiller, Scarlett Johansson, Will Ferrell; y una constelación de letras + fuerza + swing de tres décadas de música pop que potencian de sentido la relación única que cada espectador establece con sus films.

I am he as you are he as you are me and we are all together...

Una delantera imbatible acompaña a Sandler en *Como si fuera la primera vez*: Drew Barrymore, Rob Schneider, Dan Aykroyd y Sean Samsagaz Astin. Película de clara pertenencia al universo del Sandler/autor –repite directores, aquí al de *Locos de ira*; repite elenco estable de actores secundarios, música ochentosa, nervio al borde del estallido, estiramiento y reiteración de situaciones, una mirada pluralista e integradora sobre costumbres y códigos de distintas tribus, democracia de gags y bondad infinita (ver EA 131)–, amplía su escala cromática habitual con otra fuerte visión del mundo, la de la hermosa Drew Barrymore. Y aquí no pelea con nadie sino contra el mal que viene de una enfermedad incurable y torna imposible el progreso de su relación. En tono hawaiano y con nuevas versiones de hits pop. Henry (Sandler) es un dandy de acuario elusivo en el amor: miente y huye ante cualquier amague de profundización de sus relaciones; nunca pasa de la primera vez. Miente con su procedencia, con su profesión (es veterinario en un acuario) y con sus sueños (ir al Polo Norte a investigar el comportamiento sexual de las morsas). Eso sí, es muy democrático en sus levantes. Hasta que una mañana queda flechado por Lucy (Barrymore): se conquistan mutuamente y arreglan su próximo encuentro, desayuno al día siguiente, misma hora, mismo lugar. El problema es que por un accidente ocurrido un año antes, el día del cumpleaños de su

padre, Lucy padece de "amnesia de corto plazo" y no puede recordar nada posterior a esa fecha. Es decir, para Lucy todos los días son el mismo domingo en el que perdió la memoria. El mundo que la rodea (familiares, amigos) se articula a partir de esta enfermedad, haciéndole creer que siempre es ese domingo (con diarios viejos, programas de televisión grabados, rutinas de cumpleaños) para que ella no sufra la angustia de saber que al día siguiente no va a recordar nada de lo que viva. Ese "último" día debe vivir feliz. Hasta que llega Henry, quien ahora no se resigna a que todos los besos sean el primer beso, a que el sexo entre ellos sea una utopía y a que Lucy "la olvidadiza" viva en una mentira constante. Su desafío es una tarea heroica: que todos los días conozca la verdad y que siga enamorada de él. Todas las mañanas debe volver a conquistarla en una primera cita. La referencia de *Hechizo del tiempo* es inmediata, pero en *Como si fuera...* Lucy es quien vive en una suerte de "Día de la marmota" inconsciente, y el cambio de punto de vista se manifiesta en un relato lineal. Henry es quien fuerza la evolución de su pareja a partir del conocimiento; pero en una evolución terrible, que cada mañana vuelve a su punto de inicio. Esta comedia de rematrimonio *ad infinitum* requiere de un héroe romántico, uno cuya visión sea capaz de resignarse a brindarle un carácter cíclico (en ciclos de un día) a la búsqueda de su felicidad, y cuya obstinación le haga creer que puede lograrlo. Tarea de un héroe a la Adam Sandler. ■

LOS SOÑADORES

*The Dreamers*REINO UNIDO / FRANCIA / ITALIA / ESTADOS UNIDOS
2002, 115'

DIRECCION Bernardo Bertolucci
PRODUCCION John Bernard, Jeremy Thomas
GUION Gilbert Adair
FOTOGRAFIA Fabio Cianchetti
MONTAJE Jacopo Quadri
DISEÑO DE PRODUCCION Jean Rabasse
VESTUARIO Louise Stjernsward
INTERPRETES Robin Renucci, Jean-Pierre Kalfon, Jean-Pierre Léaud, Florian Cadiou, Valentin Merlet, Lola Peplow.



Post revolución

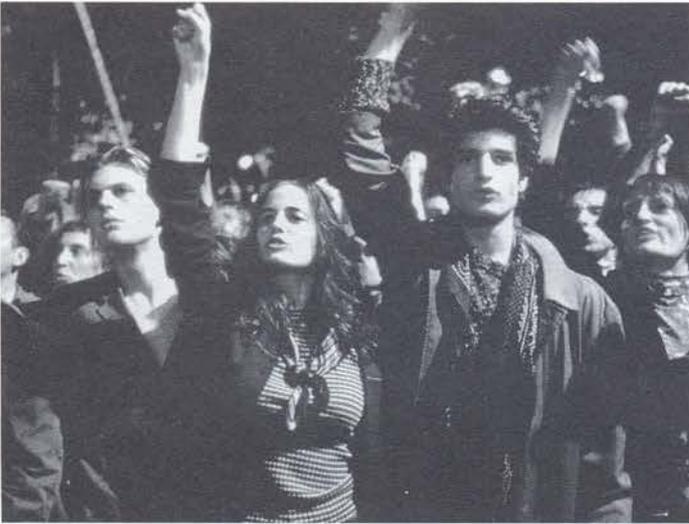
por GUSTAVO J. CASTAGNA

El cine de Bertolucci puede definirse en pocas palabras: exuberante, grandilocuente, operístico, grosero, genial. Sus temas, que rondan desde los experimentos de los 60, dan vueltas por la política, la militancia, el sexo, la cinefilia, las utopías concluidas o inconclusas, las banderas rojas, la desazón de su generación, la herencia que cede a las nuevas generaciones. Monumental y académico (*El último emperador*), inteligente e intimista (*La estrategia de la araña*, *La luna*, *El conformista*, *Cautivos del amor*), siempre listo para el escándalo político y/o sexual (*Novecento*, *Ultimo tango en París*, *Belleza robada*) o, en sus comienzos, refractario de la poética pasoliniana (*La commare secca*, *Partner*, *Prima de la rivoluzione*), BB nunca traicionó su estilo voraz y su particular mirada sobre determinados hechos del siglo XX, se tratara de la Italia del PCI o de otras geografías fuertemente ideologizadas. Era lógico que Bertolucci se interesara por retratar el Mayo Francés desde su propia óptica, es decir, nunca apelando a la nostalgia por los tiempos idos sino escurbiendo en las posibilidades que subsisten de cambiar el horror de este mundo. Obviamente, *Los soñadores* ya tiene su pléyade de defensores y detractores, como ocurre con casi todas sus películas, especialmente, desde *El conformista* en adelante. En todo caso, si Bertolucci no escandalizara o irritara al público con su particular modo de retratar el mayo de 1968 no estaríamos ante una película del autor. Presenciaríamos, en todo caso, un film ajeno a sus desbordes de sexo (semen incluido, marca de su cine) y

discursos políticos sesentistas, adaptado a los tiempos que corren.

Como en *Jules y Jim* de Truffaut y en *Ultimo tango en París*, en *Los soñadores* hay un trío: dos hermanos franceses enfrentados a sus padres, supuestamente convencidos del rol que ocupan en ese contexto, y un tercer personaje, un adolescente norteamericano, de paso por París en plan de estudio, quien a través de su mirada plantea dudas e interrogantes sobre la época. Afuera, mientras la muchedumbre pugna por la reinserción de Henri Langlois al frente de la Cinemateca Francesa, en una escena inicial, donde puede percibirse el rostro de Jean-Pierre Léaud agrietado por el tiempo, los tres jóvenes protagonistas tendrán su primer acercamiento. Bertolucci, en este punto, describe su furia cinéfila: *Los soñadores*, entre tantas cuestiones, es una película de un amor apasionado por el cine de los 60 o por los clásicos magnificados por *Cahiers du Cinéma*, a través de citas textuales e intertextuales a *Jules y Jim*, *Sin aliento*, *Mouchette*, *Reina Cristina*, Bazin y Langlois e ironías cinéfilas de ingenua validez (el joven francés se pregunta los motivos por los que Marcel Carné concurre a una manifestación). Sin embargo, esta fiesta para el paladar cinéfilo, al poco tiempo, se transforma en un film de encierro, de caserones viscontianos, con una puesta en escena lúgubre y decadente, de descubrimiento sexual. De allí que BB abandone la pelea en la calle para aclarar el despertar sexual de sus tres protagonistas y los motivos por los cuales, según su óptica,

todavía no pueden alejarse del lugar burgués que ocupan en la sociedad francesa. En ese sentido, los afiches de películas y las citas cinéfilas que se expresan entre cuatro paredes son meros pretextos y excusas argumentales para desentrañar un tema aun más importante: la sexualidad del trío. La hermana francesa podrá parecerse a Jeanne Moreau en *Jules y Jim* o a Anna Karina en cualquier título de Godard de los 60, pero manifiesta la misma soledad e incertidumbre que Maria Schneider en *Ultimo tango*. El hermano francés podrá recitar *El capital* de Marx de memoria y recordar alguna boutade de Godard en *Cahiers*, pero su complejo de nene protegido por sus padres resulta más contundente y cercano. En este punto se encuentra el conflicto de *Los soñadores*: el paso de la adolescencia cinéfila y la lucha titánica por llegar a una adultez donde el cine es algo muy importante, pero no lo único en la vida. Por eso el final esperanzador, la vuelta al combate callejero después del encierro y el conocimiento definitivo de los cuerpos. Por eso la bomba que estalla y la policía que retrocede. Bertolucci, un director orgásmico, ya había filmado su epitafio sobre los 60 con la inmolación de Brando en *Ultimo tango*. Al poco tiempo, Jean Eustache con *La mamá y la puta* enterró a su manera el Mayo Francés. Con *Los soñadores*, sin embargo, renace la utopía de una revolución aún sin conclusiones, desde la política y el sexo; es decir, los dos propósitos que Bertolucci viene presentando desde hace más de 30 años en su compleja filmografía. ■



Crónica de una traición

por LEONARDO M. D'ESPOSITO

La relación de *Los soñadores* con el resto de la obra de Bertolucci es el tema del texto de Gustavo Castagna. Si bien esta página no deja de lado el ditirambo, su fin es otro: elucidar la elección más inteligente de un film que es didáctico sólo en apariencia, exhibicionista sólo en apariencia.

El segundo punto es el que parece más evidente a la hora de acercarse a la película. Las citas textuales a los films de la Nouvelle Vague o a la cinefilia "cahierista" —esa cinefilia que nutrió a Bertolucci— aparecen, hoy, casi como cifras, como amuletos. Como la vestimenta de lo que sucede en realidad con estos personajes que, ni siquiera en su desnudez, dejan de ser parte del cine. En ese punto es donde entronca la pirueta estructural más audaz del film.

No es fácil encontrar que se narre desde un punto de vista que vaya en sentido contrario a la mirada y el universo del autor. Es, nada más ni nada menos, lo que sucede en el caso de *Los soñadores*. Bertolucci asume como eje, como conductor del film, a Matthew, el *dicapriesco* rubio americano que se fascina por París y la cinefilia. Es su mirada la que recorre tanto los lugares comunes de la ciudad (el Trocadero, el Pont Neuf, la Torre Eiffel) como los lugares comunes de la cinefilia. Bertolucci lo acompaña como si compartiera su mirada al mismo tiempo apasionada y turística, una mirada que es puro artificio.

Artificio es Hollywood. Bertolucci conoce demasiado bien a los estadounidenses (lo

han cubierto de Oscars por *El último emperador*) como para ver que su mirada suele detenerse en la superficie de las cosas. Por esa misma razón Matthew necesita tener "una cita" con Isabelle cuando el sexo ya se ha consumado y la geografía de los cuerpos carece de secretos. Es que la mirada de Matthew carece de profundidad. No es romántica, sino artificial: por esa misma razón Bertolucci comienza su film con un vertiginoso travelling descendente que, rápidamente, quita de nuestra vista la Torre Eiffel, símbolo y cliché de París al mismo tiempo, en una operación similar a la que realizó Truffaut sobre los títulos de *Los 400 golpes*. En ambos cineastas esa imagen elusiva de la torre es una declaración de amor y, también, el rechazo a encolumnarse detrás de las imágenes más cristalizadas y más viejas.

No pasa lo mismo con Matthew: así como París se reduce a la Torre Eiffel y la vida con estos hermanos parisinos, a la iniciación sexual y a repetir párrafos de *Cahiers*, sus opiniones políticas son igualmente superficiales. En una bañera, desnudo, explica a Theo por qué no se puede eludir Vietnam; más tarde acusará a estos dos inocentes de ser burgueses, de hablar de la revolución porque tienen todo resuelto y porque los padres les dejan el dinero que necesitan. Su mirada, además, esconde siempre una fantasía reprimida (ver cómo Bertolucci subraya la caricia del padre de Isabelle sobre la chica, con una subjetiva de Matthew). Con esos elementos, podemos ver rápidamente que Matthew no es necesari-

amente un inocente, alguien que está a punto de iniciarse en el cine, en el sexo y en la vida, sino una persona perfectamente condicionada con puntos de vista cristalizados. Bertolucci resume en Matthew lo mismo que Godard decía de ese invento estadounidense llamado "teoría de autor": "Se quedaron con los autores y se olvidaron de la política". Isabelle y Theo, por el contrario, tienen presente, siempre, que todo es político siempre; que el sexo y la muerte y el cine son facetas de una revolución. A la hora de actuar, el viaje iniciático de Matthew se revelará falso, apenas la crónica de una cobardía. Bertolucci hará justicia en los últimos planos a ese cúmulo de obviedades, ese crítico estadounidense con herramientas mínimas, y pondrá las cosas en su lugar, las molotov en su lugar, la ferocidad policial en su lugar. La voz en off de Matthew, que supo "guiarnos" por su falso laberinto, se sustituye por la de Edith Piaf cantando "Je m'en fou", esa canción que comienza diciendo que no se arrepiente de nada. Es la voz de Bertolucci, que nos muestra literalmente por qué todavía los valores del 68 son necesarios, que la revolución se suspendió pero no fracasó. El amigo americano, americano impasible, se pierde en las sombras de su moldeada traición. Y la policía avanza, como en un film de terror, contra los espectadores. La energía eléctrica que recorre *Los soñadores* es mucho más que ruido: es la demostración de impaciencia de don Bernardo, ese que estuvo siempre cerca de la revolución. ■

Sensatez y sentimientos

Aunque posee una indudable motivación política, *Nietos* pone especial énfasis en el aspecto humano de la historia. El director no descuidó tampoco el aspecto formal de la película. **por SANTIAGO GARCIA**

¿La película existía como proyecto antes de tu incorporación?

Sí. Daniel Cabezas, el productor, ya había hecho un documental sobre Abuelas que había dirigido otra persona, pero no le había gustado el resultado. Entonces nos llamó a Lorena Muñoz y a mí para que lo rearmemos; yo lo volví a montar y Lorena armó una nueva estructura de guión. Con esos cambios sólo hacía falta filmar durante cinco días para tenerlo terminado. Empezando con las Abuelas y terminando con los Nietos. Dándole una cosa más fresca a lo que ya estaba filmado. El material previo era muy estructurado, tenía momentos muy grandilocuentes que hacían que el nivel del mensaje resultara confuso. Incluso tenía locutor, algo muy televisivo. Hicimos un primer montaje con las primeras cosas que filmamos y nos encantó. Entonces decidimos filmar diez días más. Al final sólo quedó un 5% del material previo. Queríamos desde el comienzo mostrar la parte humana de esos chicos. Previamente no sabés si te van a abrir las puertas de su mundo, pero conmigo el diálogo fue de igual a igual. Yo conozco, por mi propia historia, las sensaciones que ellos pueden experimentar y quizá por eso se daba un diálogo más humano. Digamos que no me sorprendía completamente frente a algunas cosas que habían vivido.

¿Ellos conocían tu historia?

Sí, sabían. Y yo intentaba no saber muchas cosas de la historia de ellos. Tenía los puntos básicos solamente, para poder preguntar si no entendía. Si uno posee toda la información a veces cree que se entiende lo que están contando y en realidad no es así. Yo no tenía tampoco una mirada piadosa sobre ellos, que naturalmente la gente que no vivió esta historia puede tener. También tuvimos que acercarnos a las Abuelas desde otro lugar, tratando de recuperar su punto de vista. Volver al 76, cuando casi ninguna imaginaba lo que iba a pasar. Ellas eran todas señoras de clase media que tenían su vida cotidiana sin saber hasta qué punto la política las iba a tocar. Y cómo esas mujeres tan sencillas lograron lo que lograron... a la

larga el documental es el resultado del laburo de ellas. Estas viejas son increíbles, aún hoy es sorprendente la sencillez que tienen. **Vos definiste muy bien a las Abuelas con la palabra sencillez. Yo creo que combinan un grado de sensatez, de humanidad y de compromiso político ineludible. Eso las diferencia claramente de otros grupos.**

Una cualidad que tienen es que suman todo el tiempo. Cuanta persona quiera colaborar, ellas la suman. Como organización de derechos humanos, marcan un camino muy concreto. Son muy capaces y han logrado cosas increíbles: empezando por las leyes internacionales del niño, que en la ONU se llaman leyes de los argentinos, hasta la ley de la identidad (el derecho a un nombre), que fue impuesta por Abuelas a nivel mundial. Y además encontraron a los chicos y lograron que fueran presos los milicos culpables. Ellas van entendiendo cosas y van sumando todo el tiempo. Están muy bien asesoradas. Trabajan todo el tiempo desde la democracia, quieren justicia y ven cómo conseguirla desde lo legal. Siento un gran respeto por ellas. En el país y en el



Benjamín Avila.

mundo se las respeta mucho. Han obtenido resultados innegables, resultados humanos. Que exista el banco genético nacional también es laburo de ellas.

Vos decís que ellas laburan desde la democracia y por eso obtienen esos resultados y ese respeto. La película va siempre desde lo cinematográfico y por eso funciona el discurso político.

Eso queríamos. Yo, en lo formal, intenté ser bastante sencillo. Estructuralmente la película es bastante compleja, cada secuencia tiene un armado. Nos llevó mucho tiempo



NIETOS (IDENTIDAD Y MEMORIA)

ARGENTINA

2004, 75'

DIRECCION Benjamín Avila
 PRODUCCION EJECUTIVA Daniel Cabezas
 JEFA DE PRODUCCION Silvana di Francesco
 DIRECCION DE PRODUCCION Maxi Dubois
 PRODUCCION Cecilia Diez
 ESTRUCTURA E
 INVESTIGACION PERIODISTICA Lorena Muñoz y Florencia Amato
 FOTOGRAFIA Amanda Calvo y Mailín Milanes
 MONTAJE Benjamín Avila
 SONIDO Sergio Falcón.

hacerla y hubo muchos cambios, pero desde lo formal es muy simple y siempre fluye. La puesta en escena es simple. La complejidad del relato es muy grande pero la idea es que no se note. Luchamos mucho para lograr que nada sea confuso o complicado de entender. Me gusta que las cosas sean complejas en un segundo o un tercer grado de lectura, pero no en el primero, allí quiero que todo quede bien claro. Si nosotros queremos que lo chicos que dudan de su identidad se pregunten algo no podemos hacer una película compleja en el primer nivel. Es importante que puedan identificarse con los protagonistas.

¿Hubo entonces en la realización algo que, pensando en el mensaje y la función de la película, decidieron excluir?

Dejamos algunas palabras afuera, por ejemplo, o frases. En el camino de encontrar tu identidad hay dos procesos largos. Uno es el de encontrarte y el otro es el de comprender lo que pasó. La segunda etapa no está en la película, porque eso tiene que ver con nuestros padres, la militancia, las armas... Es un tema que en el documental no se plantea porque este es un documental sobre la generación del presente no sobre el pasado. Los documentales sobre eso ya se hicieron. Hablar sobre eso es otro proceso de los chicos. Aprender a juzgar la historia no desde el hoy, que es una manera sencilla de hacerlo. Pensar cómo era Argentina en aquella época y de donde veníamos. En aquella época no se habían vivido veinte años de democracia. Nuestra generación aprendió que la democracia es el medio y que lo que se busca es la justicia. Yo siempre digo que no soy mi mamá, soy de otra época y tengo otra vida. Yo también quiero darle a mi hijo cosas como mi vieja me las quiso dar a mí, pero voy a pelearla de otro modo; es otro tiempo. Eso es lo que tiene la película, su costado humano. Es ponernos por primera vez en el lugar de los chicos y saber cómo se sien-

ten en todo este proceso de saber la verdad y lo importante que es. Hasta ahora se lo había visto desde un lugar bastante intelectual, pero no desde lo humano. Y ese costado humano es la novedad de la película.

Hay una nueva generación de directores que aporta un punto de vista novedoso, que quieren contar su historia, no la de sus padres.

Se plantea lo mismo desde la otra generación. Yo no podría hablar desde otro lugar que no fuera el mío. *Kamchatka* me gustó, por ejemplo, pero ve a los hijos desde el lugar de los padres, posee una mirada piadosa sobre ellos. Y yo no tengo esa mirada porque yo soy esos chicos. Entiendo que la cuente así esa generación; cuando yo cuente esa historia lo haré desde el otro punto de vista. Es una cuestión de sinceridad. Si mi generación quisiera hacer una bandera de eso estaríamos fritos, porque esa bandera no nos pertenece. La bandera del pasado es la de mi vieja. Cuando esa gente vio mi película agradeció que les mostrara lo que sienten sus hijos. Nunca comprendieron que los chicos tenían un punto de vista de las cosas y que nunca se les dio un lugar. La película es irrefutable desde los sentimientos, no podés discutir un sentimiento pero podés comprenderlo. Ver cómo se sentían los chicos y cómo se sienten hoy. La única palabra de nuestros padres es la voz que aparece en el grabador. Es un gran momento. Ahí está su legado.

¿Cómo la recibieron Las Abuelas?

Durante la realización ellas no sabían lo que estábamos haciendo. Se sorprendieron un poco, creían que iba a ser más histórica. Alguien de Abuelas me dijo: "Yo creí que esta película la íbamos a hacer dentro de seis años". Les sorprendió que funcionara y que estuviera tan bueno algo que supera la etapa de comunicación y va más allá. La película les sirvió también a ellas para entender muchas cosas de los nietos. ■

Si uno tiene un motivo político para hacer una película y deja que la política quede por encima del cine es como si tuviera que leer un discurso sin cuidar ni ordenar las palabras. El discurso no sirve. Ahora bien, si uno hace una película política y además cuida el encuadre, el montaje, el dramatismo de las escenas, el sonido, los tiempos de la narración, etc. está haciendo que ese discurso se eleve, mejore, se vuelva más interesante y efectivo. Por eso una película política que no es realizada por un buen cineasta jamás podrá ser una buena obra, ni en lo cinematográfico ni en lo político. *Nietos* es una gran película en ambos aspectos. La apropiación ilegal de hijos de desaparecidos, uno de los hechos más aberrantes de la última dictadura militar, es un tema importante que llega hasta el presente. 500 es el número de niños desaparecidos y hasta fecha la labor de las Abuelas de Plaza de Mayo ha logrado restituir 76 a sus familias biológicas. El film de Benjamín Avila toma un tema tan complejo como este sin descuidar jamás el contenido político, pero también busca la claridad en el discurso y la fluidez en la narración. La película también es bella y muy cuidada desde lo visual, nunca cae en actitudes pretenciosas que descuiden el centro narrativo. Pero tal vez el impacto mayor de *Nietos* tiene que ver con la emoción. El film muestra la humanidad de cada uno de sus personajes, se acerca lo suficiente a cada uno de ellos como para que comprendamos el verdadero significado de sus historias y de su búsqueda de la identidad. En el rostro humano y su experiencia hay una universalidad tal que supera cualquier discurso político y, al mismo tiempo, el comprender esa diferencia le sirve a Avila para que el discurso político funcione. El compromiso del film es indiscutible, así como también lo son su inteligencia y su sensibilidad. La película tiene una luminosidad poco habitual en el cine político local. Mira el pasado y cuenta el presente de lucha apostando con convicción a un futuro mejor. Esta idea es transgresora y revulsiva. Un film político que habla de victorias políticas y humanas. Cotidianas, simples, pero victorias al fin. **SG**

ESPLENDOR AMERICANO

American Splendor

ESTADOS UNIDOS

2002, 101'

DIRECCION Shari Springer Berman y Robert Pulcini
PRODUCCION Ted Hope
GUIÓN Shari Springer Berman y Robert Pulcini
FOTOGRAFIA Terry Stacey
MONTAJE Robert Pulcini
MUSICA Mark Souzzo
DISEÑO DE PRODUCCION Thérèse Deprez
VESTUARIO Michael Wilkinson
INTERPRETES Paul Giamatti, Harvey Pekar, Hope Davis, Judah Friedlander, Joyce Brabner.



Un adorable antihéroe

por MARCELA GAMBERINI

Harvey Pekar es un tipo común que trabaja de archivista en un hospital de Cleveland. Sus características son las mismas con las que se podría identificar cualquiera de nosotros; es desordenado, solitario, obsesivo, amante de las historietas y del jazz, melancólico y talentoso. Y está desorientado, y angustiado, y bastante deprimido. Pero afortunadamente dos cosas lo redimen, literalmente, de la tragedia de la cotidianidad: su encuentro con Robert Crumb (el famoso dibujante), quien lo invita a poblar de historias sus dibujos, y su encuentro con una mujer, Joyce, una anteojudá depresiva de quien va a enamorarse y que se le parece bastante en gustos y afinidades. Sin embargo estos encuentros que le permiten descubrir algo de su destaralada identidad no producen ningún cambio radical en su vida, que no se aviene al sueño americano del éxito y de la fama, de la comodidad y del confort. Tampoco se transforma en un héroe sino que va a seguir siendo un tipo común, tan o más desordenado y melancólico que antes, protestando por su trabajo rutinario de archivista y escribiendo historias sobre la gente común que lo rodea y sobre él mismo. Harvey Pekar es, en todas sus versiones, un adorable antihéroe.

American Splendor es un film encantador. La historia simple de una vida común, repleta de "momentos sencillos, a veces mundanos, otras veces poéticos, pero siempre honestos", tal como declaran sus directores Springer y Pulcini. Pero el interés adicional

es que está contada a través de distintos soportes y de desdoblamientos de los personajes. Personajes reales se mezclan con actores y, a la vez, con dibujos de las tiras cómicas que el mismo Pekar escribía y su amigo Crumb dibujaba.

Ya desde las secuencias iniciales, el film muestra su propio artificio, su proceso de construcción: los nombres de los actores se entremezclan con personajes que hablan mediante viñetas, y a partir de esta presentación, los procedimientos formales comienzan a multiplicarse, como comienzan a multiplicarse los Pekar. La televisión (en las entrevistas con Latterman), el cine (un film dentro de otro), el teatro (en la representación que de ellos hacen dos actores), todos estos soportes están presentes en *Esplendor americano* pero la historieta es el hilo conductor no sólo de la historia que se cuenta, sino de cómo se la cuenta.

Hay, pareciera, un trasfondo casi filosófico en el film. Varios Harvey Pekar pueblan la pantalla. Tal vez el film esté diciendo que cada uno de nosotros contiene multitudes, cumple roles y se desarrolla de distinta manera en diferentes espacios. Varias veces en el film Pekar se pregunta quién es. Somos uno y a la vez somos varios buscando permanentemente nuestra identidad, esos que creemos ser, como la historieta en que Pekar se retrata; esos que somos, como el propio Pekar; esos que añoramos ser, como el excelente Giamatti haciendo de Pekar, y tantos otros. En uno de esos programas de TV burlones y be-

rretas a los que acude Pekar alguien dice: "La vida cotidiana es un material muy complejo". Y nada hay más complejo que lo cotidiano, nada hay más complejo que uno mismo; y el film lo muestra a la perfección, tal como lo mostraba Pekar en sus historias.

Una película encantadora y cómica que no deja de tener tintes melancólicos y hasta tristes y que, sobre todo, no deja de ser una crítica a la sociedad norteamericana de los cincuenta y sesenta que da marco al film, sino también una crítica ácida a la sociedad actual, con sus ñoños valores, su inconformismo y su falta de deseo. *Esplendor americano* es una pieza interesante dentro del cine del momento, incluso del llamado cine independiente que a veces no lo es tanto. Este film se constituye en el borde, cuestiona parámetros, transgrede leyes, es marginal a todo. No segrega toxicidad como el "cine chorranga" del que hablan algunos redactores de esta revista (ver EA 143) en relación con películas recientemente estrenadas que no dejan de ser autoindulgentes, falsamente políticas, presuntuosas y didácticas, entre otras cosas. *American Splendor* está ubicada en las antípodas de ese tipo de cine, es consciente de sus procesos de construcción: de sus multiplicidades, de sus dudas y se aleja de algunas certezas que suelen ser finalmente dañinas (no sólo para el cine, sino para la vida misma); este film se alza como una pequeña voz, ligera, sencilla, pero luminosa y clara dentro del sistema, a veces altamente tóxico, del cine contemporáneo. ■



Doom Patrol

por JUAN MANUEL DOMINGUEZ

El hombre que ríe aún no conoce la terrible novedad. Bertolt Brech

Harvey Pekar no ríe. El mismo, en una de sus irrupciones/apariciones a lo largo del film *Esplendor americano* (película ganadora del último festival de Sundance) se reconoce como "un tipo pesimista" y frente a la acusación por parte de su tercera y actual esposa, Joyce Brabner, de que sólo retrata en sus historietas las situaciones de valor negativo neto y no el resto de sus vivencias, Pekar sólo atina a decir, cabizbajo, que esa es su visión de la vida: "Gloom and doom", algo así como lóbrego y perdido. Y cuando Pekar ríe, lo hace de una forma en que el gesto resulta extemporáneo, extranjero en su rostro; su sonrisa es gandula, chirriante, desértica, constreñida, casi una pulsión en fuga de sus sentimientos, una mueca más cercana a una deposición que al escape de algo contenido demasiado tiempo. Junto a sus ojos, que miran abiertamente la nada en la cual se pierden, forman un rostro de una dureza casi plástica.

Así será siempre, sin importar si estamos viendo al verdadero Pekar, al creado por la ficción de la película (¡Por fin, un protagonista para Paul Giamatti!) o cualquiera de sus versiones creadas para su cómic *American Splendor* (y animadas para el film). Los directores y guionistas Shari Springer Berman y Robert Pulcini, que hasta aquí sólo habían dirigido documentales, se hacen eco de esa multiplicidad. Saben que, a modo de unos Power Rangers aturdidos y confundidos, to-

dos esos Pekars que aparecerán en el film, a pura fricción, (des)conforman a Harvey Pekar. Y lo certifican al afirmar que *Esplendor americano* no es una película basada en la vida del escritor sino una película basada en la historieta creada por aquel, subrayado aquello por una estética que rescata elementos clásicos del mundo de los cómics (como las viñetas, los globos con diálogos o la tipografía en cursiva). Tal proceso linkea a otras adaptaciones recientes como *Ghost World* de Terry Zwigoff o *el Hulk* de Ang Lee. Pero *AS* conquista una textura propia al utilizar recursos como las entrevistas a modo de documental con HP, las animaciones y la ficción de una forma que parece compartir la certeza de Pekar al escribir/filmar de que no hay otra forma de contar la/esta historia.

¿Qué es *American Splendor*? Es una historieta/film independiente con motor a base de autobiografía, de una urgencia que hoy en día parece tener su sede en los diferentes diarios/blogs personales que hay en internet (HP posee uno en su sitio www.harveypekar.com). Aquel cómic, publicado a mediados de los setenta e ilustrado en sus primeros números por el superlativo (y superlascivo) Robert Crumb, constituyó uno de los puntos más altos del medio y sacudió el sopor lisérgico en el cual habían caído las historietas underground. Bastante lejos del costumbrismo en calzas que las editoriales de superhéroes querían eliminar mediante una introducción naïf del mundo hiper-real (se implantan temas como "las drogas" o "la violencia familiar"),

Pekar escribía a partir de viñetas/escenas de su vida cotidiana, desde su trabajo de archivero a sus obsesiones y compulsiones a la hora de coleccionar discos y cómics, de su incomunicación y soledad ("A veces siento un cuerpo acostado junto al mío, como alguien que perdió un miembro de su cuerpo siente que todavía está ahí"), de su *real world* y el de aquellos que compartían su realidad. Todo junto y rápido para crear una descripción alta en calorías de las ridiculeces, y no tanto, que componen esa cotidianidad y la incomodidad que aquella tarea implica. El film logra recrear con deliberada precisión el mundo según Harvey y allí también encuentra su límite, en lo bordes de las viñetas. Claro que los límites de una página son algo bastante discutible. Al hacer esto, genera un placer y una distancia sobre la mirada de la historieta, traducido en un cine que rescata en forma exacerbada las mismas cuestiones que Pekar. HP no es un cínico, sino un naturalista, sus juicios de valor no condenan sino que son resultados, casi matemáticos, de su mirada sordida y nublada—no por miopía sino por naturaleza—de la sociedad. Ejercicios que la película adapta y a su vez extiende dentro de la ficción del film. Los directores Berman y Pulcini aciertan al no subordinar el personaje a un concepto preestablecido de prócer de la cultura pop-pular, simplemente lo dejan ser ese aparente "hombre común" (así dice la mayoría de los comentarios), para demostrar-nos que la existencia de Pekar es tan común como la de Spiderman o Superman. ▀

LA PASION DE CRISTO

Condena brutal Cine-púlpito

a favor SANTIAGO GARCIA

en contra FEDERICO KARSTULOVICH

The Passion of Christ
 ESTADOS UNIDOS
 2004, 127'

DIRECCION Mel Gibson
 PRODUCCION Mel Gibson, Bruce Davey y Stephen McEveety
 GUION Benedict Fitzgerald y Mel Gibson
 FOTOGRAFIA Caleb Deschanel
 MONTAJE John Wright
 MUSICA John Debney
 DISEÑO DE PRODUCCION Francesco Frigeri
 VESTUARIO Maurizio Millenotti
 INTERPRETES Jim Caviezel, Maia Morgenstern, Hristo Jikov, Francesco De Vito, Monica Bellucci, Mattia Sbraglia, Toni Bertorelli, Luca Lionello, Hristo Naumov Shopov, Claudia Gerini.



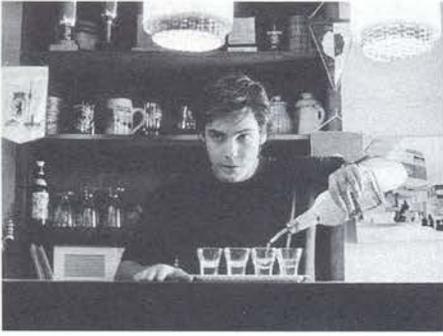
Está claro que Gibson quiere hablar del Jesús del madero y no del que anduvo en la mar. Hay milagros en el film pero el máximo interés está relacionado con el dolor físico del cuerpo de Cristo. Es interesante pensar qué parte de la historia más famosa jamás contada elegiría cada director si tuviera que filmarla. El largo recorrido de Gibson por el sufrimiento físico incluye sus films como actor (*Arma mortal*, *La conspiración*, *Revancha*) y sus films como director. Aunque sólo en *Corazón valiente* hay escenas de tortura como las hay aquí, en *El hombre sin rostro* el protagonista tiene la cara desfigurada, algo relacionado con un intenso dolor físico y una marca permanente. Es esta obsesión lo que le da fuerza a la película y la diferencia de la chatura y la estampita de esos engendros de los cuales *Jesús de Nazareth* de Zefirelli es su más insufrible exponente. Si el personaje del film no tuviera un público cautivo tan grande, sería imposible entender cómo una película tan sádica, sangrienta y enfermiza se transformó en una de las más taquilleras de todos los tiempos. Jesús es lo que lleva a la gente y es innecesario un análisis extra sobre este punto. Gibson actúa de forma infantil. Pone todo su corazón y todo su dinero para hacer un film chato, notable en la pobreza de puesta en escena y con un presupuesto claramente inferior al que hubiera pretendido. Aun así, su fascinación y admiración por el personaje suenan creíbles. Gibson toma decisiones correctas; entre ellas, una brillante es que se hable en arameo, latín y hebreo, lo que le da a la película una apertura hacia la universalidad. Lo mismo ocurre con los actores que, a excepción de Caviezel y Belucci, son poco conocidos. Finalmente, el primitivismo de Gibson tiene su costado humorístico. A veces accidental, a veces de forma consciente. El cuervo que le pica los ojos al mal ladrón después de que habla contra Jesús es un chiste memorable. Hay varios así, aunque el horror de la sangre los tape. Los que no son críticos de cine han creído ver en esta película una "versión realista" de la historia. Está claro que Gibson sólo es gráfico en la violencia; el resto del tiempo se dedica a la cámara lenta, los efectos visuales más inoportunos y rarezas como una subjetiva de Dios que cancela cualquier realismo posible. El plano final de la película se encuadra dentro de los films de superhéroes de cómic llevados al cine. ■

Cine-marketing. Estupidez y abyección disfrazadas de trascendencia. Una propuesta estética tan pobre y desmelenada que sólo se sostiene con un gigantesco aparato de prensa sustentado en la representación sadomasoca del martirio de Jesús. Ahora, ¿hay alguna clase de mérito en el film? Apartándose de sus fallas históricas y su particular interpretación "textual" de los evangelios, la película es un muestrario de la carencia de imaginación del director evidenciada, más que nada en los momentos más pomposos, supliendo sangre con palabrerío. Cine-estampita. Película de tablón, es más un acercamiento populista que popular a la figura de Jesús. Es una reproducción sintetizada y cristalizada carente de vida en un film donde, irónicamente, pese a la profusión, faltan sangre y vida. Cine-teatro. De modos grandguñolescos el film abona al teatro en donde la representación es exagerada y la palabra es acción. Esta abunda en un gran número de flashbacks y elipsis poco elegantes que nada aportan a la claridad expositiva del film y funcionan más bien como notas al pie sin integración al texto. ¿Narrar o describir? La ausencia de cine hace pendular el film entre la solemnidad de lo dicho y la espectacularidad de lo representado, específicamente a la hora de la violencia (poco casualmente, esta estrategia se da también en la trilogía *Matrix*, films de similares características ideológicas).

Al tratarse de una adaptación antisemita y estéticamente pobre, la película apuesta todo a la hipótesis de la adaptación lineal —tampoco casualmente, equivale al "basado en una historia real" de los telefilms— por eso en su mayor parte ostenta chatura y mediocridad. Cine-púlpito. Adoctrina. Alecciona y ejemplifica. Escándalo y conmoción bien difieren: esta película lamentablemente no conmueve, sino que pretende escandalizar, establece una provocación módica pero efectiva que busca el debate imbécil, de noticiero, y apunta a la toma de posiciones facilistas en desmedro de la inteligencia y la sagacidad de la observación. (Es interesante poner atención al lugar en que se posicionan las diferentes instituciones eclesiásticas respecto del film.) El autor de la nota de al lado alguna vez definió el film como "Hallmark versión gore". Efectivamente, un mediocre, caro y olvidable telefilm. ■

GOODBYE, LENIN!

ALEMANIA, 2003, 118', DIRIGIDA POR Wolfgang Becker, CON Daniel Brühl, Katrin Saß, Chulpan Khamatova.



El punto de partida de *Goodbye, Lenin!* es, cuanto menos, atrayente: una ciudadana ejemplar de Berlín Oriental cae en coma poco antes de la caída del Muro y despierta ocho meses después, cuando ya nada es como era. Para evitarle una conmoción fatal, su hijo adolescente intentará ocultarle los cambios y recrear hasta en los mínimos detalles la vida en la RDA. Las peripecias a que da lugar esta consigna son múltiples, a veces graciosas y otras amargas, desde las complicaciones para conseguir una marca de pepinos que ya no se fabrica, hasta el cambio de moneda que vuelve irrisorios los ahorros familiares, pasando por la grabación de falsos telediarios oficialistas. Pero en *Goodbye...* sobrevuela una injustificada desconfianza en el potencial humorístico –y hasta cinematográfico– de esa línea narrativa central. Cada vez que puede, Becker equivoca el camino y arrastra el film hacia situaciones melodramáticas torpemente resueltas, con profusión de lagrimeos y música altisonante. Esas ruidosas limitaciones se conectan con la voluntad de conseguir un producto ATP, for export (ambos términos en sentido peyorativo), lo cual explica en parte el descomunal éxito de público en la Europa ñoña de la “globalización con rostro humano”, y tal vez valga como preanuncio de lo que pueda pasar aquí y ahora con la película. *Goodbye...* parece víctima de sucesivos lavados de cara ejercidos sobre lo, a priori, más sugestivo que hubiera tenido para ofrecer, de no haberse embrutecido el diamante pulido con el que contaba de entrada: la idea de que el pasado (y en particular el pasado excepcional de media Alemania) es mucho más que la suma de sus partes, que hay algo irre recuperable en las ficciones que construye Alex –en las ficciones que todos construimos y a las que llamamos “pasado”– y, sobre todo, que esa construcción es siempre colectiva. Pero es posible que todo esto no aparezca en la película y que esté sobreinterpretando o, para seguir con el tema, inventándose la película que hubiera querido ver: la honesta y directa comedia negra en que este mejunje tragicómico no se supo convertir. **Agustín Masaedo**

EL PAGO

Paycheck

ESTADOS UNIDOS, 2003, 119', DIRIGIDA POR John Woo, CON Ben Affleck, Aaron Eckhart, Uma Thurman, Paul Giamatti.



La historia está basada en un cuento de Philip K. Dick, en cuyos libros se inspiraron también *Blade Runner*, *El vengador del futuro*, *Sentencia previa* y todavía algunas más. Después de Ridley Scott, Paul Verhoeven y Steven Spielberg, le llega el turno a John Woo (se dice que tentado para dirigir esta película a último momento). Woo es el amo de un universo que ya nos había cautivado a través de algunas de sus películas *made in Hollywood* como *Código flecha rota*, *Contracara*, *M:I 2*, *Códigos de guerra*, films absolutamente lúcidos, siempre resueltos mediante lo inesperado y la sorprendente estilización de las imágenes, y con muchos planos tan innecesarios como conmovedores (sólo alcanza con recordar los dos primeros encuentros entre Ethan Hunt y Nyah en *M:I 2*). Pero la suma de escritor y director importantes, en definitiva y a pesar de nuestras expectativas, no garantiza nada. En *El pago* pareciera que Woo tiene todos los crayones y no se atreve a pintar saliendo de las líneas. Jennings-Affleck es un sofisticado profesional que invierte su vida trabajando en proyectos de ingeniería inversa ultra confidenciales, tan pero tan secretos como para permitir que su memoria sea borrada al finalizar el contrato a cambio de un importante pago (ese, el del nombre de la película). Pero al finalizar el que supone su último trabajo, Jennings sólo recibe un sobre con unos cuantos objetos aparentemente inútiles que la historia intentará convertir en útiles a fuerza de determinismo, sumando explicaciones redundantes y arbitrarias. El caos se hace a un lado y deja su espacio a lo esperado. El futuro está congelado, nada es casual ni parece haber posibilidades de crear una nueva situación. A diferencia de las otras películas dirigidas por Woo, en *El pago* los planos se suceden, se explican, se entienden. Pero esa sucesión es burocrática, como si fueran los pasos a seguir para completar un trámite. No hay inutilidad ni belleza. Ni siquiera esa belleza que reside únicamente en la inutilidad. **Fabiana Ferraz**

MONSTER

ESTADOS UNIDOS, 2003, 110', DIRIGIDA POR Patty Jenkins, CON Charlize Theron, Christina Ricci, Bruce Dern.



Monster, ópera prima de Patty Jenkins basada en la vida de la prostituta/asesina serial Aileen Wournos, empieza bastante bien. Aquí la película se concentra en cómo se conocen Aileen (Charlize Theron, excelente debajo de todo ese maquillaje) y Selby (Christina Ricci, otro punto a favor), quien se convertiría en su novia; y todo este tramo es de una frescura que recuerda a los primeros minutos de *Los muchachos no lloran* (film con el que *Monster* tiene más de una similitud). Pero si en la película de Kimberley Pierce prevalecía la historia de amor entre las dos chicas, Jenkins, para hacer honor a los hechos, debe optar por desviar la trama hacia lo que importa: la ola de asesinatos perpetrados por Aileen. Aquí es donde comienzan los problemas. La historia de amor es dejada en un molesto segundo plano, lo que produce que se haga cada vez menos creíble y que la química entre Aileen y Selby se vaya desvaneciendo de a poco. Cerca del final, cuando Selby traiciona a Aileen haciéndole confesar sus crímenes a través de un teléfono intervenido por la policía, la verdad es que ya nos importa bastante poco todo esto.

Otro grave problema de la película de Patty Jenkins –al contrario de los dos documentales que le dedicó el director Nick Broomfield a Aileen Wournos, uno de los cuales pudo verse en el último Festival de Mar del Plata y aparece comentado en este mismo número– es que luego del primer asesinato (el único que se supone fue cometido en defensa propia), la directora toma distancia de su protagonista y la convierte en ese monstruo que reza el título. Tanto es así que en los siguientes asesinatos vemos subrayados tales como la foto en la billetera de una de las víctimas donde se lo ve a él abrazado a su esposa, que está en una silla de ruedas. Son este tipo de decisiones, y la desconfianza hacia la historia de amor, lo que opaca la fuerza que sí tienen otros pasajes de la película. **Juan P. Martínez**

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

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

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

Imanara-fellini-kitano-bertolucci-chabrol-leconte-bresson-godard-sautet-
cine independiente
de autor
y clásicos
no camine mas
en caballito y villa crespo
club de video
Apollinario figueroa 146
alt. floyte 1400
tel. 4857-2633/4856-3319

Granembera-hartie-v-flipsteln-scorseze
Dorrie-coppola-aliou-stone-de palmo
Von ulei-lary-de la igiesiu-meeeriu-flipsteln-truffaut-rodier-tavernier

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

OCEANO DE FUEGO

Hidalgo

ESTADOS UNIDOS, 2004, 136', DIRIGIDA POR Joe Johnston, CON Viggo Mortensen, Zuleikha Robinson, Omar Sharif.



Hay que decirlo (y olvidarse rápido del absurdo título que le pusieron en Argentina, *Océano de fuego*): *Hidalgo* es una película noble. Se nota que Johnston ama el cine de aventuras y sabe transmitirlo. Pero el guión es medio vuelterero y tarda un buen rato en llegar a la carrera de caballos que cruza todo Medio Oriente y es el centro de la película. En el camino, la historia se entorpece con soldados yanquis masacrando indios en una secuencia bien bien fea y, por si fuera poco, luego llega el infaltable conflicto moral del héroe por no haber podido frenar el exterminio. Parece una película de campaña del Partido Demócrata: los indios asesinados por el ejército norteamericano, el héroe tiene sangre india y los árabes son mostrados como personas dignas. Cosa que los espectadores de Iowa salgan del cine con ganas de votar a Kerry y no al pequeño Bush. Pero las intenciones políticas no se integran a lo que importa: la carrera de caballos a través de un desierto interminable. Sorteado el problema de mezclar demasiadas cosas, la trama se simplifica y termina siendo lo que siempre debió ser: un alegre paseo por tierras exóticas en busca de aventura sin otra necesidad de justificación que la aventura misma.

Nada resulta demasiado real, el desierto imaginado por Johnston y los suyos es una fabulación simpaticona que permite al héroe demostrar su valor, enamorar a la chica, ganarles a todos y hacerse un rato para pasear por los países árabes, ya que estamos. Para alegría de todos, Frank Hopkins (el amigo Viggo Mortensen) y su caballo Hidalgo son un gran dúo cómico, donde el equino en cuestión es bastante más inteligente y sensato que su dueño. **Manuel Trancón**

MI VIDA SIN MI

My Life Without Me

CANADA / ESPAÑA, 2003, 106', DIRIGIDA POR Isabel Coixet, CON Sarah Polley, María de Medeiros, Mark Ruffalo.



La premisa de esta película producida por los hermanos Almodóvar es tan sensiblera y melodramática que parecería inevitable que resultara ser una porquería. Se trata de una joven mujer de 23 años, de clase baja, con un marido y dos hijas, a quien le diagnostican un cáncer inoperable y le auguran dos meses de vida. La chica decide no contarle nada a nadie para evitarse y evitarles a todos ser engullidos por el aparato médico de internaciones y estudios cruentos e inútiles. A solas con el conocimiento de su tragedia, hace una lista de diez objetivos a concretar antes de su muerte, que incluye cosas tan disímiles como un peinado nuevo y conseguir otra mujer para su marido y un amante para ella misma. Sorprendentemente la película es mucho mejor que la descripción de su argumento. En primer lugar porque abandona toda pretensión de realismo: el cáncer sólo le provoca dolores esporádicos y mucho cansancio, su palidez le da una belleza muy lejana de lo cadavérico, su entereza ante la noticia es casi sobrehumana, las relaciones personales están todas idealizadas y concretar alguno de los ítems resulta esplendorosamente fácil. Tomada en clave de cuento de hadas, la película cobra cierto valor como una fábula acerca de cómo se puede imaginar la vida (de los demás) después de la muerte (de uno) y de cómo las cosas persisten sin nuestra presencia. En segundo lugar, las actuaciones de casi todos pero especialmente de Sarah Polley (como la agonizante) y de Mark Ruffalo (como su esporádico amante) son delicadas y precisas, lo que impide cualquier desborde hacia el sentimentalismo que el tema del film promete. Sólo María de Medeiros falla en un personaje —la peluquera que no parece bien logrado. De hecho, lo único que no se cumple de la lista es el tema del peinado. Y en tercer lugar, hay un humor sencillo pero efectivo que atraviesa toda la película, le da un aire zumbón y aligera el hálito trágico. Así que no, no es una porquería. **Gustavo Noriega**

LA PUTA Y LA BALLENA

ARGENTINA / ESPAÑA, 2002, 130', DIRIGIDA POR Luis Puenzo, CON Aitana Sánchez Gijón, Leonardo Sbaraglia.



Voces superpuestas, relaciones intertextuales entre la palabra escrita y los hechos que acontecen, paisajes hermosos, conflictos que anclan en el imaginario femenino (sexo, muerte, enfermedad, soledad), ballenas heridas y ballenas alegres que hacen piruetas, un bandoneonista ciego, un fotógrafo argentino en la Patagonia de los 30 que morirá en la Guerra Civil Española, desnudos para todos los gustos (masculinos), cuerpos dañados por el cáncer, incluyendo un plano de Aitana Sánchez Gijón con una teta menos, producto de la extirpación quirúrgica. No hay dudas de que Puenzo armó un cóctel ambicioso, una de esas películas planificadas desde la producción y los rubros técnicos (fotografía, diseño, recreación de época), pensada para el gran mercado internacional. Pero *La puta y la ballena* tiene los mismos problemas de *Gringo viejo* y *La peste*: un guión que tropieza, trastabilla y cae en el precipicio, una gravedad en los textos dignos del peor cine *qualité*, la peli-grosa sensación de estar contando cosas importantes que, al final, desembocan en el híbrido internacionalizado, con múltiples sub-tramas sin desarrollo que no pueden ocultar los pozos y agujeros de la historia. El esfuerzo de Aitana Sánchez Gijón, por su parte, salva tres o cuatro escenas. Con *La puta y la ballena* se volvió a establecer una polémica inútil: si un cine como este, que invierte tres millones de dólares, tiene menos importancia que otro que cuesta diez veces menos. Probablemente, como sugiere Puenzo, esta división entre cine rico y cine pobre sea resultado de una parte de la crítica. Sin embargo, reducir el fracaso económico (y estético) de un film por la opinión de la crítica, parece el manotazo de ahogado de los responsables de una película tan pesada y sería como el tamaño del cetáceo que agoniza en las orillas. En definitiva, se trata de buenas o malas películas, más allá del dinero invertido. Siempre debería ser así y por eso ver *La puta y la ballena*, por momentos, parece un avistaje de cetáceos varios: queda la postal, la foto hermosa, la imagen inerte, la muerte definitiva de una manera de hacer y pensar el cine. **Gustavo J. Castagna**

SCOOPY DOO 2: MONSTRUOS SUELTOS*Scooby Doo 2: Monsters Unleashed*

ESTADOS UNIDOS, 2003, 90', DIRIGIDA POR Raja Gosnell, CON Freddie Prinze Jr., Sarah Michelle Gellar, Matthew Lillard, Linda Cardellini.

Es claramente inferior a su predecesora y resulta decepcionante por lo poco trabajado de su historia y sus chistes mal desarrollados. Pero hay que decir algo para ser justos: esta secuela es más parecida al dibujito original. Con su pobre esquema de misterio al estilo Agatha Christie, aunque con menos gracia y con un timing no apto para los amantes de la fluidez narrativa, *Scooby Doo 2* es tan pesada como el dibujito original. Los chistes ambiguos sobre los personajes también han desaparecido aquí y hasta las groserías entre Shaggy y Scooby han mermado. Esto último, claro está, será repudiado por los niños y niñas fanáticos del dúo. El doblaje, como siempre, resta y empeora. **Santiago García**

LA MANSION EMBRUJADA*The Haunted Mansion*

ESTADOS UNIDOS, 2003, 99', DIRIGIDA POR Rob Minkoff, CON Eddie Murphy, Marsha Matheson, Terence Stamp, Jennifer Tilly.

Para recrear uno de los mayores atractivos de Disney, en este caso *La mansión embrujada*, no alcanza con poner a un actor simpático como Eddie Murphy, o incluir en cada escena pasadizos secretos, mesas que levitan, fantasmas buenos y malos; es fundamental también mostrar un atisbo de originalidad o, por lo menos, tomar una decisión acerca de qué géneros se quiere abordar. Esta película pretende ser divertida y resulta obsoleta, confunde el clima de una mansión fastuosa y fantasmagórica con lamentables efectos especiales que siempre parecen estar al servicio de un *punchline* del malogrado Murphy. Como si no fuese suficiente, Minkoff (responsable de la saga *Stuart Little*) incluye una suerte de *whodunit?* patético, que no hace más que evidenciar la ausencia de

talento para sostener una idea que a la media hora se cae y deja un final tan predecible como irrisorio. Aplacan los bostezos Terence Stamp y la genial Jennifer Tilly, quien con la presencia de su rostro en una bola de cristal hace mucho más que Murphy en un protagónico para el olvido. **Milagros Amondaray**

LA MAYOR ESTAFA AL PUEBLO ARGENTINO

ARGENTINA, 2001, 90', DIRIGIDA POR Diego Musiak.

En tanto investigación, el documental de Musiak es consistente. La vigencia plena del tema realza su interés: es un hecho que la *pulseada* con el Fondo se ha colocado en las primeras planas de los diarios como imperativo a resolver del que penden nuestros inciertos destinos. No es un mérito menor revisar la naturaleza de una deuda que muchos han asumido como la culpa judeocristiana. Sin embargo, la superposición de testimonios no alcanza cuando se espera una película y no la exposición ilustrada de un caso jurídico. *La mayor estafa...* no trasciende su valor didáctico ni su razonado discurso argumentativo. Podrá servir para un cine-debate, pero el tema será el eje de la discusión y el cine quedará relegado. **Lilian Laura Ivachow**

MAS ALLA DE LAS FRONTERAS*Beyond Borders*

ESTADOS UNIDOS, 2003, 127', DIRIGIDA POR Martin Campbell, CON Angelina Jolie, Clive Owen, Teri Polo, Noah Emmerich.

Reglas básicas de la ética impiden hoy por hoy que una gran producción de ficción hecha con estrellas de Hollywood muestre adultos y niños desnutridos aunque esto se relacione con la historia que se cuenta. No es necesario aclarar cuál es el motivo. Acá deciden solucionar el problema con una vuelta de tuerca que haría que Serge Daney en lugar de su famoso artículo "El travelling de Kapo" escribiera una enciclopedia de cien tomos. No hay desnutridos verdaderos, ¡hay desnu-

tridos creados digitalmente! Es un alivio que no hayan filmado a los verdaderos, pero la resolución es tan chocante que no parece ser una buena idea. Hay muchas más cosas de dudoso gusto. Entre ellas podríamos mencionar la escena del nene (no digital) y la grana-da. La mencionamos pero mejor no la contamos. Aunque no se ponen aquí en duda las buenas intenciones del film (y mucho menos las de su noble protagonista, Angelina Jolie) hay serias fallas en la concepción de este cine comprometido. Sólo la notable multiplicidad de locaciones hace del film algo más llevadero y entretenido entre una escena monstruosa y la que sigue. **SG**

EL DIA MAS BELLO DE NUESTRAS VIDAS*Il più bel giorno della mia vita*

ITALIA / REINO UNIDO, 2002, 102', DIRIGIDA POR Cristina Comencini, CON Virni Lisi, Margherite Buy, Sandra Ceccarelli, Luigi Lo Cascio, Marco Baliani.

Misterio de la distribución es la llegada de este cine a nuestras pantallas. Lejos de las obras maestras o de los grandes riesgos de decenas de obras del cine europeo actual, estas comedias dramáticas quedan como único (y falso) representante del cine fuera de Hollywood. A veces son películas malas; a veces, como aquí, son películas aceptables, con algo de humor y algo de emoción, pero tampoco son el máximo exponente de un cine industrial bien armadito. Esta película cuenta la historia de una madre que vive en la vieja casona familiar y lucha para que sus dos hijas y su hijo lleven una vida armónica. Cada uno de ellos tiene problemas personales más allá de la relación con su madre. Si la película gana puntos y se eleva por encima de esta repetida fórmula es porque la directora muestra cierta sensibilidad que le permite esquivar algunos lugares comunes y dotar al film de pequeños detalles emocionantes. El final, en particular, es el resumen perfecto de estas características. **SG**

El C.I.C en Canal (á)

Historias y anécdotas
de nuestro cine
contadas por
sus protagonistas

Idea y Producción general
Marcelo Trotta - Viviani Imar

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

encuentrosdecine@cinetic.com.ar

Todos los
Jueves 20.00 hs.
y Domingos 14.00 hs.

www.cinetic.com.ar

DE UNO A DIEZ

LOS ESTRENOS DEL MES SEGUN LOS CRITICOS

	JORGE BERNADEZ AMATEUR-CONCEPTO	GUSTAVO J. CASTAGNA EL AMANTE	HERNAN FERREIRO ROCK AND POP	SANTIAGO GARCIA EL AMANTE	DIEGO LERER CLARIN	GUSTAVO NORIEGA EL AMANTE	MARIA NUÑEZ ANC	MARCELO PANOZZO EL AMANTE	MARTIN PEREZ PAGINA 12	PABLO SCHOLZ CLARIN	
ROMA	10			7		9		9		7	8,40
ESPLENDOR AMERICANO		7	7		8		7	8	8	8	7,57
STARSKY Y HUTCH	9				8	8	3	9		6	7,17
NIETOS (IDENTIDAD Y MEMORIA)	8	6		7	7	8	6	7			7,00
MI VIDA SIN MI	7	6		8	7	7	6		6	8	6,88
LOS SOÑADORES		9	6		6		9	6	6	5	6,71
EL DIA MAS BELLO DE NUESTRAS VIDAS				6	7						6,50
GOODBYE, LENIN!							7			6	6,50
LA SEGURIDAD DE LOS OBJETOS		6		8		5	7				6,50
MI NOVIA POLLY	8			8		7	2	8		5	6,33
OCEANO DE FUEGO	6								6		6,00
EL PAGO	6		4	8	7	5			5	5	5,71
MONSTER	6	5	4		7		6			5	5,50
LA MANSION EMBRUJADA	3			5			5			5	4,50
LA MAYOR ESTAFA AL PUEBLO ARGENTINO	7			2		3				6	4,50
LA PUTA Y LA BALLENA	5	4		3	4	3	6			4	4,14
MAS ALLA DE LAS FRONTERAS				3					5	4	4,00
LA PASION DE CRISTO	3	4	2	7	1	6	5	1		5	3,78
SCOOBY DOO 2: MONSTRUOS SUELTOS	1			2	3		2		3		2,20

¡SI!

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

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

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

TIPO DE SUSCRIPCION

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

REGALO

- LIBRO MARTIN SCORSESE
- LIBRO WIM WENDERS

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

APELLIDO Y NOMBRE

CALLE

NUMERO

PISO

DPTO.

COD. POSTAL

TELEFONO

CALLE LATERAL 1

CALLE LATERAL 2

LOCALIDAD

PROVINCIA

PAIS

La película de mi vida

Una vez más, *El Amante* fue a cubrir la nueva edición del festival marplatense. Y a uno de los enviados, al enfrentarse con la ciudad balnearia, se le dispararon recuerdos diversos y asociaciones libres. El resultado es una nota que termina siendo una suerte de crónica en una ciudad más fantasmagórica que feliz. **por EDUARDO ROJAS**



Otra vez Mar del Plata. En marzo, como cada año desde mediados de los noventa. Un preludio marino al cine que vendrá. El despertar de un fauno. El fauno es el cine y todos los años madruga en el Atlántico, aunque para marzo haya empezado largamente la temporada de estrenos. Pero el fauno se desmerece en la costa y se pone en movimiento. En Buenos Aires, apenas un mes más tarde, ya está activo y nervioso, su pulso al máximo. El cine es un dios pagano sin moral ni sentido, y los que participamos de su culto somos sacerdotes pálidos, marinos de Ulises que ni soñamos en tentarnos con las sirenas. De espaldas al sol, al mar, corriendo de una sala a otra, intercambiando datos ("dicen que la tailandesa viene bien"), comiendo a las apuradas entre función y función, descubriendo obras maestras, execrando bodrios. Esto es un Festival. Esto es vida. ¿Esto es vida? Sí, es la nuestra, la que nos hace recorrer cada año

los 400 kilómetros de la ruta 2 y volver a esta ciudad, un monstruo vertical de edificios vacíos en la tranquilidad del otoño, entregado a nosotros, los que nos hacemos la película en cada rincón, con cada historia, con cada recuerdo.

Y mi película de Mar del Plata es un film de infancia. Dicen que la infancia es la patria del hombre (¿Rolland?), entonces Mar del Plata será mi patria. Quince días entre febrero y marzo, al fin de cada verano, en el hotel del viejo Varas, un gallego que había hecho la América.

Remotísimos recuerdos de mis dos años, la inmensidad celeste del mar, tan distinta al pago chico del que venía. La peatonal San Martín llena de gente y de luces, el tumulto de turistas transpirados, bronceados de apuro. El tumulto que para mí era el mundo. El pueblo era la tristeza y la quietud. La ciudad era el futuro. Mar del Plata era ►





Arriba, estampa del fascismo argentino en *El hijo de la novia*. Abajo, *El mundo está loco, loco, loco*.



la ciudad. Otra distinta, en otro país. El origen de mi bulimia, esas bandejas de masas y los sandwichs de miga (no existían en mi pueblo) de la Boston sobre la calle Buenos Aires, los tazones de café con leche con las incomparables medialunas del Atlántico. Y la otra bulimia: las librerías en donde comencé a comprar libros a brazo lleno, algunos de los cuales todavía no he leído (y ya no lo haré: un tomo de las Obras Completas de Florencio Sánchez que guardo desde hace cerca de cuarenta años), los cines en donde había películas para elegir (el primer Bond, *El mundo está loco, loco, loco*, algún western, *Martillo para las brujas* de Otákar Vávra), todo como viviera y sin entender demasiado. Ya más grande las caminatas por la peatonal, las peleas en el viejo Bristol de la Avenida Independencia (Menno vs. Páez, Cañete vs. un dominicano, el cacique Selpa con nosequién, el saludo de Ringo Bonavena), todo marcado desde entonces por una soledad que iba a ser al mismo tiempo elección y estigma durante los siguientes quince años de mi vida. Justamente aquellos en que dejé de ir a Mar del Plata, en que dejé de compartir esas promiscuas habitaciones de hoteles de medio pelo con mis viejos y mi hermana, años en que la ciudad, la costa y el país se hicieron rápidamente otros, en que creció la construcción barata y apiñada —el sueño de “la casita en la costa”—, ese hábito incestuoso de apelotonarse durante una quincena, la familia unida y ampliada alentando la fantasía de/con alguna tía soltera o una suegra viuda.

Ahora, al escribir esto, encuentro la clave de la reflexión de mi amigo Guido Gabucci cuando vio *El hijo de la novia* en Madrid: “Es el fascismo argentino”, me dijo.

La familia unida, todos juntos a la fuerza, todos buenos a la fuerza, postergando los deseos y necesidades de cada uno. Mientras tanto crecía la construcción berreta, las paredes premoldeadas, las cañerías de lata, el horrible salpicaré en las paredes interiores, los microambientes. Era el país de fines de los sesenta, como si supiéramos que todo era provisorio, que a la vuelta de pocos años se venía la catástrofe de los sesenta, la noche dictatorial, el fin de un país. The end para Mar del Plata, la Feliz, la de la clase media con futuro, la del viejo festival que murió con la época, la del todos juntos ahora, ropa desparramada en cualquier lado, colchones sobre el piso y, desde mis años, me pregunto: ¿Cuándo cogían mis viejos? Entre kilos de ungüentos sobre nuestras pieles blancas de vascos y gringos, entre hijos crecidos espionando al borde del lecho conyugal, entre parientes colados en su intimidad. El drama de Argentina: sexo reprimido y construcción berreta. El resultado: depresión y neurosis de angustia en los hijos (¡La culpa es de ellos, yo era sanito!). Y construcciones que se caen a pedazos. Lo predigo desde hace mucho: en no más de veinte años la Costa Argentina se derrumbará y sólo quedará lo viejo, la Mar del Plata de los patricios, y los antiguos y sólidos hoteles sindicales que creó el tirano prófugo (viejo turro ese, a quien al menos debo agradecerle muchas vacaciones de mi edad adulta). Un símbolo de todo eso: el balcón que cayó sobre los pibes en Pinamar hace unos años. Tres muertos por una construcción sin sostenes. Tres muertes jóvenes impunes. La Argentina de estos últimos años, o la de siempre, vaya uno a saber.

La cuestión es que me fui al demonio; estaba en Mar del Plata y asocié libremente mis recuerdos impúberes. Todavía, cada vez que en los últimos años el festival o alguna Semana Santa me han llevado otra vez allí, me asalta por momentos esa sensación de plenitud, de futuro, cuando trepo con el auto por la loma de la Avenida Colón, cuando cruzo la plaza entre el Casino y el Provincial. Y retorno al pasado (no al de Tourneur), cuando mis pocos años me permitían deslumbrarme con lo porvenir.

Cuando —de rebote y sin saber que el cine, ese desmesurado placer de infancia, se convertiría en el prisma a través del cual, de adulto, trataría de entender al mundo— me encontré con el bullicio de un festival de los de antes, año 61 ó 62, parado en la puerta de un hotel, esperando la salida de Merle Oberon (no salió). ¿Sería ese el mismo año en que estuvo Truffaut? ¡No haberlo sabido! ¡No haber conocido al hombre que amaba a las mujeres! Por entonces yo era un *miston*, y él podría haber incluido en alguna de sus historias a ese chico hurraño que devoraba sandwichs, libros y películas. Delirios de viejo. Tengo ahora aproximadamente la edad de Truffaut cuando murió. Y una clara conciencia del paso del tiempo. “El futuro es diferente al porvenir que se adivina lejos”, dice el poeta español Angel González. Yo ya no imagino futuros, dejo que vengan los días y lleven y traigan sus amores. Yo imagino pasados, ruedo películas virtuales en las que soy el héroe, un caballero intrépido de la pampa bonaerense que camina solo por una peatonal colmada, rumbo a la matiné; que corre hacia el mar junto a papá, que es joven, y no este viejo enhiesto que hoy acompaña mi madurez. Un héroe que espía el futuro, “la oscura vida radiante”, como decía otro poeta (¿Rubén Darío?).

Ahora lo sé: Mar del Plata no existe. Es una ilusión creada por el cine, por las películas de mi vida. No hay un festival en marzo, ni me deslumbré viendo *Un filme falado* o *The Soul of a Man*, ni detesté a *Twenty Nine Palms*, o me aburrí y hasta me indigné un poquito con *Suite Habana*, ni intenté en vano entrevistar a Pupi Avati, que no vino. El sabía que Mar del Plata no existe, que el festival es una invención fantástica, una película inverosímil rodada colectivamente por unos alucinados que aman la oscuridad. Créanme, la ruta 2 termina en la nada, hay un mar brillante y vacío, una playa desierta en donde nunca encontrarán una huella humana.

Pero hay, aquí y allá, una fantasmagoría: el cine, que inventa vidas y ciudades en donde fuimos felices, países en donde la palabra “futuro” estaba en todas las bocas. Crean, si quieren, en esa fantasmagoría. La vida es mucho mejor con ella. ■

EL AMANTE CINE

VI Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente



GUIA DEL
FESTIVAL



14 AL 25 DE ABRIL
DE 2004



DISTRIBUCION
GRATUITA



HOLLYWOOD

¿Cómo hacer un adelanto del festival de cine de la misma ciudad en que se edita *El Amante* y que, por otro lado, es un festival en el cual una porción significativa de la redacción trabaja desde hace varios años? Es decir, es un festival al cual tenemos un cierto acceso previo, motivo por el cual podemos ofrecerle al lector de la revista –y a muchos otros que sólo leerán este suplemento– mucha información y explicaciones como para ayudarlo a leer todo un programa de películas que se vienen como un aluvión durante doce días. Este paquete gigantesco se parece en algo, y solamente en algo, a los estrenos del año: la cantidad de películas del Bafici es la misma (este año aun más) que el promedio de estrenos del último lustro. Son doce días en los que, a diferencia del cine “de estreno” del año, quisiéramos ver todo o casi todo.

La sensación de que esto es inabarcable nos pone un poco nerviosos, la inminencia del festival nos pone un poco ansiosos, y la perspectiva de hacer este suplemento nos genera una serie de dudas. ¿Está bien lo que estuvimos haciendo en los últimos años? (editamos un adelanto del festival desde el 2000, es decir, desde antes de que miembros de la revista comenzaran a trabajar en el Bafici), ¿el lector quiere información calma y tranquila o quiere el tono de la revista en este suplemento? La verdad es que mucha idea al respecto no tenemos (y tampoco de si existe “un” tono de *El Amante*), a pesar de que este ya es el quinto de nuestros intentos de que el festival se conozca antes, más y mejor. Todavía llenos de dudas, este año decidimos cambiar de modelo. Ya no ofrecemos una serie de pe-

queñas notas más bien informativas sino que proponemos –como columna vertebral de estas páginas– una entrevista a Quintín en la que buscamos información sobre las películas, y también –sobre todo– una puesta en contexto del significado de exhibir este tipo de cine.

Y luego de algunos recorridos posibles, apartados sobre música y algo de cine argentino, llegamos a la novedad: el enorme cine América forma parte de esta edición. Y a este evento sí que le ponemos nuestro habitual toque de celebración, de queja y de deseo. Celebramos poder ver películas del festival en esa pantalla enorme, pero pretendemos que ese lugar se recupere como cine full time. Y, puestos a elegir, que siga pasando todo el año las películas de estos doce días.

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

Nazareno Brega
Diego Brodersen
Alejandro Lingenti
Agustín Masaedo
Marcelo Panozzo
Diego Trerotola

Diseño gráfico

Lucas D'Amore
Hernán de la Fuente

Corrección

Gabriela Ventureira
Malala Carones
Ariel Solito

Correspondencia a

Esmeralda 779- 6º A (1007)
Buenos Aires, Argentina
Teléfonos (54 11) 4326-4471 / 4326-5090
Fax (54 11) 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. Tel 4867-4777

“El cine es muy grande”

ENTREVISTAMOS A QUINTIN, UNO DE LOS DIRECTORES DE ESTA REVISTA. ESTE EXTRAÑO ACTO DE ENDOGAMIA PERIODISTICA APARECE COMO NECESARIO SI UNO CONSIDERA QUE TAMBIEN ES EL DIRECTOR DEL BAFICI Y QUE VIO CASI TODAS LAS PELICULAS DEL PROGRAMA. LA IDEA ERA QUE ACLARARA UN POCO DE QUE VA (O VIENE) ESTE FESTIVAL. CON LA PROGRAMACION APENAS CERRADA, QUINTIN SE EXPLAYO DESORDENADAMENTE EN SUS PRIMERAS Y EXTENSAS IMPRESIONES QUE, MAS QUE APUNTAR A UN BALANCE MEDIDO, REFLEJAN LAS DISCUSIONES ENTRE LOS PROGRAMADORES A LO LARGO DE UN AÑO DE TRABAJO. Y HABLO TANTO QUE SOLO HUBO TIEMPO Y ESPACIO PARA REFERIRSE APENAS A UNA PARTE DEL PROGRAMA.

POR NAZARENO BREGA Y JAVIER PORTA FOUZ

LA COMPETENCIA OFICIAL o cómo se decide la selección que compite por unos premios que no tienen nombre

Hay una serie de reglas flexibles y dudosas para la competencia. Por ejemplo, poner una película que estuvo en competencia en Cannes nos parece medio absurdo. Tampoco queremos programar películas que pensamos que se pueden llegar a estrenar. En general apuntamos a que la competencia sea un descubrimiento para el espectador. Por ejemplo, en el 2001 nos parecía que poner una película de un director ya consagrado como Cantet con *El empleo del tiempo* no tenía sentido. También hay un criterio de balance geográfico. Otro, más profundo, es buscar películas que no sean las obvias de festival. Tratar de evitar las que se exhiben en todos los festivales con esta especie de homogeneidad que es el cine de primeros y segundos directores. Escribí algo en el catálogo sobre “la caza del joven talentoso”. En el mundo de los festivales internacionales suele pasar como en las divisiones inferiores de los clubes de fútbol: aparecen reclutadores que buscan a los chicos talentosos. Nos parece más interesante que la carta de presentación de un nuevo talento

poner una película madura. Una película que se sostenga por sí misma, aunque no sea perfecta, pero que represente alguna novedad en lo que es el cine medio de los festivales. La diversidad está acentuada por la excentricidad de las películas respecto de este punto medio que sería el film canónico de festival.

Este año no parece haber favoritas porque no siempre hay películas en el circuito internacional que, siendo primeras o segundas películas, se destaquen netamente por encima del resto, películas de gente que esté totalmente madura y de quienes llamen la atención su visión y su potencia, como fue el caso de *Blisfully Yours* el año pasado o *Platform* en 2001. Películas de grandes directores que, daba la casualidad, eran sus primeros o segundos films. En este nivel tal vez pueda estar la película de Lisandro Alonso. Para mí *Blisfully Yours* o *Platform* son películas que podrían ganar en Cannes. Estamos hablando de unas pocas películas en varios años. Esto no quiere decir que las películas que pasamos no hayan sido reconocidas en festivales. Algunas tienen una carrera muy larga, pero en general preferimos aquello que pasó inadvertido, films que no fueron los que más se hicieron notar.

PAISES Y TRAMPAS

o la feria de las naciones y su importancia relativa

El año pasado tuvimos películas de distintas nacionalidades, salvo las argentinas que siempre hay más de una. Este año, además de dos argentinas, hay dos francesas y dos coreanas. Teníamos dos líneas alternativas para la competencia. En una todas las películas eran de países distintos, pero se terminaba haciendo mucho más homogénea que repitiendo algún país. El país de origen no quiere decir demasiado porque muchas veces películas de orígenes muy distintos terminan siendo la misma. Esto tiene que ver con la globalización y con la correlativa homogeneización del cine mundial.

Creo que cada año se renueva la apuesta de hacer que el programa funcione como una identidad, que en general le guste al público y que la crítica no salga espantada. Ahí me parece que está el criterio de selección. Pienso que para cada edición nos hemos ido perfeccionando en nuestra línea de búsqueda. Tenemos más experiencia en detectar aquellas películas que escapan al resto, que pueden ser más innovadoras. Todo esto no lo sabíamos la primera vez. La diferencia está entre un criterio que sería elegir las mejores películas del año y otro que es armar un programa. Creemos cada vez más en la idea de armar un programa. Buscamos evitar esas películas que parecen formateadas y que están sólo para mostrar la habilidad de un director. Tratamos de movernos por fuera de ese parámetro. Hay películas que son cazabobos, todos los programadores salen corriendo atrás de ellas y esas son las que nosotros tratamos de esquivar. Claro que a veces también caemos en esas trampas.

EL PUBLICO

o cómo se lo imagina

Sabemos que hasta ahora siempre hubo una buena respuesta del público en la competencia. En realidad no conocemos al público, lo que conocemos es algún tipo estadístico de respuesta que nos dice que es buena. Me resulta muy difícil penetrar en la mente del público, suponiendo que esa entidad tenga algún sentido. Me gustaría mucho saber por qué la gente elige o no determinadas películas. Hay datos que son muy interesantes. En el premio del público que se dio el año pasado, la película que más nos gustaba, *Blisfully Yours*, salió última. Hay una gran ambigüedad, pero aunque a la gente no le gusten to-



IN THE YEAR OF THE PIG

das las películas que venimos dando y sus preferidas no sean las mismas que las nuestras, la totalidad debería ser confiable para el público. La idea es que confíen en algo que no conocen de antemano, aunque sabemos que no van a coincidir puntualmente con nuestro gusto. En este juego se da la posibilidad de avanzar sobre el gusto de los espectadores y al mismo tiempo lograr que la gente se vaya satisfecha del festival. Es un equilibrio. Me parece que la obligación de alguien que programa festivales y que tiene más acceso a la producción de cine mundial es tratar de proponerle al público algo que está por delante de lo que ya vio. Tratar de desafiarlo y proponerle que se enganche en algo que es nuevo. En ese balance está la idea de programar un festival.

No se trata de tirarle a la gente películas por la cabeza o apabullarlos con cosas exquisitas que en realidad nadie quiere ver. La gracia de este festival es que al mismo tiempo es popular y sofisticado. Trata de ser lo más refinado posible en sus elecciones, intenta no ser complaciente y la gente lo acepta muy bien. El público del festival es diferente del de los estrenos, que se caracteriza por ir a ver lo que ya sabe que le va a gustar. La característica del festival es que la gente va a buscar algo y no sabe qué es lo que va a encontrar; aunque tal vez sean las mismas personas que van al cine todas las semanas, pero cuando van al festival se comportan de otra forma.

LO NUEVO DE LO NUEVO

o cómo estar cada vez más al borde

Lo nuevo de lo nuevo es la sección más flexible de las competencias. Este año fue un cambio radical con respecto a los anteriores. Me parece una sección clave. Si en algún lugar no está haciendo un comentario editorial es en esta sección que empezó siendo una extensión de la competencia. Entre todas las películas que estaban como candidatas a entrar en la competencia oficial algunas quedaban



ALL TOMORROW'S PARTIES

adentro y las otras se agrupaban acá. No había una distancia muy clara entre unas y otras. En principio eran todas en 35mm, producidas todas más o menos de la misma manera. Ahora es muy distinto. Salvo en uno o dos casos, todas son películas que nunca hubieran formado parte de la competencia oficial. Porque no estaban en 35mm, porque no eran primeras películas, porque no eran ficciones o no eran largometrajes. Ahora es otra cosa y así descubrimos que hay mucha libertad para programar un panorama o una fotografía del cine argentino más interesante: el que se escapa de los moldes. Incluso escapa de los moldes de las películas hechas para la competencia oficial, o de las películas hechas para ir a Cannes. Escapa de esto que ha generado el Nuevo Cine Argentino: la primera película se hace con bajo presupuesto, pero con un cierto formato, y termina yendo a un festival internacional; la segunda ya cuenta con mayor presupuesto, un productor internacional y otra calidad de producción. La gran mayoría de los nuevos directores argentinos trata de entrar en ese camino: conseguir el Fond Sud, el apoyo del INCAA, el apoyo de Rotterdam, presentarse tal vez en Buenos Aires, ir a hacer el recorrido a los festivales. Ese parece ser el único camino para un director en Argentina. Este año queremos demostrar que hay otras posibilidades, y programar *Lo nuevo de lo nuevo* es como decir "estas son películas que no forman parte de ese circuito". Es un cine que va más allá de ese modo de producción. Para mí es lo más interesante que puede ocurrir. También es un mensaje para el cine argentino: no todo es esa manera de hacer las cosas, hay otras. La idea es que el festival no esté asociado a un modo de producción, sino a las películas que escapan de la media en este juego que es el de la carrera internacional. Lo interesante es que no salimos a buscar estas películas, las encontramos. A partir de todo el material que había nos dimos cuenta de que teníamos toda esta serie de excepciones que necesitaban que la



CE JOUR-LA

sección se dedicara de lleno a ellas. Las películas de este año están en el centro de la discusión estética del cine argentino porque representan un modelo alternativo, disputan ese modelo de mainstream argentino independiente que uno ve como peligro. Está *La quimera de los héroes*, de Rosenfeld, que hace unos años hubiera sido una rareza absoluta y hoy parece la más mainstream de todas. Es un documental que se estrenó en Venecia. En cambio, *Sola como en silencio* de Levin es fuertemente experimental. Tal vez más mainstream sería *Otra vuelta* de Palavecino, una película de un artista que vuelve a su pueblo, o *Una de dos* de Taube, que tiene algo marginal y podría emparentarse con *Pizza, birra, faso*. *Esas cuatro notas*, de Filippelli, es una película sobre Gandini y una ópera que se estrena en el Colón, una especie de película-ensayo muy focalizada en la música. *Final con foto* es un documental de carreras cuadradas hecho para la televisión. Yacellini es un gran burrero, antes había hecho *Volvoreta*, es una especie de estudioso de los caballos. *Sinon j'étouffe* es la película de un francés que se quedó a vivir en Buenos Aires e intenta hacer la Nouvelle Vague acá y 50 años más tarde. *Berlín* es un documental hecho por Homero Cirelli, un músico que viajó a Alemania con una camarita y filmó solo una película de imágenes, que no tiene argumento ni diálogos. *B corta* es un film de skaters rodado en el 2000 y que recién ahora se está terminando. Una película de adolescentes filmada desde un lugar distinto del que se suele elegir.

SIGUE LO NUEVO Y ARGENTINAS EN COMPETENCIA OFICIAL

o el nuevo espíritu de lo nuevo de lo nuevo se expande

Es otro mundo este, no es el del año pasado donde las tres películas en competencia eran *Ana y los otros*, *Los rubios* y *Nadar solo*. Incluso las películas argentinas de competencia no tienen nada que ver con esas. *Parapalos* de Ana Poliak es casi un documental, es una ficción con un argumento mínimo. La película de Piñeyro, *Whisky Romeo Zulu*, es insólita para el Bafici. Tenemos la película más cara y la más barata, *Berlín* y *Whisky Romeo Zulu*, pero no por el afán de los contrastes sino porque es una foto de un cine argentino distinto. *El tiempo y la sangre*, de Alejandra Almirón, es el enésimo documental sobre los montoneros, pero no tiene nada que ver con lo que se hizo hasta ahora en este terreno. Es un ensayo muy personal, tal vez una película que pueda relacionarse con *Los rubios*, pero de alguien que no tuvo nada que ver con el tema, sino que reflexiona en primera persona sin ningún complejo. *El amor, primera parte* es una propuesta totalmente insólita de Mariano Llinás como productor: juntó a cuatro directores y en poco tiempo y con poco dinero filmó una única historia donde no se nota que hay cuatro directores. Es una experiencia de ficción en digital sobre la historia de un matrimonio, que se hizo sin pedir ningún subsidio al INCAA. Convencional en su argumento, pero totalmente

no convencional por su producción y su enfoque. Estamos ante una explosión del cine argentino, más allá de lo que ya se reconoce como Nuevo Cine Argentino.

DERECHOS HUMANOS o una sección temática de lujo

Tiene que ver con lo que ha sido siempre el costado político del festival: films relacionadas con el descubrimiento del mundo. Algo que el Bafici de los últimos años ha acentuado. Los festivales proveen la oportunidad de conocer ciertas realidades que la televisión no muestra, que los medios en general ocultan y en las que hay un enfoque mucho más profundo y cinematográfico. La idea no fue salir a buscar películas para esta sección, sino que se armó después sobre la base del material que teníamos. Es, de algún modo, reafirmar que esa preocupación política y social está en el centro de la programación. Si alguien siguiera en exclusiva este programa se encontraría con buena parte de los films más interesantes del festival. Está *Crimson Gold*, de Jafar Panahi, que está a la altura de sus antecedentes. *Route 181*, una de las mejores películas del festival, es la visión más crítica y lúcida del conflicto palestino-israelí. *S21: The Khmer Rouge Killing Machine* es una de los más sólidos films que se han hecho jamás sobre el genocidio y la tortura. *Good Morning, Night*, una gran obra política de Bellocchio sobre un secuestro seguido de muerte. Estamos hablando de las cosas más actuales. Me gustaría destacar *The Big Durian*, una película malaya, que es el ensayo político más inteligente que vi en años y llega de una cinematografía desconocida. Esta sección está ligada con un enfoque de los derechos humanos desde los abusos del poder sobre los individuos. Si bien la temática de derechos humanos es mucho más amplia, y en general Human Rights Watch –la gente con la que hacemos esta sección– tiene otros festivales en el mundo donde hay películas sobre crisis sociales de otro tipo, nuestra sección está más orientada a los conflictos con el Estado (casi todos los films giran en torno a eso). El respeto por los derechos es un tema que para mí es central en el mundo contemporáneo.

NUEVAS SECCIONES o el porqué del nuevo orden, y la teoría de los mundos

Este año hubo un cambio en los nombres de las secciones del catálogo para darles un tipo de orden frente a la idea de Pano- ▶



STRUGGLE



SOLA COMO EN SILENCIO



RAPADO



LEVELLAND

rama, que era "en esta sección se muestra lo mejor de todo el mundo y vamos a dar un panorama". Pero no estamos mostrando un panorama, estamos mostrando *Mundos*. Mundos que existen, sean ficticios, reales, cinematográficos, políticos, individuales y, en realidad, el cine es un reconocimiento de esos mundos. Esta clasificación busca ordenar, pero además contiene la idea de que entrar a un festival es la vía de acceso a mundos desconocidos. Las películas dialogan entre sí y conforman un panorama de cada uno de esos mundos. Son una serie de micropanoramas y de cosas que nos parece bien poner en foco. Por eso las secciones no se hicieron a priori sino a partir de las películas que habíamos seleccionado. Es una manera de reordenar nuestras ideas y de darnos cuenta de cuál era nuestro criterio de selección.

THOM ANDERSEN
o el gran ensayista de Los Angeles

Yo desconocía a Thom Andersen, James Benning y Heinz Emigholz. Son descubrimientos que hicimos a lo largo del año. Directores que nos parecieron fascinantes y dijimos "qué bueno sería mostrar su obra en Buenos Aires". Thom Andersen es una revelación total. Tal vez el ensayista más inteligente que hay en el cine. *Los Angeles Plays Itself* es una de las grandes películas del festival. Uno no pensaba que podía existir un film de esta naturaleza. El film usa más de 100 fragmentos de otras películas sobre la ciudad de Los Angeles y en ese montaje hay un ensayo sobre cómo el cine mostró a la ciudad y cómo en realidad lo que hizo fue ocultarla. Está hecha totalmente fuera de la industria del cine y es imposible de estrenar por cuestiones de derechos. Rompe con el copyright como límite para hacer películas. Lo mismo pasaba con las historias del cine de Godard, que después de muchos años lograron liberarse y se empezaron a ver. Es una película de ruptura. Además, él tiene una obra anterior que incluye un film insólito que parte de un libro que escribió con Noël Burch sobre las listas negras de Hollywood y que se llama *Red Hollywood*. Hay una visión totalmente apartada de lo que se venía diciendo hasta ahora sobre el tema. Busca renovar esa discusión y no decir que la gente que fue acusada por la Comisión de Actividades Antiamericanas eran liberales, sino que en general eran efectivamente miembros del Partido Comunista y que, además, su cine

era revolucionario con respecto al que se hacía en aquella época, algo que a nadie se le ocurrió decir. *The Exiles* no es una película de Andersen, sino que aparece nombrada en *Los Angeles Plays Itself* y es un descubrimiento extraordinario. Para mí es la cumbre del neorealismo en Estados Unidos. Una película sobre un grupo de indios que vive en la ciudad. La descubrimos en Vancouver porque había un programa en el que pasaron varias películas nombradas en *Los Angeles Plays Itself* y elegimos esta porque nos pareció la más deslumbrante.

JAMES BENNING
o el hombre de los dos minutos y medio

Otra película nombrada en *Los Angeles Plays Itself* era *Los* de James Benning. Otro director californiano que está en las antípodas de la California cinematográfica. Filma en 16mm y él mismo hace la cámara y el sonido. Estamos pasando tres películas de 35 planos fijos de dos minutos y medio cada uno, sin argumento ni diálogos. Es una apuesta radical que me pareció estéticamente lo más deslumbrante en el año.

HEINZ EMIGHOLZ
o el renacentista perseguidor de arquitectos

A Emigholz lo descubrimos gracias a una película que vimos en el festival de Viena, que se llama *Goff in the Dessert*. Es la vida de un arquitecto rarísimo, una especie de Gaudí americano, barroco y excéntrico, contada a través de sus obras. La película muestra las casas que construyó a través del tiempo, en orden cronológico. A partir de ese film armamos la retrospectiva y descubrimos que es un artista visual, un escritor, una especie de multifacético renacentista que hace todo tipo de cosas. Ahí se entusiasmó el Goethe, que va a colaborar para que salga un libro sobre Emigholz. Además nos lo recomendó Farocki. No sabíamos que tenían algún tipo de relación, pero vamos a tener una charla entre Farocki y Emigholz, que representan toda una especie dentro de la gran vanguardia intelectual alemana.

RAUL RUIZ
o el chileno-francés que no se detiene nunca

Hay otro libro que vamos a sacar. Es sobre Raúl Ruiz y tiene dos partes. Una escrita por Adrian Martin especialmente para el festival. La otra consiste en textos originales de Ruiz que se publican por primera vez y son

una suerte de continuación de *La poética del cine*, un libro suyo que se editó hace algunos años. Queríamos hacer una retrospectiva de Ruiz hace tiempo y descubrimos que el Festival de Rotterdam también quería. Lo habíamos conocido hace dos años en Montreal y nos dijo que estaba muy interesado en que se hiciera una retrospectiva en Buenos Aires. Nunca nos había contestado los faxes que le mandamos porque estaba siempre filmando en alguna parte. Hasta que un día estábamos en Amsterdam y nos llamó Simon Field diciendo que Raúl Ruiz iba a estar en París al día siguiente y nos esperaba para ir a cenar. Fuimos a proponerle hacer algo en conjunto entre Rotterdam y Buenos Aires. El dijo que no iba a poder venir a Buenos Aires porque tenía una filmación y entonces le dijimos: "Hagamos una retrospectiva interminable que se llame 'Esperando a Ruiz'". Queríamos mostrar una serie de películas este año, otra el año que viene y seguir hasta que tuviera tiempo para venir a Buenos Aires. La retrospectiva de Rotterdam la organizó un conjunto de personas, entre

ellos Adrian Martin y el resto de la revista on-line *Rouge*, que acaba de sacar una gigantesca edición dedicada íntegramente a Ruiz. Pero para Buenos Aires, Martin prefirió hacer una selección distinta y publicar un texto diferente. Aparentemente Ruiz va a venir a Buenos Aires, así que no sé que irá a pasar con la retrospectiva interminable. A lo mejor se termina ahora. No estaba pensando como una gran retrospectiva sino como una parte que después iba a continuar en sucesivas ediciones, porque tiene más de 90 películas y nosotros estamos mostrando sólo 11. Ruiz es un director que apenas se conoce porque se han visto muy pocas de sus películas en Argentina. Filmó desde films baratísimos hasta muy caros. En filmico, en video y en una gran cantidad de países. Probablemente sea la persona más divertida en la escena cinematográfica internacional. Es un excéntrico borgeano completamente dedicado a pensar los temas más esotéricos, pero además es un prodigio con la capacidad de realizar cinco películas por año sin ponerse nervioso.

EMILE DE ANTONIO
o la política del montaje

De Antonio es una leyenda del cine político en el mundo. Lo escuché nombrar en el primer Bafici, cuando vino Ron Mann y le hicimos un reportaje para *El Amante* en el que dijo ser un discípulo de Emile De Antonio, un nombre que yo no conocía. Lo describió como un activista con una gran influencia sobre una generación de jóvenes a los que ayudó mucho, y Mann era uno de ellos porque le había producido la primera película. De Antonio murió a principios de los 90 y este año hubo una retrospectiva de films, que hacía mucho no se veían, en el festival de Viena; de allí elegimos estas cuatro películas. Es un cine de montaje, basado en materiales de la televisión y noticieros, hecho de una manera que no tiene precedentes y que nadie va a poder volver a hacer por la pérdida de ingenuidad de los medios. Los noticieros antes eran mucho más abiertos, las cosas les aparecían delante y no había manera de controlarlas demasiado. Una de sus pe- ▶

METROVISION
POSTPRODUCCION

En el 2003 ellos confiaron en nosotros.

Largometrajes - Tape To Film

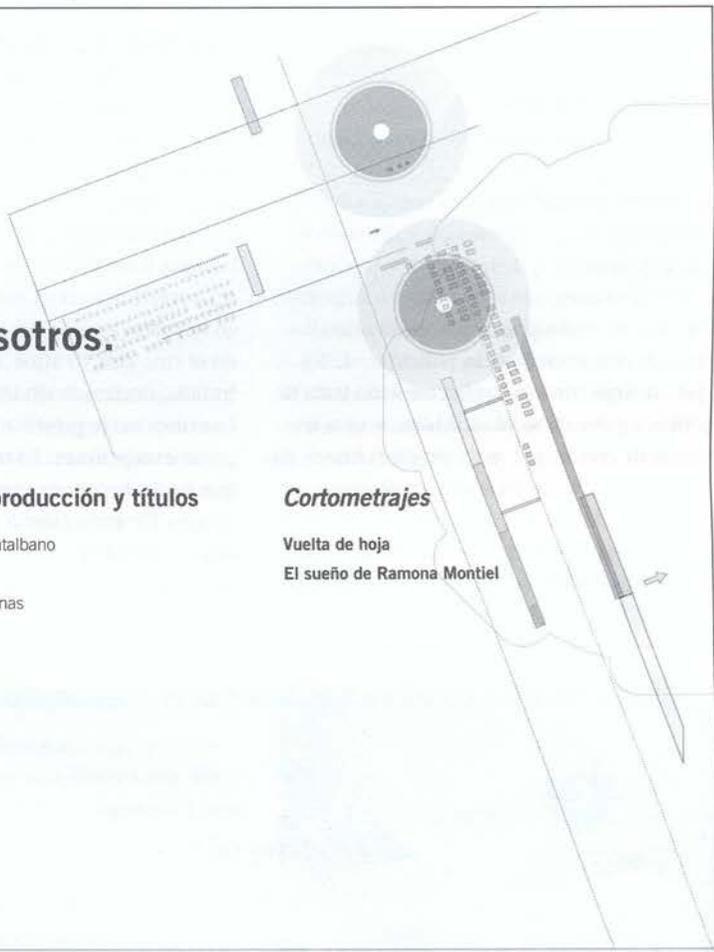
- Chevocachay - Laura Bomdarecky
- Sola como en silencio - Mario Levin
- Click - Ricardo Berretta
- Bar El Chino - Daniel Burak
- Ojos - Jesus Bancera y Fernando Regalado
- La Mecha - Raúl Perrone
- Abrazos - Daniel Rivas
- Cielo azul cielo negro - Paula De Luque, Sabrina Farji
- Rosas Rojas Rojas - Carlos Martinez
- Lisboa - Nestor Lescovich
- El delantal de Lili - Mariano Galperin
- El sol en botellitas - Edmund Valladares

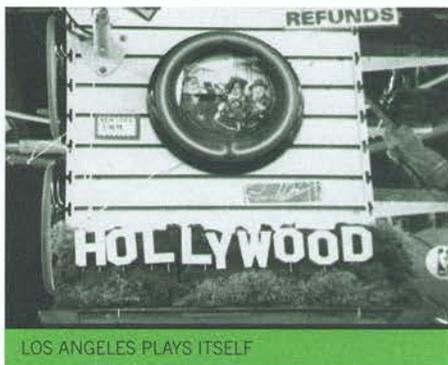
Largometrajes - Postproducción y títulos

- Soy tu aventura - Norberto Montalbano
- Tigre Escondido - Luis Barone
- Memoria de saqueo - Pino Solanas

Cortometrajes

- Vuelta de hoja
- El sueño de Ramona Montiel





lículas es sobre de Vietnam, un film clave que mostró los horrores de esa guerra y sus discursos políticos, y tuvo una influencia enorme en el movimiento pacifista y antibélico. Después los norteamericanos se preocuparon para que en las dos guerras del Golfo eso ya no volviera a ser posible, es decir que las imágenes que mostraba la televisión ya no eran plausibles de ser montadas de esa manera. Su importancia, más allá de la política, está en que no hacía panfletos, sino en que redescubrió una forma cinematográfica. Prueba que con un montaje puro de escenas de noticieros se puede mostrar una realidad que, en el momento de ser emitidas esas imágenes, no se advertía.

KIYOSHI KUROSAWA

o el hombre que sorprende en cada plano

Es curioso, porque la retrospectiva sobre él que se hizo en la Lugones hace unos años fue la más extensa de un director japonés contemporáneo que se exhibió en Argentina. Es uno de los pocos directores mundiales, con al menos 10 ó 15 películas, de los que en Argentina se había conocido toda la primera parte de su obra. Ahora se va a terminar de conocer el resto. *Bright Future* se pasó en el festival de Cannes y es deslumbrante. Es uno de los directores más interesantes que andan circulando por este club mundial de autores. Yo creo que él es uno de los que

mejor expresan esa cualidad del cine asiático que es la imprevisibilidad. No sólo sus películas son imprevisibles sino que cada plano lo es. Para mí es en realidad una herencia de Ozu, con quien uno nunca sabía lo que iba a ver a continuación. La imprevisibilidad y el misterio que tienen esas películas crean una adicción. Tal vez la contra-adicción al cine de Hollywood, que es donde uno ya sabe todo lo que va a pasar y dónde se va a poner la cámara en cada momento.

MARTIN REJTMAN

o el pionero argentino

Sus películas se pasan sólo una vez por pedido de él, porque no consideraba que su obra mereciera una retrospectiva al haber hecho sólo tres largometrajes. Le parecía un disparate que mostrar sus películas sea llamado una retrospectiva. Es el gran pionero del cine independiente de Argentina. Si uno hace un balance histórico, es un pionero que muchos no advertimos en su momento. Cuando hizo *Rapado* ya venía haciendo cortos y llevaba en el cine casi 15 años. Fue una película maltratada, declarada sin interés por el Instituto. La crítica no le prestó atención salvo muy pocas excepciones. Yo me incluyo entre los que no le dieron un gran valor en ese momento. Después *Rapado* abrió muchos caminos en la estética del cine argentino independiente posterior. Las tres películas que

hizo Rejtman espaciadas en el tiempo son una profundización de sus obsesiones y tienen un fuerte rigor estético. Cada vez muestra más signos de madurez y de dominio del cine. Cuando uno ve las tres películas juntas se da cuenta de que está ante un autor, una palabra discutible y ambigua pero que me parece que se puede aplicar legítimamente a Rejtman. Hasta el momento tal vez sea el único autor del cine independiente argentino, más allá del talento que puedan tener otros directores. Esto es muy discutible, sobre todo porque uno no vio la última película de Martel, o de Trapero, directores en cuya obra se perciben un sentido y una búsqueda. Eso en Rejtman ya se puede ver como algo más logrado, un estilo propio, una visión del mundo y del cine. Algo que en otros directores, por más que nos gusten mucho sus películas, todavía no está acreditado por una obra. Hay una curiosidad sobre Rejtman: aparentemente fue el primero que hizo actuar a Elia Suleiman, actor y director de *Intervención divina*. Se conocieron creo que en una escuela de cine, Elia trabajó en el primer corto de Rejtman y a partir de eso se decidió a actuar. Me parece que es un gran homenaje que le hace el Bafici a Rejtman, que cerró el primer festival con *Silvia Prieto* y ahora abre el sexto con *Los guantes mágicos*.

JONAS MEKAS

o los grandes éxitos del pionero americano

Hacer una retrospectiva de Jonas Mekas me pone orgulloso por varias razones. Primero por la escasa atención que la cinefilia argentina le ha prestado siempre al cine experimental. Incluso para mí, en un principio, formaba parte de otro mundo. También porque esta retrospectiva viene curada por Simon Field, justamente la persona que probó que el cine experimental en festivales de las características del Bafici o Rotterdam tiene una razón de ser. Es fundamental que sea parte del cine entendido como una unidad.



latíngráfica
IMPRESOS OFFSET

rocamura 416j [c1184abc] buenos aires
tel. 4867.4777 / fax 4861.2200
latinos@latinigrafica.com.ar
www.latinigrafica.com.ar

[LA MEJOR INVERSION ES IMPRIMIR TRABAJO]

[20 AÑOS UNIENDO GENTE Y TECNOLOGÍA]

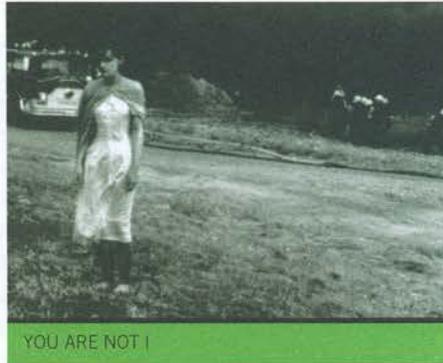






OTRA VUELTA

Esa fue siempre la idea de Mekas, que no quería que su cine fuese sólo para museos. Quería discutir sus películas contra las películas que se estrenaban en ese mismo momento. Siempre planteaba que el cine experimental era mejor que el otro, pero que disputaban el mismo territorio. El diario de Mekas es uno de los mejores libros de cine que existen. Uno puede hacer una retrospectiva de Ruiz y nadie se enoja, por más que sea un director absolutamente excéntrico, pero pareciera que Mekas no pertenece al mundo del cine que uno va a ver a una sala. En el 2001 pasamos la última película de Mekas, *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, que es larguísima, pero la vamos a repetir porque fue un deslumbramiento para quienes pudieron verla. Vamos a tener una pequeña selección de la inmensa obra de Mekas, que va a todos lados con una cámara y se la pasa filmando. Es una suerte de "Best of Mekas" que vamos a acompañar con un texto en el catálogo que es un ensayo original de un valor extraordinario escrito por Simon Field. Siento que las vanguardias de los 60 y la escena experimental de algún modo están volviendo. Pienso en De Antonio, en Mekas, *The Weather Underground*, un documental de Sam Green y Bill Siegel que habla de un grupo de extrañísimos terroristas y comparte ese espíritu de la época. También está *Festival Express*, una película de Bob Smeaton a la altura de *Woodstock* y de los grandes clásicos documentales de festivales de rock. Hay un espíritu de época que no es una suerte de mero revival, sino que son cosas que se nos escaparon en la pasión cinematográfica. Tanto Mekas como De Antonio son dos nombres que no forman parte de nuestros panteones ni de los que la cinefilia post *El Amante* construyó. Mekas puso las bases para Cassavetes. De él hubo una retrospectiva en el segundo festival y ya tenía un nombre acá. Sus películas se habían visto mal y parcialmente, pero ya estaba consagrado. Cassa-



YOU ARE NOT I

vetes era una especie de santo del cine independiente. Mekas está vivo y nunca se habla de él. Por eso esto me parece que tiene un valor de puesta al día con su cine.

GLAUBER ROCHA

o el gran cineasta latinoamericano

Esta retrospectiva apareció a último momento porque el Malba apareció con todo ya armado y nos pusimos de acuerdo para que se hiciera en el marco del festival. Es mérito exclusivo de ellos. También habrá una exposición. Me parece que Glauber Rocha es el gran cineasta latinoamericano, uno de esos nombres mitológicos, que replantea una serie de discusiones. A tal punto, que Postiglione va a hacer una película que se llama *Miami* inspirada en Glauber y que se va a ver en el festival. Trata sobre un cuestionamiento del cine argentino tomando a Rocha como referente.

JOHN FORD

o el más allá de la cinefilia babosa

Surgió de una idea con Kent Jones. Queríamos hacer algo sobre Ford, pero no podíamos mostrar porque sí sus películas. Había que encontrarle alguna vuelta para que no sea un mero acto de cinefilia babosa, que es algo que se quiere evitar en todos los programas del festival. Por lo general programamos muy pocos directores muertos. No es un festival de archivo o de cinemateca. Lo que tratamos de mostrar son cosas que sean significativas para este momento del cine. Para mí acá está la mayor diferencia entre lo que es un festival y lo que es una cinemateca. En una cinemateca se justifica programar a John Ford en cualquier momento, porque ahí lo que se hace es exhibir periódicamente la historia del cine. Un festival como este tiene la obligación de conectar cada parte de su programación de manera tal que conforme una visión sobre el estado del cine actual. Creo

que esta es la esencia de programar un festival. Algo, además, muy subjetivo. Kent Jones tuvo la idea de hacer un video y dar una charla para demostrar que Ford es una gran influencia en los mejores directores de cine contemporáneos. Ahí citó una serie de directores que a su juicio tenían una clara influencia de Ford y son lo más sofisticado del cine actual, como por ejemplo Hou Hsiao-Hsien. Este es el desafío y va acompañado de la exhibición de algunas de las películas de Ford que están conectadas por su visión del mundo. Se van a pasar cinco películas en copias muy difíciles de conseguir y que acá no se vieron o al menos no se ven desde hace muchísimo tiempo. *Resplandece el sol* me parece central en su carrera y tal vez sea el clásico de Ford menos conocido.

AUSTRIA

o la vanguardia y el sexo estrafalario

Es la primera vez que le dedicamos un programa completo a un país. Antes habíamos hecho focos agrupando algunas películas, por ejemplo, coreanas o brasileñas. Esto es como una radiografía del cine austriaco. Hay un conjunto de películas que han sido muy importantes en festivales en el último tiempo. Hay una en la competencia, está Haneke, Schreiber. Hay una especie de universo austriaco construido por estos films, tal vez muy discutible pero muy característico. Un mundo que suena raro, con personajes traumatizados, violentos y una descripción de una sociedad reprimida, religiosa, sexualmente estrafalaria y sórdida. Por otro lado tienen una tradición vanguardista desconocida para nosotros, que sólo pudimos ver una película de Tscherkassky hace dos años. Tienen una tradición y hasta una organización encargada de difundir ese cine. Esa mezcla entre la vanguardia y el mainstream independiente, más algunos documentales que son muy interesantes, dan una radiografía de su cine a la vez contradictoria y divertida. ▶

COMUNICACION INTEGRAL para CINE



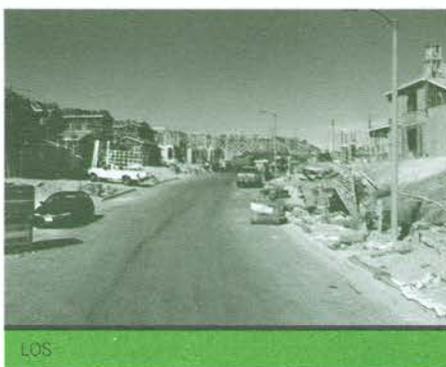
DENISE SALVADOR

Prensa, Diseño & Acciones Culturales

Lavalle 1918. / 4951-7097 dsprenta@fibertel.com.ar



BRIGHT FUTURE



LOS

LOST CINEMA CLUB

o te invito a ver una peli en casa

Surge por uno de los programadores invitados, Jonathan Rosenbaum, que se puso muy contento con el resultado del ciclo el año pasado. Me parece que muestra esa intención del Bafici de ser un punto de encuentro no ortodoxo entre cinéfilos. Un club donde la gente habla de cine y comparte una experiencia mucho menos formal que la de una programación habitual en una sala. Es la vieja idea de alguien que llega con un video a la casa de un amigo y dice "te voy a mostrar esto". Me parece que es uno de los centros de conversación cinéfila del festival. Veremos qué sale del programa porque este año exponen personas distintas a las del anterior.

SARA DRIVER

o la que tenía a Jarmusch de camarógrafo

Una vez leí un artículo de Rosenbaum donde comentaba una de las películas de Sara Driver y definía a la realizadora como una de las grandes promesas del cine independiente de aquel momento. Ahí hablaba muy bien de su primera película, *You Are Not I*, y decía que el

camarógrafo era un joven prometedor, que también quería hacer cine, llamado Jim Jarmusch. Sara Driver empezó antes que su esposo, tuvo una producción muy interesante en esos comienzos, y después, cuando Jarmusch se convirtió en cineasta de culto, ella dejó de filmar. Ahora está intentando juntar plata para volver a hacer un largometraje. Es parte de ese escenario independiente pre Sundance que había en Estados Unidos.

LA CINEMATECA FRANCESA

o el archivo del siglo XX

Es responsabilidad de otro de nuestros invitados, Bernard Bénoliel, que en los últimos tres años vino con joyas de sus archivos, rarezas nunca vistas en su mayoría y películas extraordinarias. Esta vendría a ser la parte cinéfila oficial, la cinefilia más ortodoxa dentro del festival. Es un intento de pasar muchas cosas que nunca se han mostrado en el país.

HUELLAS DE LO REAL

o un tema candente

Dentro de la programación me gustaría destacar por razones temáticas dos películas so-

bre el ERP. Una se llama *errepé* y la otra, *Los perros*. Entre las dos ofrecen una visión muy precisa de lo que fue esa época, esa organización y la realidad política de los 70, que es un tema que está presente en todas las discusiones políticas actuales.

MUSICA

o los viejos jóvenes

Las secciones antes eran más vagas, esto formaba parte de *Tarde o temprano*, que se llamaba así porque no queríamos que fuera el gueto de la traspasada. No queríamos una programación para la noche y otra para más temprano, ahora en esta clasificación de *Mundos*, *Música* quedó como una sección autónoma. Es parte de esta idea en que creemos de que el festival es rock & roll. Es una apuesta en la que algunos nos queremos hacer pasar por más jóvenes de lo que somos.

BALANCE

o hasta acá llegamos

Creo que el festival es inagotable. Es un manifiesto que se conecta con esta sensación sobre la pobreza de los estrenos. Esa tristeza que provoca el cine distribuido comercialmente y la escasez del producto en cinematecas por razones económicas. Creo que es un manifiesto optimista porque dice "el cine es muy grande y aún quedan muchísimas cosas para descubrir y excitarse". Es un manifiesto contra la resignación. Yo creo que esta desmesura es para subrayar aun más la diferencia entre aburrimiento, previsibilidad y rutina, y un mundo de descubrimiento de maravillas. El cine es muchas otras cosas que no aparecen en cartelera y toda esta diversidad es un mensaje para transmitir. ■

Videoclub El Gatopardo

Todas las películas que está buscando las encontrará en Videoclub Gatopardo

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

Venta y alquiler

Imanura-fellini-kitano-bertolucci-chabrol-leconte-bresson-godard-sautet-
cine independiente
de autor
y clásicos

no camine mas
en caballito y villa crespo
club de video
Apolinario figueroa 146
alt. Aroyte 1400
tel. 4857-2633/4856-3319

Gronembera-hartley-ripstein-scorsese
Don trier-lang-de la iglesia-medem-ripstein-truffaut-rohmer-tavernier

Porle-coppola-allen-stone-de palma

En la variedad está el gusto

COMENTAMOS EN ESTAS PAGINAS NO SOLO LAS DOS MUY DISTINTAS PELICULAS ARGENTINAS DE LA COMPETENCIA OFICIAL, SINO TAMBIEN LA OBRA URBANA DE MARTIN REJTMAN Y LAS EXPERIENCIAS MAS AGRESTES DE LISANDRO ALONSO.

PIÑEYRO

“De continuar con su actual política en la jefatura de pilotos, sumado al alarmante estado de mantenimiento de los aviones, un accidente protagonizado por un avión de LAPA será la consecuencia –no sólo previsible– sino inevitable.” El 31 de agosto de 1999 murieron 67 personas en el accidente protagonizado por el Boeing 737 de la empresa LAPA que se dirigía a la ciudad de Córdoba desde Aeroparque. La frase que puede leerse aquí arriba fue dicha/escrita por Enrique Piñeyro, primero en un informe de 1996, cuando todavía era piloto de esa compañía, y luego fue repetida a mediados de 1999, tres meses antes del accidente, en una carta de renuncia a la empresa que empezaba de la siguiente manera: “Me dirijo a Ud. a fin de comunicarle mi renuncia al puesto de comandante en la empresa LAPA. Motiva esta renuncia mi total desacuerdo con la política de seguridad aérea de la empresa. En incontables ocasiones advertí respecto de los riesgos que se estaban tomando sobre la vida y la integridad de las personas. No sólo no fui escuchado, sino que hasta se me llegó a pedir que me retractara por escrito de la carta que envié a los directivos en ocasión de ser presionado para volar de noche con un avión que tenía dos horizontes artificiales fuera de servicio”.

En *Whisky Romeo Zulu*, en Competencia Oficial en el Bafici 2004, Enrique Piñeyro (sí, el mismo Piñeyro comandante), debuta como director llevando a la pantalla la historia de aquel accidente o, mejor dicho, su propia historia relacionada con el trágico vuelo. Productor y protagonista de *Garage Olimpo*, actor en films como *Esperando al Mesías* o *Figli/Hijos*, Piñeyro toma aquí una decisión de un coraje y una complejidad admirables, escribiendo, dirigiendo, produciendo y protagonizando una historia durí-

sima. Así, esta denuncia puntual es también una postal dolorosa sobre el estado de cosas en este país, y ambas se hacen más grandes todavía en el punto en que Piñeyro les pone el cuerpo, para redondear un modelo completamente nuevo, radical de cine político. **Marcelo Panozzo**

REJTMAN

Tras inventar dos veces nuevos puntos de partida para el cine argentino (*Rapado*, filmada en 1991 y estrenada recién en el 96, y *Silvia Prieto*, 1998), Martín Rejtman certifica con su tercera película, *Los guantes mágicos*, que es un director único, muy duro de clonar (por más émulos que le hayan salido), que tiene un mundo propio al que, sin embargo, no podemos evitar sentir levemente familiar. Rejtman tiene la capacidad de convertir lo cotidiano en algo asombroso (y viceversa), y eso es, al mismo tiempo, conmovedor y alarmante.

En el centro de *Los guantes mágicos* se encuentra Alejandro (el increíble Gabriel Fernández Capello, o Vicentico), y es su implosiva pesadumbre la que marca el tono de la película. No sabemos a ciencia cierta si Alejandro tiene o no ganas de vivir, de trabajar, de divertirse o de amar, y alternativamente hace o deja de hacer alguna de esas cosas. Es chofer de esa versión empobrecida del taxi llamada remise, que floreció hacia el final del menemismo, momento en que ya faltaba el trabajo pero sobraban los autos. Alejandro maneja un antiguo Renault 12, el auto por excelencia de una clase media que ya no existe, que también fue degradada.

Todas las personas a su alrededor están cubiertas por esa suerte de velo que las vuelve grises, apagadas, y lo que hacen también está signado por el lado más rancio, maquinal de la rutina. Así son las cosas que toman y las que comen, sus pastillas



WHISKY ROMEO ZULU



LOS GUANTES MAGICOS

antidepresivas, sus casas, su ropa, las salidas a bailar, los ejercicios físicos, los patéticos negocios con los que buscan salir de malas. Así y todo, *Los guantes mágicos* está muy pero muy lejos de ser una película miserabilista a la, digamos, Lars von Trier (por nombrar al Rey de los Miserables). La película de Rejtman habla, como sólo el director puede hacerlo, de un aquí y ahora en el que no hay tiempo, ni espacio mental, ni capacidad física para el optimismo; retrata, como él mismo dice, un lugar que es como una versión disminuida de una ciudad del Primer Mundo y a personas atrapadas en esa tensión entre una cierta idea de la realidad y lo real, que para el caso no es lo mismo.

Una de las cosas que distinguen a Rejtman como un director fuera de toda norma es su capacidad para establecer con sus crea- ▶



PARAPALOS

turas una, por llamarla de alguna manera, concisa empatía en la que no hay crueldad pero tampoco asomo de paternalismo o rastros de esa "afectada afección" que por momentos tiñe cierto cine argentino. *Los guantes mágicos* es, sí, una película muy graciosa, pero finalmente deja una resaca de tristeza infinita, graficada de manera inmejorable cuando hacia el final Alejandro, solo y en una discoteca de provincias, baila "Vanishing Point" (New Order, 1989), ese himno melanco-dance en el que alguien canta: "Feel your heartbeat lose the rhythm / He can't touch the world we live in". **MP**

Los guantes mágicos será la apertura del VI Bafici. Además, en el festival habrá una retrospectiva dedicada a Rejtman, que incluirá *Rapado*, *Silvia Prieto* y el estreno del medimetraje *Dolli vuelve a casa* (filmado a mediados de los 80). Este texto fue parte de la presentación de *Los guantes mágicos* en el marco del profuso programa de cine argentino mostrado en Locarno 2003.

POLIAK

La nueva película de Ana Poliak es también la más luminosa y fresca. Puede ser porque, a diferencia de *La fe del volcán* —que deslumbró a público y críticos en el Bafici 2001—, con *Parapalos* está involucrada sólo como realizadora y no autobiográficamente. El camino hacia *La fe...* había tenido mucho de *via crucis*: la ardua búsqueda de financiación, la transformación del guión original en algo completamente distinto... Ana pensó más de una vez en abandonar el proyecto, pero milagrosamente *La fe...* se hizo contra todo, y fue una suerte de grito desesperado en la oscuridad del menemismo, que deja traslucir la sensación de que algo *tenía* que estallar, que algo *iba* a estallar. En contraste, la gestación de *Parapalos* fue casi lúdica: como en su semidocumental *¡Que vivan los crotos!*, Poliak vuelve a tra-



LOS MUERTOS

bajar sin guión, sin actores profesionales, y con mucha improvisación. El protagonista es un amigo de la directora, la prima es su prima en la vida real, y los parapalos son realmente los parapalos del bowling donde fue filmada la película, un local de la calle Migueletes que ya no existe. El film entero es un trabajo de búsqueda en locación: la directora cuenta que Nippur —el "maestro" en la iniciación del personaje principal en el oficio— al principio no hablaba con ella porque estaba molesto con el rodaje. De un día para el otro, sin embargo, entró en confianza, y la "actuación" de ese personaje increíble, suerte de pendenciero ilustrado, es de una entrega total. Así, sigue Poliak, es el cine que le gusta hacer: cuando la gente, además de interpretarse a sí misma, "es como si abriera las puertas del alma para decir 'yo también quiero ser parte de esto, hacer lo que hacés vos'".

Parapalos transcurre casi íntegramente entre el exiguo espacio de trabajo en el bowling y la apenas menos exigua casa que el protagonista comparte con su prima. Exceptuando un sueño donde se ven unos pies corriendo, tiene una sola escena en exteriores: en la terraza, cuando la prima le regala una armónica. El resto es el encierro, que extrañamente no transmite una sensación claustrofóbica: la casa funciona como un lugar de contención y la "jaula" del bowling es el nuevo mundo al que el personaje está abierto y ávido por conocer. Tal vez porque, como decía alguien en *¡Que vivan los crotos!*, "todos vivimos en una jaula, que es el mundo". **Agustín Masaedo**

ALONSO

Se pueden encontrar ecos del primer Leonardo Favio en Lisandro Alonso. También de su paso como asistente en la sección Contracampo que dirigiera Nicolás Sarquís en el Festival de Mar del Plata,

donde se exhibieron por primera vez en Argentina esas películas lacónicas y fascinantes. Pero lo cierto es que su primer largo, *La libertad*, fue el gran ovni del cine argentino de las últimas décadas. Ignorada por el público, detestada por los guardianes del guión y el convencionalismo, sostenida apenas por unos cuantos críticos y convertida en película de culto en los festivales, *La libertad* planteaba la gran pregunta por el segundo film del director. Pues bien, la respuesta ha llegado y se llama *Los muertos*. Las distancias con su ópera prima son, según se las mire, pequeñas o decisivas. El paisaje juega ahora un papel todavía más importante y el diálogo sigue siendo mínimo. Un personaje es el protagonista absoluto, aun cuando esta vez el actor está más lejos de interpretarse a sí mismo. Lo que antes transcurría en veinticuatro horas, cerrando un círculo de tiempo sobre un monte, ahora se desarrolla en línea recta por el espacio, a través de un viaje por el río. La diferencia es importante: hay un punto de partida y otro de llegada, hay una historia que, además, arranca en el pasado. Pero la vocación de Lisandro Alonso por afirmarse solamente en el misterio de la mirada de la cámara, por convertir la inescrutabilidad del personaje en plenitud cinematográfica, se mantiene inalterable.

Hay que ser un gran cineasta para sostener una apuesta semejante, porque se requieren una visión del cine y una visión del mundo para no caer en el vacío que acecha a ese equilibrio sin red. A veces, no está dada al espectador la capacidad de entender en qué consiste exactamente esa visión y tampoco le cabe responder por ella al cineasta. Simplemente se impone como una certeza irrefutable, la que provoca sentirse en presencia de la obra de un artista totalmente fuera de lo común y cuya grandeza todavía no tiene medida.

Quintín

Recetario de actividades

AQUI, PELICULAS AGRUPADAS EN UNOS COMBOS QUE JUNTAMOS MAS ALLA DE CUESTIONES TEMATICAS. SE TRATA MAS BIEN DE INDESCRIPIBLES SENTIMIENTOS QUE EMANAN DE ESTAS PROPUESTAS.

¿BELLEZA O FELICIDAD?

As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty, de Jonas Mekas
Johan Crujff: en un momento dado, de Ramón Gieling
The Saddest Music in the World, de Guy Maddin
Zatoichi, de Takeshi Kitano
Ce Jour-là, de Raúl Ruiz
Ribatz, Ribatz! Ou Le Grain Du Temps, de Marie-Hélène Rebois

PEQUEÑOS UNIVERSOS

Los, de James Benning
Sullivan's Banks, de Heinz Emigholz
Los Angeles Plays Itself, de Thom Andersen
Struggle, de Ruth Mader
The Story of the Weeping Camel, de D. Byambasuren y L. Falorni
This So-Called Disaster, de Michael Almereyda

MISERIAS GIGANTES

Millhouse, a White Comedy, de Emile de Antonio
De niños, de Joaquín Jordá
Escuadrones de la muerte: La escuela francesa, de Marie-Monique Robin
S21: The Khmer Rouge Killing Machine, de Rithy Panh
O prisioneiro da grade de ferro (Auto-retratos), de Paulo Sacramento
Hibakusha - At the End of The World, de Hitomi Kamanaka

QUERIDA TRISTEZA

A Smile, de Park Kyung-hee
Antes que o tempo mude, de Luis Fonseca
En la ciudad, de Cesc Gay
Goodbye, Dragon Inn, de Ming-liang Tsai
All Tomorrow's Parties, de Yu Lik-wai
Uzak, de Nuri Bilge Ceylan

CUERPOS INVADIDOS

15 (Fifteen), de Royston Tan
Alice, de Sylvie Ballyot
Doppelgänger, de Kiyoshi Kurosawa
Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor, de Julián Hernández
Save the Green Planet!, de Jeong Jun-hwan
A Story That Begins at the End, de Murali Nair

ATAQUES CARDIACOS

Shara, de Naomi Kawase
Padre e hijo, de Alexander Sokurov
Festival Express, de Bob Smeaton
The Station Agent, de Thomas McCarthy
The Wild Side, de Sébastien Lifshitz
Mansion by the Lake, de Lester James Peries



THE SADDEST MUSIC IN THE WORLD



THE STORY OF THE WEeping CAMEL



S21: THE KHMER ROUGE KILLING MACHINE



UZAK



ALICE



SHARA

Baficiailable

La idea bien puede haber nacido en el Festival Internacional de Cine de Gijón, rabiamente cinéfilo, ultra-independiente y... ¡sorpresa! tremendamente fiestero. El Bafici de este año parece tener muchas ganas de bailar, de salir a la pista, y para eso presenta una serie de shows diarios de artistas nacionales de música electrónica, que tendrán entrada libre y gratuita, más la exquisita llegada a Buenos Aires de Donna Regina, alemanes fundamentales a la hora de medir los alcances del pop electrónico de la última década. Donna Regina se presenta el sábado 17 a las 23 en Niceto (Niceto Vega y Humboldt... ¡una cita de honor!), para presentar, entre otras, las canciones de esos dos dis-ca-zos llamados *A Quiet Week in the House* y *Late*. Por otro lado, la programación de música electrónica nacional, cuyos shows se llevarán adelante todos los días a las 21 ¡puntual! en el Abasto, es la siguiente:

Jueves 15 - Boeing. O el house que llega de Villa Lugano de la mano de uno de los músicos más prolíficos y originales de la escena argentina, Leonel Castillo.

Viernes 16 - Microesfera. Desde el minimalismo hasta las pistas de baile, largo es el camino recorrido desde 1997 por el dúo integrado por Alejandro Amo y Ramiro Larrain.

Sábado 17 - Luchi Camorra. Protegido de Babasónicos y cercano a los siempre interesantes Estupendos, Luchi Camorra es el verdadero dandy barrial del pop electrónico.

Domingo 18 - Gabriel Lucena. Gabriel Lucena, responsable de las bases electrónicas del notable trío tecnopop Entre Ríos, presenta su set solista.

Lunes 19 - Ivan Johnson / Imi. El sello Zen-sible Records presenta a Ivan Johnson, alte-

rego del músico y productor Bruno De Vicente (Miranda!) y a Imi.

Martes 20 - Pablo Reche. Investigador electrónico total, Reche deja aquí de lado el ruido para presentar un evocador y cinematográfico set ambient.

Miércoles 21 - Audioperú. Electro-punk en estado de extrema pureza, de la mano de Rudie Martínez, mitad creativa de los inquietos/inquietantes Adicta.

Jueves 22 - Rosa. El grupo liderado por María Ezquiaga presenta su primer disco, *Educación sentimental*, en la parte más deliciosamente pop de la programación.

Viernes 23 - Los Látigos. Producidos por Daniel Melero, Los Látigos presentan *Hombre*, disco en el que renuevan radicalmente su sonido.

UNIVERSIDAD DEL CINE

festival internacional de escuelas de cine

UNIVERSIDAD DEL CINE

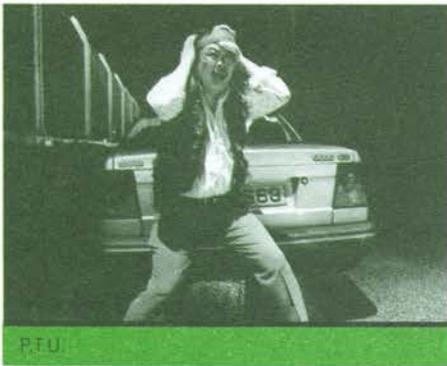
2004
4.9 oct

www.ucine.edu.ar

9PM EXITING
LUNES NO! CAMARA
10AM SET

Descubrir otra vez (el) América

EL BAFICI 2004 RECUPERA UNA DE LAS MEJORES SALAS DE CINE ARGENTINAS. QUIZA SEA UNA BUENA OPORTUNIDAD PARA EVITAR UN DESTINO QUE YA HAN SUFRIDO OTRAS EN LOS ULTIMOS AÑOS. AQUI TAMBIEN SE JUEGA LA POLITICA CULTURAL DE UN GOBIERNO.



Más allá del entusiasmo que provoca su programación, el Bafici 2004 trae consigo una novedad digna de celebración: la reapertura del cine América, una apuesta acertada que permitirá ver películas de Kiyoshi Kurosawa, Julio Medem, Raúl Ruiz, Alexander Sokurov y Neil Young (¡yeah!) en una sala "como las de antes".

Si bien es cierto que las salas de los shoppings superan en comodidad y condiciones técnicas a muchas de las tradicionales, el caso del América es distinto: es un cine muy bonito, confortable, que cuenta con sistema de sonido Dolby y una pantalla ostensiblemente más grande que las de la mayoría de las salas actuales. Nadie puede dudar que es mejor ver un film en una pantalla como la del América (15,50 metros de ancho por 8,50 de alto) que en las de los cines de los shoppings. Y ni hablar si se trata de uno en cinemascopio.

Nacido en julio de 1968 con la proyección de *Guess Who's Coming to Dinner*, film de Stanley Kramer con Spencer Tracy, Sidney Poitier y Katharine Hepburn, el América tuvo una notable época de gloria que duró desde su apertura hasta el inicio de la década del 90. Como en tantos otros terrenos, los efectos del menemismo fueron devastadores: gradualmente, los espectadores fueron dejando de lado la posibilidad de ver mejor una película para instalarse en el espacio multiconsumo de los centros comerciales. De los 500 mil espectadores anuales que

reunía el América en su apogeo (siempre en Callao y Santa Fe, llegó a ser la sala número uno en taquilla de Capital Federal), bajó a 150 mil, lo que significaba un promedio de poco más de 12.000 por mes y 400 por día. En un sala para 1.200 espectadores que exhibía cinco o seis funciones diarias, el resultado era menos de 100 personas por cada una. Imposible equilibrar las cuentas de un negocio así.

Con el cierre del América perdieron el trabajo casi veinte personas. La solución que encontraron otros cines a través de la división en más salas (el caso del Gaumont y de algunos cines de Lavalle, por ejemplo) es impracticable en el América debido a su estructura original. O queda como está o se transforma en otra cosa.

La crisis de las salas tradicionales obligó al cierre de muchísimas de ellas. Los casos del Capitol y el Grand Splendid, que quedan a metros del América, sobre la avenida Santa Fe, fueron especialmente dolorosos. Se perdieron muy buenos cines y, en su lugar, aparecieron una disquería y una librería que son propiedad de cadenas. Lo que cambió, obviamente, es la modalidad de consumo cultural: cadenas de disquerías, cadenas de librerías y cadenas de cines para un modelo que acható y estandarizó la oferta.

Es cierto que el América no exhibía en su mejor momento cine de vanguardia. Sus mayores sucesos fueron películas como *Atrapa-*

do sin salida (217.000 mil personas en diez semanas), *Kramer vs. Kramer*, *Los unos y los otros*, *Doña Flor y sus dos maridos* y *Las aventuras de Chatrán*. Pero es inevitable no sufrir pensando que se podría haber programado en esa excelente pantalla un blockbuster ideal para el caso como *El Señor de los Anillos*. Para darse una idea de lo difícil que será remontar la situación y pensar en una reapertura de la sala, más allá de esta experiencia con el Bafici, basta con sacar cuentas: en el América podrían darse cinco funciones diarias de *La Pasión de Cristo*, el megaéxito del momento. Los shoppings, en cambio, cuentan en muchos casos con cuatro copias del film, lo que les permite programar 20 funciones por día, una oferta horaria claramente superior que, sumada a los pochoclos y el resto del estudiado menú comercial, termina por conquistar la preferencia de la mayor parte del público.

Ir a un cine hoy es radicalmente diferente a lo que era hace unos años. El tema no es superficial: es un cambio que refleja intereses, conductas y el humor de una sociedad que ha resignado ciertos espacios con una naturalidad que sorprende y asusta un poco. Si el América desaparece definitivamente, Buenos Aires será una de las pocas ciudades grandes y con cierto perfil cultural del mundo que no cuente con una sala de esa magnitud. No estaría mal que el Gobierno de la Ciudad lo tomara en cuenta. **Alejandro Lingenti**

Videoteca no convencional desde 1986

**PICCADILLY
CINERAMA
VIDEOS-DVD**

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

1.200 veces cine

Durante las últimas ediciones del Bafici, un fantasma recorría algunos rostros de los concurrentes: la frustración de encontrarse con las localidades agotadas, la imposibilidad de acceder a la última exhibición de esa película deseada. La aparición de un remozado cine América como uno de los ejes de irradiación cinematográfica del Festival amenaza con acabar con ese problema: 1.200 butacas son 1.200 espectadores a la espera de que el haz del proyector comience la función. También es un desafío que implica riesgos; el miedo al vacío y la expectativa por abrir un nuevo canal de comunicación genera ansiedades de todo tipo. Pero esta es la hora de la confianza, una confianza basada en el fiel grupo de cazadores de películas empedernidos que, año tras año, colman las salas del Bafici en busca de ese algo intangible que abraza las pupilas y calma las ansias de un año de espera. Aquellos que se acerquen a la sala de la avenida Callao podrán disfrutar de un Festival por derecho propio. Cinco películas por día durante doce jornadas, sesenta títulos de diverso origen, calibre y textura. De la locura del último Kitano, en clave revisionista y con un teñido rubio que evidencia los hermosos anacronismos de su particular versión de *Zatoichi*, pasando por un Rohmer que se le anima al cine de espionaje con

Triple Agent, descansando de tanta vuelta de tuerca con el *trip* musical que generan las imágenes de *Festival Express*, hasta un posible día de proyecciones con el riguroso disparate de *Doppelganger*, última excursión al género del japonés Kiyoshi Kurosawa (aclaramos una vez más, sin relación sanguínea con el gran Akira).

Otra saludable opción consiste en seguir todos los títulos de la Competencia Oficial apenas dos días después de su estreno para los jurados, lo que asegura que nadie se quede afuera de esas dieciséis películas extremadamente solicitadas. Por supuesto, es posible aderezar esos dos films diarios con condimentos de diversos sabores. Takashi Miike y Johnny To, dos predilectos del Bafici más visceral, se darán una vuelta por el América en el horario de las brujas, como para que los bocinazos y luces allí afuera empalidezcan ante las imágenes más alucinadas del Festival. Otros consagrados como el ruso Sokurov (*Father and Son*), la nipona Kawase (*Shara*) y la francesa Akerman (*Tomorrow We Move*) ofrecerán sus últimos opus, compartiendo cartel con el único film de animación del Festival, *Les Triplettes de Belleville*, y la única exhibición del film alemán *Head-On*.

Dos nuevos ejemplos de la inacabable cantera de Corea del Sur que no podrían ser



DOPPELGANGER

más diferentes, el inteligentísimo thriller *Memories of Murder*—cortesía del realizador de *Barling Dogs Never Bite*, exhibida en el Bafici 2001— y *Sympathy for Mr. Vengeance*, seguramente uno de los films más polémicos del Festival, encienden los motores de sendos días cerca del mediodía, como para alejar las lagañas y los bostezos de manera radical y definitiva. Y, como si todo esto fuera poco, el documental *The Fog of War*, la travesura del amigo de la casa Jim Jarmusch conocida como *Coffee & Cigarettes*, los fantasmas de Tsai Ming-liang de *Goodbye Dragon Inn* y el Monteiro póstumo de *Vai e vem*. Hay más, pero el espacio aquí es escaso, a diferencia de la sala del cine América, espaciosa, confortable y con pantalla de tamaño XL. **Diego Brodersen**

¡SI!

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

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

QUIERO UNA SUSCRIPCIÓN ANUAL (12 NÚMEROS) Y UN LIBRO GRATIS

TIPO DE SUSCRIPCIÓN

- ARGENTINA: \$ 90 O DOS PAGOS DE \$ 45
 MERCOSUR: US\$ 90 + GASTOS DE ENVÍO INCLUIDOS
 RESTO DE AMÉRICA: US\$ 110 + GASTOS DE ENVÍO INCLUIDOS
 RESTO DEL MUNDO: US\$ 130 + GASTOS DE ENVÍO INCLUIDOS

REGALO

- LIBRO MARTIN SCORSESE
 LIBRO WIM WENDERS

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

APELLIDO Y NOMBRE _____

CALLE _____

NÚMERO _____

PISO _____

DPTO. _____

COD. POSTAL _____

TELÉFONO _____

CALLE LATERAL 1 _____

CALLE LATERAL 2 _____

LOCALIDAD _____

PROVINCIA _____

PAÍS _____

Dos miradas sobre el festival. Una se centra en el cine argentino y su dudoso futuro según lo visto y oído en MDP, y la otra opta por una descripción más cinéfila y personal. En algo coinciden: se trató de un festival tranquilo y hasta se podría decir que bastante silencioso, a no ser por la presencia de Kirchner.



CRONICAS **MARPLATENSES**

El silencio del mar

PARENTESIS ABIERTO. Por las calles de Mar del Plata, durante los diez días del festival, brotó cierta alegría, felicidad, sonrisas varias, una dosis escasa de histeria e incertidumbre. El evento mostró una mejor organización, no hubo cambios en la grilla inicial, todas las películas pautadas fueron exhibidas, las master class de los invitados y los homenajes a varios directores tuvieron su correspondencia en el público presente y los números definitivos del festival fueron altos, con espectadores que se levantaban muy temprano para conseguir entradas para ver un film.

Este año me dediqué, entre otras cuestiones, a ver nada más que 20 películas. A esta altura, el olfato de crítico prevalece más que nunca: la mirada descansó y disfrutó de *Va y viene* de Monteiro, *Um film falado* de Oliveira, el documental de Wenders sobre blues, cuatro películas de la sección "La mujer y el cine", alguna trasnoche de "Cerca de lo oscuro" y, por supuesto, de la exégesis política y sexual de *Los señadores* de Bertolucci. Y poco más. Los fuegos artificiales de la gestión Mahárbiz quedaron atrás —como así también el festival organizado por Onaindia y el posterior, a cargo de Jorge Coscia— un rato antes del comienzo. Festivales, estos dos últimos, en los que trabajé como seleccionador de películas y editor de uno de los diarios del evento, más austeros, caóticos, concebidos con el mayor de los esfuerzos.

El año pasado comenzaron los cambios y la búsqueda de un perfil más concreto, dirigido al cine latinoamericano, provisto de muchas películas argentinas y, por consecuencia, con una meta transparente: alejarse de la fanfarria que había caracterizado a la época M & M (es decir, Mahárbiz & Menem). Pocos días antes de viajar, le dije a Jorge García que entre las 30 películas que pensaba



Adiós, querida Luna.

ver, prefería encontrarme con 5 o 6 títulos recordables y un resto de bodrios impresentables, en lugar de no poder descubrir nada nuevo, films rutinarios, de inmediato olvido, sin riesgos estéticos, parecidos uno al otro. Bajé el número planificado de antemano, me encontré con pocas sorpresas y surgió una sensación extraña: Mar del Plata es un festival que ya tiene un perfil más determinado, previsible, setentista, de homenajes y celebraciones, con entregas de plaquetas, doméstico, de inmediato reconocimiento. Es un perfil que se puede compartir o no, en el que, en cambio, cuesta descubrir qué cine se está haciendo en buena parte del mundo. M & M contaron con mucha más plata para traer películas de Sokurov, Kitano, Tsai Ming-

liang, Wong Kar-wai, Angelopoulos, los títulos del Dogma, los cuentos de las estaciones de Rohmer, la recordada sección Contracampo, las películas provenientes de Burkina Faso. Al escribir esto pienso en mi papel de crítico de cine, cuestión que me lleva a plantear cuáles son los límites por los que no puede verse esta clase de cine en Mar del Plata. Se dirá que el Bafici ocupó ese espacio y tal vez se dé en la tecla; sin embargo, creo que hay decenas de películas que el crítico quiere descubrir en un festival clase A como el de Mar del Plata. Y de esto, se vio muy poco. Hubo pocos fuegos artificiales al final del festival y esto habla del perfil bajo del evento, alejado del glamour y de las estrellas que cobraban una pila de dólares en tres días ▶

para ostentar su decadencia. Sin embargo, el sábado 13 no fue un día más para el cine argentino: la presencia de Kirchner y Sra., algún ministro y autoridades varias en el Auditorium, con el fin de compartir el homenaje a Solanas antes de la exhibición de *Memoria del saqueo*, comprendió uno de los hechos relevantes de la muestra. No faltó casi nadie de la familia cinematográfica argentina (integrantes de entidades, directores, productores, periodistas, críticos, uno mismo) a la espera del discurso del presidente, quien dio a conocer tres o cuatro medidas de protección del cine argentino (exención impositiva, anulación de deudas contraídas en determinado período). La gran fiesta fue esa y no la de los fuegos artificiales del cierre. Los aplausos y vítores a Kirchner y las medidas del gobierno duraron varios minutos. Más tarde, el presidente volvió a hacer su *mosh* casero con la gente que lo esperaba a la salida. Dejo un manto de duda sobre el sábado 13: ¿cómo se repartirá el juego? ¿Quiénes filmarán y quiénes no? ¿Qué cine quiere hacerse y para quién? ¿Cuál es el destino del nuevo cine argentino, a esta altura una definición anacrónica, frente a las nuevas medidas del gobierno? El festival de Mar del Plata resultó el triunfo apabullante y esperable de un

cine industrial, a través de una mirada transversal sobre las nuevas estéticas y formas narrativas que aparecieron por acá hace unos años. Uy, transversalidad... ya me estoy metiendo en problemas y en temas más espinosos. En fin, se verá cómo sigue esta historia. **Gustavo J. Castagna**

DIAS GRISES. Todo estaba tranquilo en Mar del Plata. No había señales de problemas graves y vimos lo que quisimos ver. También hubo un clima carente de entusiasmo, como si se tratara más de una convención de negocios que de una celebración del cine. Digamos que el término "festival" suele justificarse por lo de "festivo", y justamente eso fue lo que no apareció demasiado. No importa tampoco, porque después de todo uno va a ver películas y no a romper la noche (o a romper la noche viendo películas). Pero lo que pasaba era entre raro y desolador. Los nombres de aquel cine argentino que hablan de la (inexistente) industria estaban contentos, orondos, tranquilos. Nada parecía preocuparlos. Desde los anuncios de Kirchner cuando se celebró a Pino Solanas y se aplaudió a rabiar la decisión de pagar los subsidios que De la Rúa había congelado, todo era celebración, en tono bajo, pero celebración al fin. Lo que mejor resume lo que sucedió en Mar del Plata fueron las dos películas argentinas en competencia, o lo que sucedió alrededor de ellas. Una era *Adiós, querida Luna*, de Fernando Spiner. Es difícil decidir si se trata o no de cine, dado que las huellas de lo teatral y lo televisivo son demasiado fuertes para pasarlas por alto. Esta cruz de *Solaris* con *Todo por 2\$* tiene dos méritos: en más de una secuencia provoca una risa franca e intenta ligar un cine de género con la sátira, algo poco realizado en nuestras pampas. Que el re-

sultado sea desperejo y que a uno le quede la sensación de estar viendo un film para todos los públicos que en realidad carece de público habla mejor que peor de *Adiós...* Lo que habla mal de la película, o en todo caso de lo que "la gran familia del cine argentino" piensa actualmente, quedó resumido por un comentario de Gabriel Goity en la conferencia de prensa posterior a la película. Le preguntaron al elenco si se dieron cuenta de lo local que es el humor. Goity, comediante de tiempo completo, dijo: "Primero que nos haga reír a nosotros (...) estoy cansado de que los holandeses se enganchen con una película argentina de la que yo me quedo afuera". Esta declaración nefasta, poco inteligente y única (porque fue la única vez donde Goity optó por no hacer chistes) fue saludada con aplausos. El temor estaba allí.

Y se confirmó con la proyección de la segunda película en competencia, *Buena Vida (delivery)*. Se trata de un film realizado gracias a dinero de Huber Bals (¡Holandeses, Goity!) y del Fond Sud, además del INCAA. La primera sensación es la de estar en el universo del cine independiente argentino. Hay diálogos que recuerdan *Sábado* o *Nadar solo*, situaciones que parecen salir de *Mundo grúa*, un universo que tiene ecos del de Caetano. Pero la historia y su construcción recuerdan los peores grotescos de Oscar Viale. Esto es: la película aprovecha cierto "estilo" del independiente argentino, pero sus ideas son las de *El caso María Soledad*, de *El infierno tan temido*, de *Contar hasta diez*, por no ir mucho más lejos. Recuerdo que en el balance del Mar del Plata 96, celebrando *Buenos Aires viceversa*, Noriega hablaba de que se vislumbraba un recambio (además de mencionar la dignidad de *El Sueño de los Héroes*, el film de "vieja guardia" que cerró la muestra). Me toca decir que *Buena Vida...* es todo lo contrario. Su universo es de puras entelequias, de personajes a cuál más miserable, misógino y desesperanzado, donde el pequeño empresario es un ventajero, el que se va del país fracasa, la mujer linda es una piraña, el tipo con plata es turro, el villero es asesino. El guión de hierro y la puesta en escena demuestran que no hay errores: los personajes son herramientas de su discurso. Esta obra reaccionaria se llevó el Astor de Oro, el premio mayor. Al recibirlo, De Cesare dijo que el premio "era una prueba de que se podía quedar en el país y hacer lo que quería con éxito", palabras que seguramente una serie de profesionales que tuvieron que irse por necesidad aún estarán agradeciendo gozosamente. La sensación final, gris de tristeza, es que en este diplomático Mar del Plata se celebró la muerte del cine independiente argentino. Pero puede no ser más que un espejismo: por lo pronto los sueños de las razones de estos orondos señores producen monstruos como esta *Buena Vida*.

Leonardo M. D'Espósito



Buena Vida (delivery).



Russell Clown

Siempre despierto para el humor, incluso para la autoparodia, el cineasta británico Ken Russell aterrizó en Mar del Plata y se trajo bajo el brazo algunas de sus extravagancias que nunca fueron exhibidas por estos lares. **por DIEGO TREROTOLA**

Desde *Prostituta* (1991) nada se conocía de Russell en Argentina y muchos sospechábamos que era un cineasta fuera de vigencia con una obra sepultada en el pasado, más o menos lejano. *Mujeres apasionadas* (1968), *Mahler* (1974) o *Tommy* (1975) ya se habían transformado en piezas del museo de la cinefilia, más en el peor que en el mejor sentido. Por eso, la decisión de homenajear a Ken Russell no fue una noticia recibida con mucho entusiasmo; pocos compañeros de la revista estaban dispuestos a afrontar un reencuentro con aquellas películas del director inglés. Pero la programación mostró una veta de originalidad en esta sección, hecho casi ausente en el resto del festival. En oposición a lo realizado el año pasado con el homenaje a Nicolas Roeg (ver *EA* 132), esta edición reveló una determinación sabia: de la selección de películas dedicadas a Russell se excluirían sus clásicos o las películas estrenadas en nuestro país. De esta forma, el festival iluminó tres zonas desconocidas para la cinefilia argentina: el Russell amateur, televisivo y casero.

El homenaje al director inglés iba desde sus primeros trabajos a fines de la década del 50 hasta la actualidad, en un recorrido que descubriría una vida relacionada con el cine. A tal punto era ilustrativa de su vida que una de las películas, *A British Picture* (1989), era su autobiografía —que también tenía algo de autoparodia— realizada para la TV inglesa (tras filmar tanta biografía de artistas, Russell realizó un giro narcisista de este subgénero). Esta película (lejos, la mejor de las seleccionadas) fue también una posibilidad de ver fragmentos de otros de sus trabajos desconocidos, especialmente de un par de videoclips ochentosos que estaban entre lo más gracioso del festival. Pero sobre todo, *A British Picture* permitió descubrir a otro Russell, uno que tenía poco y nada que ver con sus películas consagradas. Era un Russell surgido de una cruz



Russell, de copas, junto a DT, de la gorra.

entre Benny Hill y los Monty Python, un inglés de raza pero algo esquizoide: su humor pasaba de la obscenidad a la sutileza. Protagonizada por su hijo, que en ese momento era un niño, en *A British Picture* el director reducía toda su vida a lo que tal vez fue: una travesura infantil. Y vino a Mar del Plata para demostrarlo. Porque su visita sirvió como comodín, Russell fue el gran Joker del festival. Sin duda, puso un poco de saludable comedia paseándose con algunas camisas y remeras que harían ruborizar a más de uno. Además, saludaba con una venia militar y convirtió a algunas de las presentaciones de sus películas en antológicos eventos grotescos. Era como volver a ver algunos de los excesos geniales de su *Lisztomania* (1975) pero en vivo y en directo.

El Russell amateur estaba representado por el corto *Amelia and the Angel* (1957), suerte de homenaje al Jean Cocteau de *La bella y la bestia* (1946). El corto es más una rareza que un logro artístico, pero lo hacen digno de ver una lograda escena chaplinesca y el gusto por la teatralidad y el artificio escenográfico que prefiguran al Russell de la opulencia visual.

Tras varios intentos de formar parte de la industria del cine británico, este corto independiente le sirvió a Russell como carta de presentación para ingresar a la cadena tele-

visiva BBC e iniciar una carrera en la TV y en el cine. *Monitor* era el nombre del programa que convirtió a Russell en una figura notable en la televisión y la cultura británica. Allí comenzó con su afición melómana a realizar biografías de compositores. De ese ciclo, el festival exhibió *Bartok* (1964) y *Dance of the Seven Veils* (1970), dos películas que no tienen nada que envidiarle a *La otra cara del amor* (1971), la biografía sobre Tchaikovsky que Russell dirigió para cine. Esas dos películas eran el botón de muestra que dejaba más que claro que en esa época Russell tenía muchas ideas para hacer TV, tantas como para contar desde dos perspectivas opuestas: la de Bela Bartok es un documental y la de Richard Strauss, una sátira. Estas películas confirmaron que la versatilidad de Russell es un mérito temprano en su carrera y fueron lo que le permitió construir una obra donde conviven el expresionismo teatral de *Los demonios* (1971) y el realismo genérico y alucinatorio de *Estados alterados* (1980). Sin embargo, las obras televisivas más recientes resultaron decepcionantes. *The Strange Affliction of Anton Bruckner* (1990) es sobria y cuadrada pero tiene algo de interés por la concentración de la vida del compositor en un solo episodio. Pero *Elgar: Fantasy of a Composer in a Bicycle* (2002) fue tal vez lo más nulo que se vio en el festival, de una ociosidad y carencia de ideas pasmosa, y realmente no se comprende como llegó a formar parte de la selección. Una pequeña sorpresa fue *The Fall of the Louse of Usher* (2001), una película en digital surgida de entrecruzar cuentos de E. A. Poe. Tras intentar infructuosamente conseguir presupuesto para esta adaptación, Russell la filmó en el jardín de su propia casa, con su familia y amigos. El protagonista es el rocker James Johnson, que aporta unas canciones estilo glam que adornan eficazmente la primera parte de la película. Aunque el resultado general es fallido, *The Fall...* tiene secuencias tan imaginativas como cómicas y logra sostener la apariencia extraña de un video casero de una fiesta swinger en Halloween o de una cámara oculta en un viaje de egresados descontrolado. Aunque resulte raro, gracias a su visita y a alguna de sus películas, Ken Russell, a los 76 años, fue quien trajo más juventud al festival. ■

**VA Y VIENE**

Vai e vem, Portugal / Francia, 2003, dirigida por João César Monteiro.

**DESTINO**

Estados Unidos, 2003, dirigida por Dominique Monfery.

**THE MAGICAL LIFE OF LONG TACK SAM**

Canadá, 2003, dirigida por Ann Marie Fleming.

Pasajero en trance

João Vuvu es Monteiro-actor, ya de por sí un gran intérprete. Monteiro-director, por su parte, deja su legado cinematográfico (*Va y viene* es su último opus) y demuestra que no hay realizadores más interesantes que aquellos que se manejan con la más absoluta de las libertades expresivas.

En efecto, Monteiro invierte tres horas de humor, patetismo, representación teatral y cinematográfica (o las dos al mismo tiempo), reflexiones sobre el paso del tiempo y la rutina creativa, cámara estática durante largos minutos, raptos paródicos de *La verbena de la Paloma* y conversaciones interminables sobre política, sexo y pasado y presente del mundo todo, para entregar su herencia estética y formal, una de las más extremistas y personales de los últimos veinte años.

João Vuvu toma el mismo tranvía todos los días y Monteiro filma la escena con una puesta similar; sin embargo, la respiración del plano es distinta, de acuerdo a la repetición (poca) o los cambios (muchos) que se producen entre los pasajeros. Habrá momentos de lucidez y demencia en esos viajes, otros melancólicos y varios felices y musicales, siempre con Monteiro como protagonista central, arrastrando su cuerpo esquelético cual Nosferatu de Murnau, pero provisto de un bastón. Libertades expresivas que describen cada una de las escenas de *Va y viene*, como aquellas donde Vuvu aparece sentado en el banco de una plaza (durante diez minutos) mientras unas jóvenes pasean en bicicleta, hasta que se levanta y las persigue alocadamente, como un fantasma surgido de la mente de un historietista.

Monteiro fue un director abonado al Festival de Mar del Plata. En una de sus primeras ediciones, *La pelvis de JW* (John Wayne) obtuvo el premio Fipresci. Un año después, con Catherine Deneuve dirigiendo el jurado competitivo, *Las bodas de Dios* ganó el Ombú de aquel entonces. *Va y viene* fue su réquiem, festivo y libre, experimental y sin concesiones, clásico y moderno. **Gustavo J. Castagna**

Todo x 2 mundos

Hubo un tiempo en el que Salvador Dalí estuvo en Estados Unidos y pretendió comerse Hollywood. Colaboró con Hitchcock y con Disney, dos nombres esenciales en el cine clásico americano. Para el primero diseñó la secuencia onírica de *Cuéntame tu vida*; con el segundo empezó a diseñar *Destino*, un corto animado que el tío Walt dejó en veremos por considerarlo poco comercial. Quedó en el tintero hasta que los especialistas de la firma (esos que ahora echaron) decidieron exhumar el material original (bocetos, algunos personajes, la trama) y terminarlo integrando animación en tres y dos dimensiones. El resultado tiene la extrañeza de ser, al mismo tiempo, Disney y Dalí. Del segundo tiene los fondos, la lógica onírica, la realidad trastocada por el trazo, la potencia –y también la ingenuidad– erótica. Del primero, los personajes expresivos, de ojos grandes, tiernos, definidos desde su primera aparición. La conjunción tiene la fuerza poética de que las imágenes puramente “disneyanas” descubran sus cualidades surrealistas y que el aporte de Dalí desnude su parte lúdica, de rebelión a veces ingenua. El gran mérito de los animadores, en una pirueta de autoconciencia que la conjunción de música e imágenes apenas disfraza, es hacer del corto un análisis en acto de la obra de ambos artistas. Hasta la banda sonora participa de esta penetración entre obras que, en el fondo, no parecen tan disímiles. El tema español con cadencia de bolero da ritmo a las imágenes y provoca un desfase de la estética Disney, que crea primero un efecto de extrañeza, hasta que los arreglos corales, típicos del cine de tío Walt, la diluyen. El resultado final es hipnótico: como esos cuadros con falsas perspectivas –algo que Dalí utilizó muchísimo– en cada imagen donde el espectador se sumerge en dos mundos al mismo tiempo. La elección estética de usar dos tipos de animación contribuye a esa poesía. Hubo casi peregrinación para ver este corto irrepetible en el Festival: muchos fueron a todas sus funciones. **Leonardo M. D'Espósito**

Abracadabra

En el árbol genealógico de la directora Ann Marie Fleming existe un gran enigma: su bisabuelo fue el celebrado acróbata y mago Long Tack Sam, quien a pesar de su fama no tuvo el privilegio de contar con una biografía ni con un estudio de sus influyentes actos teatrales. Un auténtico viajante internacionalista, Long Tack Sam abandonó sus recuerdos alrededor del mundo y su bisnieta se propuso rastrearlos. Con una cámara-lupa al mejor estilo Sherlock Holmes, detallista, lúcida y aventurera pero también narcótica, Fleming viaja tras los pasos perdidos de un artista y su oficio en un documental en primera persona sin nostalgia pero con una emoción genuina. Como sucedió con *Cravan vs. Cravan*, una gran sorpresa de esta investigación tiene que ver con que la ajetreada vida de este trotamundos revela muchas extrañas conexiones con la Historia y se convierte en una perspectiva interesante para poner en crisis la barrera arte/realidad a través de un personaje que desafía los encasillamientos. Sin embargo, la característica más singular del documental es que en su corazón hay una contradicción enorme: si bien su objetivo es revelar el valor de una vida, se deben guardar los secretos de sus actos de magia. Hay cosas que Fleming no dice, en un pacto de fidelidad con los magos entrevistados, y el documental está entre ocultar y mostrar, entre el exhibicionismo y la reserva. Pero no por eso la magia y la acrobacia de Long Tack Sam se ausentan. Porque Fleming elabora, con una disciplina visual más que notable, un mundo pletórico de trucos a partir de diversas técnicas de animación y montaje, con fotos de archivo que cobran vida sorpresivamente y una velocidad expositiva que tiene mucho del vértigo circense. Como el arte de su bisabuelo, el encuadre de este documental es una suerte de teatro orientalista, como superficies de una caja china de música que siempre se abre a malabares hechiceros. Por su eclecticismo y libertad, la sección “Ventana documental” fue una de las más interesantes del festival y esta película es un ejemplo sólido. **Diego Trerotola**



EILEEN: LIFE AND DEATH OF A SERIAL KILLER
Gran Bretaña, 2003, dirigida por Nick Broomfield y Joan Churchill.



LAST LIFE IN THE UNIVERSE
Tailandia / Japón, 2003, 104', dirigida por Pen-Ek Ratanaruang.



UM FILME FALADO
Portugal / Francia / Italia, 2003, 96', dirigida por Manoel de Oliveira.

La mujer bomba

Por muy buena que pueda llegar a ser *Monsieur*, la película por la cual Charlize Theron se llevó el Oscar, no puede ser tan interesante como este documental sobre el personaje real que da base a ese film. Aclaremos: es bastante cuadrado y carece de inventiva, pero el realizador tuvo la sabiduría de dejar hablar a sus personajes. Si bien la película se preocupa por condenar el descarado asesinato que es la pena de muerte, el resultado final se parece mucho a un drama grotesco, con momentos brillantes. La propia Eileen Wuornos es un personaje increíble, aunque nos queda la sensación de que lo que hizo fue en defensa propia. Su historia y su personalidad son brutales, pero no deja de generar una cierta ternura. Es una persona que busca la muerte como única salida de un sistema perverso, y con la suficiente inteligencia para jugar sus cartas en busca de lo que quiere obtener. El film tiene varios de los mejores momentos del Festival: un inefable abogado hippie llamado Mr. Legal —que hace pensar que *Los Simpsons* tiene menos imaginación de lo que uno piensa—, un extraño Hombre Bomba (un tipo que se pone sobre un explosivo, estalla y saluda a la platea) y hasta la madre de Eileen, una señora que pregunta: “¿Cuándo la ejecutan?” y, ante la respuesta, dice: “Bueno, voy a dormir mejor”. O cuando una señora le pregunta al documentalista británico: “Yo supe que había gays hace diez años... ¿Ustedes allá sabían?” y él responde: “Mire... me educué en colegios ingleses: nosotros inventamos a los gay; nosotros y los griegos”. Esos momentos no distienden sino que, desde el humor involuntario (que la selección del documentalista vuelve voluntario), muestran hasta qué punto la tragedia de la protagonista carece de sentido. Como ese discurso en el que dice, sin ton ni son: “Irak va a volver a atacar Estados Unidos en 2019”, o el detalle de que el presupuesto de su última cena fue de 20 dólares. Este documental sorprendente por su material puede verse como una sátira, si no fuera porque documenta la muerte sin sentido de una mujer enferma. **LMD'E**

El camaleón

Es una o varias historias de amor posible y no concretado, también un thriller, y también una especie de extraña comedia que va mutando de género y carácter a medida que avanza. Es un camaleón del Lejano Oriente que deslumbra con sus cambios de forma y color, pero que nunca encontramos en el lugar al que lo vamos a buscar. Contarla ordenadamente puede ser útil para la crónica, pero fatal para recrear su riqueza. Digamos que hay un joven japonés, Kenji, escondiéndose del mundo en su departamento de Bangkok, refugiando su trastorno obsesivo compulsivo (la misma enfermedad de Nicholson en la efectista y hueca *Mejor imposible* de James Brooks, pero aquí contada desde el adentro de la mente trastornada) en la escenografía gris de sus paredes. Hay otro joven, su hermano, refugiado también en Bangkok, en su caso de la yakuza, un mafioso de poca monta, mezclado más o menos promiscuamente con dos hermanas tailandesas, con quienes a su vez se mezclará, más allá de la vida y la muerte, Kenji. Hay amenazas, castigos, muertes y una permanente recreación de las historias (o, lo que es lo mismo, una constante recreación de la vida), que a cada paso agregan datos nuevos como en un rompecabezas infinito. Hay una notable primera escena con un suicidio planificado, o tal vez imaginado, o tal vez concretado, pero finalmente no. Hay un ir y venir en el tiempo, recubierto de una pátina de humor melancólico, una lejanía desde la que nada es totalmente real ni importante. Como en *Blissfully Yours*, la otra muestra del cine tailandés que conocimos en el Bafici 03, *Last Life in the Universe* parece ser, antes que nada, un dejarse resbalar sobre la película acuosa del tiempo. Como en aquella, los títulos aparecen bien avanzada la película. Una muestra más de que no hay principio ni fin y de que todo es un volver a empezar, la broma de un dios caprichoso que tira los dados de su juego sin importarle el destino de las fichas. **Eduardo Rojas**

Madre e hija

Um filme falado es precisamente eso. Muy *fatal*, a tal punto que más de un desprevenido abandonó la sala durante su primera mitad, en la que se presenta a las protagonistas, una madre profesora de historia y su hija de unos diez años, que recorren el Mediterráneo en barco y visitan distintas ciudades. En cada una de ellas, madre e hija recorren sitios históricos, mientras la madre responde a las preguntas de la niña sobre cada lugar. No se puede culpar del todo a los que decidieron irse, ya que la repetida estructura barco/ciudad/lección de historia, durante casi media película, puede resultar irritante. Pero los desertores se perdieron lo que se convertiría en una de las pocas sorpresas que nos deparó este Mar del Plata 2004. En el segundo tramo del film entran en escena cuatro personajes que cambian el rumbo de la historia: el capitán del barco, interpretado por un John Malkovich simpático y amanerado, y tres celebridades (Catherine Deneuve, Stefania Sandrelli e Irene Papas) haciendo básicamente de ellas mismas. El quiebre narrativo en el film sucede cuando la niña y su madre están cenando en el comedor del barco. La cámara se aleja de sus hasta ese momento absolutas protagonistas y va hacia otra mesa, donde conversan las tres celebridades y el capitán, cada uno en su idioma natal. Una conversación banal que dura unos 30 minutos de película y está filmada en primeros planos, pero que, por alguna extraña razón (tal vez la simpleza de la puesta en escena o el encanto de los personajes/actores) resulta muy agradable. A esa conversación se suman luego madre e hija, invitadas por el capitán, y todo transcurre en un clima de amabilidad, hasta que de repente llega el final. *El final*, mejor dicho. De Oliveira tira (casi literalmente) todo por la borda y deja a todo el mundo desconcertado. No voy a revelarlo por si la película llegara a estrenarse, pero sí voy a decir que es un final único y difícilmente repetible, altamente perturbador y desconcertante. Demuestra que De Oliveira, a los 96 años, todavía puede sorprender. **Juan P. Martínez**

**LAUREL CANYON**

Estados Unidos, 2003, dirigida por Lisa Cholodenko.

**DANS MA PEAU**

Francia, 2002, dirigida por Marina de Van.

**IL CUORE ALTROVE**

Italia, 2003, dirigida por Pupi Avati.

Vapor de rock

La segunda película de Cholodenko es una dosis de sexo, droga y rock & roll pero bien diluida. Es decir, una dosis exacta, que llega al cuerpo sin que parezca medicina. Porque Cholodenko piensa que ese es el mejor remedio, pero no lo dice con el altavoz del convencido, sino que tiene el talento del susurro. Incluso todo hace pensar que se preguntó: ¿Tiene posibilidades un estilo de vida basado en ese eslogan tan usado, gastado, parodiado? Sin embargo, nada más lejos de una película de tesis, de un film esmerado en demostrar algo, en hilvanar situaciones ilustrativas y didácticas para cumplir un objetivo. Más bien lo contrario, porque Cholodenko no usa discursos porque cree en las historias, en la capacidad expresiva de las narraciones. Y el vigor del relato es su creación. La trama enfrenta a una pareja de novios (Christian Bale & Kate Beckinsale) con Jane (Frances McDormand), madre de él y productora de rock. Mientras la pareja —médico y universitaria— busca un lugar para alquilar, todos conviven en una casa de Laurel Canyon. El resto es la progresiva seducción de las vibraciones de ese triángulo amoroso: sexo, droga y rock & roll. Todo con cierta levedad, de forma vaporosa, como el vaho de la piletta de la casa de Kate donde se cuecen sentimientos y certezas. En cierto sentido, no es difícil ver a *Laurel Canyon* como la hermana mayor de *Escuela de rock* (mayor no por mejor sino por las edades implicadas). Aquí, McDormand, en una actuación que es seducción plena, también enseña un plan de estudios imposible de aceptar a priori, pero que luego se transforma en ideal. Tampoco es difícil encontrar en la película un par de lugares comunes o flojedades, aunque bien disimulados en su fluidez. Sin embargo, el retrato de los personajes, lejos de cualquier arquetipo, y la modestia dramática hacen de *Laurel Canyon* una película meritoria. Además, hay otra posible ventaja: la responsable del arte es Catherine Hardwicke, directora del bodrio *A los trece*, y es posible que su experiencia en esta película le enseñe algo del cine indie. **DT**

I Cut Myself

Un auténtico film de iniciación que narra la historia de amor entre una mujer y su cuerpo. El más prejuicioso podría imaginarse a una chica —a la que asumiría tonta— admirando su cuerpo frente a un espejo. Nada más alejado de la ópera prima de Marina de Van, además protagonista y guionista del film y habitual coguionista de François Ozon. En este caso no se trata de un amor platónico o de contemplación, sino de una pasión netamente física. Ella necesita sentirse y así se despierta el apetito por la autodestrucción. Cada tajo sobre su cuerpo tiene el tratamiento formal que en cualquier película suele tener una relación sexual. El clímax se produce con la necesidad de sentir ese cuerpo, de poseerlo, y ahí es que decide dar rienda suelta a la autofagia. El esteticismo es clave en la película, pero no sólo desde este aspecto temático. En *Dans ma peau* hay una búsqueda visual constante, que llega a su cima con una pantalla dividida en el momento de mayor tensión: en ambos sectores sólo se ven imágenes abstractas. Es la escena más terrible y hermosa del film, pero el escalofrío se produce por lo que la película decide ocultar, al reservar ese regodeo morboso sólo para la protagonista. Hasta ese momento explicar cada lesión parecía ser la consigna de Marina. El mismo juego existe en el plano sonoro, cuyos prolongados silencios por momentos se convierten en el elemento más perturbador, además de imprimirle el tono a la película. Con esa suerte de relación sexual antropófaga en una habitación de hotel culmina el viaje de la protagonista, que había comenzado con una chica que parecía tenerlo todo desde el estándar más cuadrado de la sociedad —convivencia en pareja con alguien que se preocupa por ella y carrera en una pronunciada curva ascendente— pero que por un accidente se dio cuenta de que necesitaba mutilar su cuerpo. ¿Porque tenía algún tipo de conflicto existencial? No. Sólo por placer. Razón más que suficiente y verdadera, más que cualquier búsqueda de psicologismos baratos. **Nazareno Brega**

Miracolo

Avati se autodefine como católico. *Il cuore altrove* afirma esta definición al tiempo que lo sitúa lejos del dogma. Su credo solitario es una de las formas inorgánicas de espiritualidad resistentes al impulso de la época. Nello, protagonista de la película, tiene treinta y cinco años y es virgen. Su padre es jefe de la sastrería papal en Roma, pero es un hombre terrenal y pragmático que sólo cree en el trabajo de sus manos: en sus palabras, el Papa será el vicario de Dios únicamente cuando él lo vista con sus sotanas. Los milagros sólo suceden en el cine, sostiene mi compañero Leo D'Espósito. Avati parece decir lo mismo desde otro lugar: los milagros son sucesos cotidianos a los que una mirada, la del cine, la de un hombre enamorado, transforma en algo fuera de la regla. En *Il cuore altrove* suceden, no casualmente, fuera de Roma, en Bologna, donde Nello da clases de latín y conoce a Angela, bella, ciega y promiscua. Nello se enamora, pierde su castidad, Angela recupera la vista. Circunstancias de la vida que, merced a la presencia de Angela —criatura paradójica y perversa, ángel impuro y amoral— y a la mirada de Nello, se transforman en milagros. Como lo es que el propio Nello pierda y a la vez conserve su inocencia, bendecido por una sola noche de amor que le alcanzará para toda su vida. Hay quienes son capaces de ver y quienes no: Angela recupera la vista pero sigue envuelta en la ceguera moral que le impide acceder al amor de Nello, cuya mirada se ilumina para siempre después de alcanzar por única vez su tierra prometida: el cuerpo de la mujer, desnuda o vestida con el negro ceremonial vaticano. El cuerpo que Nello apenas roza con sus labios, con la punta de sus dedos de sastrero, en una despedida silenciosa, cargada de un erotismo discreto e inigualable. Nello será para siempre un hombrecito oscuro, solitario y quizá feliz, deambulando entre los mármoles de San Pedro, en donde se extravía Dios. Sólo la mirada de Avati, otro inocente, habrá descubierto que él conoció la verdad. **ER**



Bandera negra

James Spooner pasó por el festival con su ópera prima, *Afropunk: the Rock 'n' Roll Nigger Experience*.

En esta charla demuestra ser un fiel exponente del "hacelo vos mismo". por NAZARENO BREGA



El director Spooner y un grito del *black power punk*.



¿Cómo surgió el documental?

La película es básicamente mi historia. Creí dentro de la escena punk. Después me alejé, tuve tiempo para reflexionar sobre ella y me enojé un poco. Pasé demasiados años en ese movimiento, que es muy político, pero en el que jamás se habla de razas. Entonces quise hacer una película donde esto fuera un tema y que ayude a su discusión y a que la gente de color se pueda sentir orgullosa de pertenecer a esa escena mayoritariamente blanca. Quería dar una explicación a la comunidad negra sobre por qué alguien puede estar interesado en algo que no está estereotipado como propiamente negro.

La versión corta sobre como llegué a hacerla es que hice mierda mi tarjeta de crédito para comprar una computadora. Aprendí todo mientras avanzaba el proyecto. Alguien me prestó unos programas y aprendí a editar. Entré a cientos de páginas punk en internet y mandé cartas explicando lo que quería hacer. Empecé a recolectar respuestas y a ubicar esos nombres en un mapa para poder hacer una gira y visitarlos a todos. Cuando finalmente terminé de pagar la computadora volví a usar la tarjeta de crédito y compré una cámara. Organicé un show benéfico para poder pagar un auto de alquiler por un mes e hice treinta entrevistas en ese primer mes. Todo me llevó dos años y medio, desde el comienzo de la investigación hasta la primera proyección.

Las diferencias ideológicas de tus personajes son claras.

Es porque cada uno de ellos representa distintas etapas de la conciencia de ser negro. Mariko está aprendiendo, luchando y tratando de entender lo que significa ser negra. Vive en una ciudad en la que sólo hay gente blanca y el único negro que conoce es su papá. Creo que su visión sobre ser negro es parecida a la que suelen tener los blancos. Ella no conoce a ninguno, así que sus opiniones van a ser estereotipadas, pero se puede percibir un conflicto porque tiene que vivir con la idea de que ella es negra. En el otro extremo, Tamar-kali tiene todo bien claro. Me gusta porque ella es 100% negra y 100% punk y no reniega de ninguna de esas dos cosas. Creo que Moe también es así pero en un sentido mucho más militante por una identidad *black power* estadounidense. Me gusta Matt porque representa a muchísimos punk-rockers negros. Por su forma de vida se siente como el único negro del barrio, vive en una casa totalmente punk... No sé, lo veo como era yo mientras estaba realmente dentro de la escena. Desde que Matt murió me puse a pensar bastante sobre esto y siento que hay temas que es necesario tratar antes de que sea demasiado tarde. El murió sin tener la oportunidad de lidiar con todo este asunto. Yo decidí aprender de eso.

Entrevistaste a 80 personas y das sólo esos 4 nombres...

Sentí que el ideal punk es nadie, no es una estrella de rock. Podés amar a una banda con todo tu corazón, pero después del show si querés cenar con ellos o lo que sea, ellos están ahí. No quería mostrar algo como "este es D.H. Peligro de los Dead Kennedys así que este es un testimonio valioso". Quería que el chico de quince años sea tan importante como la leyenda. Es más, muchas veces el chico de quince años dice cosas más importantes que la leyenda. Hay gente que se ve varias veces en pantalla y que no ocupa un lugar tan importante dentro de la escena punk, mientras que el tipo de Fishbone aparece una vez sola.

¿Qué pensás de "Rock 'n' Roll Nigger", la canción que abre el film?

Entiendo lo que Patti Smith trató de decir, pero yo, por ejemplo, jamás pretendería entender lo que es ser discriminado por mis preferencias sexuales. Me gustan las mujeres y eso me simplifica todo, pero si me gustasen los chicos tendría gente tratando de pegarme u oprimirme por eso. Pero lo desconozco y tengo un privilegio. La heterosexualidad es una norma social y yo encajo en ella. Pero la comunidad *queer* tendría derecho a ofenderse si yo pretendo saber lo que ellos sienten porque soy negro. Hay una opresión sexista que discrimina a las mujeres, pero es de un tipo distinto. No tengo idea sobre eso. Yo sé lo que es ser un negro en Estados Unidos y ser oprimido por los blancos estadounidenses.

¿A quién intentás llegar?

Mi principal preocupación es llegar a la comunidad negra. Si pudiera a cambiar cada punk que vio mi película y remplazarlo por un negro, lo haría. Se siente hermoso cuando veo que el cine está lleno, pero es mucho mejor cuando me doy vuelta y veo a todos negros. Para mí es sentirme aceptado después de todos estos años. Si yo hubiera sabido que cuando tenía catorce existía esta cantidad de chicos negros interesados en los temas en los que pensaba, no habría necesitado hacer la película. ■



En esta revista, cualquier película que incluya a Jackie Chan nos tienta. Incluso un documental sobre su familia, motivado por las dudas del propio Jackie sobre sus orígenes. Aquí, una entrevista a su directora. **por JUAN MANUEL DOMINGUEZ**

CHAN & CHEUNG

Valores familiares

Todos conocemos a ese amigo del alma cinéfila que es Jackie Chan (si no, visitar urgentemente EA 128 y de ahí al videoclub amigo). El título del documental que formaba parte de la sección "La mujer y el cine", *Traces of a Dragon: Jackie Chan and His Lost Family*, permitía dar rienda suelta e imaginar una especie de híbrido entre *Gente que busca gente* (con la vertiente lacrimógena y todo) y una familia de ninjas. Pero aunque la familia no vaya muy lejos a nivel excentricidad, la película dirigida por Mabel Cheung dista de aquel imaginario y, entre decisiones objetables y la fuerza de sus personajes, sin ser un gran film sacudió la modorra marítima del Festival.

¿Podés explicar cómo llegás a esta historia y por qué te interesó?

Existía en Hong Kong el rumor de que Jackie Chan tenía un pasado misterioso, que no era hijo biológico de su padre y que su apellido no era Chan. Debido a la enfermedad de su madre y a descubrir que podía morir sin haberle contado la verdad, su padre le dijo que estaba listo para contarle el secreto. Jackie se comunica conmigo y me propone ir a Australia, a la casa de su padre, a filmar ese momen-

to. Y a Jackie Chan no se le dice que no. Pero nunca pensamos en que el material se convirtiera en mi primer documental, nunca pensé que pasaría cinco años editando algo cuya concepción inicial era como un souvenir familiar. El momento en que se cuenta la verdad fue la primera vez que Chan tomó conocimiento de aquella historia. Descubrió que tiene hermanos y hermanas, que su apellido real es Feung y que su padre, un espía del Partido Nacionalista que debió exiliarse al subir los comunistas en Hong Kong, había conocido a su madre cuando ella traficaba opio en el puerto.

Entonces ¿cómo surge la idea concreta de conectar el material de la familia de Chan con la historia de China, con material de archivo como el fusilamiento de gente en la calle?

Tenía el material y Jackie me dijo que, después de hacer el presente a sus padres, hiciera lo que quisiera con él. Al vivir en Hong Kong es difícil crear una identidad en concreto; no soy cínica e incluso duele admitirlo pero es el resultado de no saber exactamente qué es nuestro país. Cuando éramos una colonia británica creíamos que Estados Unidos era la

apoteosis de lo *cool*, después cambiamos nuestra identidad, dejamos ser colonia y desconocíamos cómo cantar el himno de China. Yo sentía como si no existiera, sentía la vergüenza de no poder reconocirme. No pienso como el padre de Jackie (reconozco que es una persona de pasado bastante oscuro y violento, y eso en nuestro país es decir algo), pero el sufrimiento y la división de familias sucedieron durante el comunismo, sin importar la lectura política. Para nosotros es como asociarnos a otros tiempos que dificultan nuestro presente. La historia de Jackie, salvando las notas de color que aportan su padre, su madre o él, es similar a la mía y a la de muchas personas que conozco. Por eso la conexión entre ambas historias fue un proceso natural.

¿Por qué decidiste agregar audio a los fusilamientos en la calle?

Pasé mucho tiempo buscando el material de archivo en blanco y negro de la guerra, viajé a Estados Unidos e Inglaterra, ya que en China ese material estaba censurado. El audio está agregado para que esas imágenes tengan más poder.

¿El documental sólo se exhibe en festivales? ¿Cómo lo ves dentro del contexto del cine de tu país?

Sólo en festivales. Se supone que es un álbum familiar. Pero Jackie quería exhibirlo en público, así el mundo sabría la verdad de la familia Chan y también del resto de las familias en China. "No voy a hacer dinero de mi propia familia", dijo Chan y tomó la decisión de estrenarlo en festivales. La gente intenta persuadirlo pero creo que existe mucha presión por parte de su familia, como su hermana, que tiene miedo de que sepan que su padre era un espía de los nacionalistas. Allá, la gente no va a ver documentales, no es una costumbre. Prefieren el cine de género y los productores no arriesgan, ni siquiera estrenan documentales extranjeros. Es una opción reducida a los festivales. ■

Una imagen del documental que pone frente a frente a Chan y su padre.





VARIEDADES **FESTIVALERAS**

Rock & nacional

BUENAS VIBRACIONES. El cine nunca fue el fuerte del Festival de Mar del Plata, eso ya lo sabe todo mundo. En esta edición, por suerte, desde la organización parecen haberse hecho cargo de este inconveniente y se ofreció una serie de conciertos como alternativa. Este costado musical del festival tuvo dos sedes: las traspuestas de los programas argentinos de la sección "Cerca de lo oscuro" en la sala Olympia y las fiestas que se realizaron cada noche en el Café de las Sirenas. Las dos propuestas fueron bastante distintas: rock guitarrero en el ¿cine? (con la excepción del drum & bass de Intima) y pop indie electrónico + djs por el lado de las fiestas (en este caso Leticia Brédice rompió la regla). Pero lo que unió a los dos lugares fue la idea de hacer de cada show una experiencia audiovisual: los dos espacios tuvieron siempre en pantalla imágenes que acompañaban a la música. El punto más alto del Olympia fue el show de Los Natas, que volvieron *stoner* las imágenes de *Dark Star* de Carpenter proyectadas detrás de ellos. Los otros dos recitales en el cine no alcanzaron ese pico, pero entregaron buenas vibraciones. En distintas noches de revival sesentista aparecieron las guitarras surf con The Tormentos y el rock de garage, cortesía de Los Peyotes. Por el lado del café encerrado entre el mar y el hotel Hermitage sobresalió la performance de Pornois, colectivo que logró que sus imágenes se volvieran más interesantes y políticas show a show. Sin embargo, es más difícil destacar a algún artista por encima del resto en las fiestas porque el nivel de las presentaciones fue parejo. La gente de Brandon tal vez entregó la mejor noche y ahí fue que Gaby Bejerman volvió a probar que se luce en su disfraz de Peaches. El pop sensible de Entre Ríos se adaptaba al formato 'fiesta', hasta que esa sensibilidad se hizo incontenible y apareció Juliana Gattas de Miranda! para cantar una versión de "Llorando", la canción que interpretó Rebekah Del Río en

El camino de los sueños. Adicta brindó un buen show, pero extrañamente estuvo marcado por la desidia en la relación público-banda, algo inaudito, según el adicto seguidor Mango, para un show del cada vez menos dúo. Al menos Rudie Martínez tuvo su revancha al presentarse la noche siguiente como Audioperú y dejó la pista calentita para el drum & bass de Bad Boy Orange. Todo esto y algo más se pudo ver y escuchar en la mejor y más interesante programación del festival. Ojalá se repita. **Nazareno Brega**

INTERIORES. En ciertos festivales de la nefasta era Mahárbiz se programaron las películas argentinas estrenadas en el año en dos buenas salas. Así, los extranjeros podían acceder a la producción nacional. Este año parecía que se iba a recurrir a la misma estrategia pero en versión mejorada: mostrar mucho cine argentino pero inédito. Sin embargo, la relación del 19° Festival con las realizaciones locales recientes, en especial con las de directores jóvenes o debutantes, fue muy rara. Había expectativa por la nueva sección "Vitrina Argentina" que reunía 86 películas (8 en 35mm, 25 ficciones y 27 documentales en video, 26 cortos). Pero el festival eligió hacerla a un lado, literalmente. Las 86 películas fueron exiliadas del gran catálogo oficial. La sección sí tuvo un catálogo de bolsillo pero, como no tenía índice, había que hojearlo íntegro para hallar información sobre una película, información menor que la del otro catálogo. Además, exceptuando los ocho largos en 35mm, los demás films se exhibieron en salas laterales: el pub La Subasta y la sala Olimpia, un ex cine porno; lugares que no invitaban a entrar a ver cine. La desinformación sobre estas películas ni siquiera fue suplida por el diario oficial del festival, que dedicó a la Vitrina apenas 4 de las 128 páginas publicadas. Paradoja máxima del festival: la vitrina escondía más de lo que exhibía.

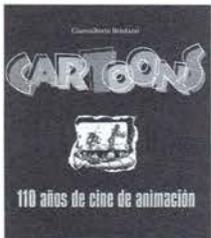


Acá arriba, uno de los Dark Star. Más arriba, el grito de Peyotes, Gaby Bejerman y Charlie Darling en acción y Bad Boy Orange.

Además, hubo otra sección competitiva llamada "La mirada interior", que consistía en 54 cortos de distintas partes del país. La sección también estaba fuera del gran catálogo, y sólo había una revista informativa que no estaba traducida al inglés, no tenía ningún contacto con los realizadores ni ningún dato del origen de los cortos. Gerardo Vallejo, jurado de "La mirada interior", dijo que "esta sección tiene que ir ganando más espacio. Esto es un problema a resolver, no sólo por la Dirección del Festival, sino también por nosotros mismos". Y Sebastián Aloí, otro jurado, agregó que "es una sección que está bastante excluida como para cumplir con el interior". Como a tantos otros, estas razones fueron las que me alejaron de estas secciones. Sin embargo, luego del festival, me preocupé por ver el corto *Hogares*, que ganó "La mirada interior". Dirigido por Juan Ojuez, cortometrajista de larga data, este video digital tiene algo del último Perrone, el de *La mecha* y *Late un corazón*. Actores no profesionales y la encrucijada de documental y ficción urden una poética suburbana que resuena con ligereza y seguridad en los encuadres. *Hogares* señala la posibilidad de encontrar sustancia entre ese cine argentino inédito. Lástima que estuviera tan oculto. **Diego Trotola**

Eppur (tutto) si muove

El cine de animación ya tiene el libro que merece: una historia precisa en papel ilustración con dibujos a color. Y en español. Con ustedes, el libro gordo de la animación. **por LEONARDO M. D'ESPOSITO**



Cartoons, 110 años de cine de animación, de Gianalberto Bendazzi. Ocho y medio, 2003, 559 pp.

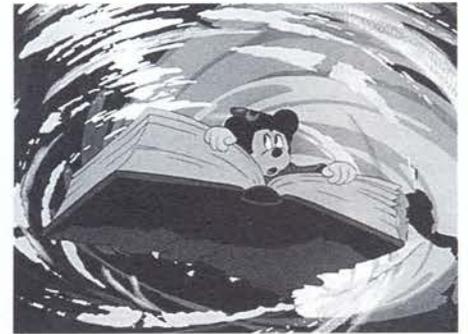
Uno puede hacerse fácilmente la pregunta acerca de si la animación forma o no parte del cine. Resulta también una cuestión bastante sofisticada que, como todas, puede terminar en sofismas, especialmente cuando no se cuenta con la información adecuada sobre el tema. La animación, lo dice alguien que lo sufre en propia persona, no suele ser el tema que más tinta haya hecho correr. Una verdadera pena dado el linaje que tiene esta forma de arte anterior incluso al cine mismo.

El excelente, enorme, oceánico *Cartoons: 110 años de cine de animación* de Gianalberto Bendazzi es perfecto para, por primera vez, integrar ese arte que aparece disperso y muchas veces marginado en todo el mundo y todas las épocas. Si bien su disposición y sus índices demuestran que se trata de una obra enciclopédica, el autor no deja de lado ni la mirada crítica ni la virtud de narrar la historia de un arte particular de una manera que permita ver cómo se integran sus obras con el contexto que las rodea. La selección de autores, por ejemplo, establece por primera vez un canon —un canon que muchos aficionados podríamos armar de la misma manera, pero que aquí aparece metodológicamente justificado— y que tiene la virtud de ir más allá del dibujo animado. Así, al lado de los clásicos —y justamente previsibles— como Disney, Jones, Avery o Freleng se dedican espacios extensos a obras de señores como Len Lye, Jan Svankmajer, Jiri Trnka o Norman McLaren, escuelas co-

mo la de Zagreb o fenómenos poco conocidos pero riquísimos como la animación independiente de Estados Unidos o los experimentos abstractos de gente como Walter Ruttmann. El libro —que parece inabarcable pero que se lee con apasionamiento rápidamente— es de una enorme claridad y permite comprender un fenómeno siempre marginal. Digamos: pasar del pionerísimo Emile Cohl al futurísimo John Lasseter sin dejar de ver el puente que los une.

La mirada personal tampoco está ausente, aunque el fin del libro no es repartir denuestos y ditirambos sino establecer de la manera más clara posible los límites de un universo poco explorado de manera íntegra. Tampoco es una obra plena de hipótesis, por la misma razón. Se trata del registro de una exploración concienzuda y profunda y no de un libro teórico. Claramente, la idea es situar el cine de animación y demostrar que merece cartas de ciudadanía (el lector de *El Amante* quizá se asombre pero, a pesar de su desarrollo reciente, la animación aún es considerada “menor”). Bendazzi, además, no deja pasar un dato ni un nombre que sean significativos. Así, el lector no puede menos que sorprenderse por leer acerca de las experiencias de Frank Tashlin, Kon Ichikawa, Walerian Borowczyk o Gregory LaCava, por poner sólo cuatro nombres de autores que empezaron en la animación y pasaron luego con éxito al cine de acción en vivo. Es interesante que el libro no sólo se quede con la mención anecdótica, sino que se esfuerce por establecer como un todo la doble obra de estos autores.

Otro mérito es el ecumenismo (lo que justifica además el tamaño y el peso del volumen). Estados Unidos no ocupa mucho más lugar que el dedicado a Checoslovaquia, Japón o Francia (por poner tres casos paradigmáticos de grandes productores de animación). Aunque el dibujo es el tronco



Arriba, la *Fantasia* de Disney. Abajo, dos imágenes de un corto de Len Lye.

principal del cine animado, está perfectamente en proporción con la cantidad de páginas dedicadas al stop-motion y otras técnicas más bizarras. El capítulo extra dedicado a la animación española es tan interesante como el resto del libro, como son interesantes las páginas dedicadas a Argentina, que no tienen fallas de información (lo que permite inferir que el resto del libro es igualmente preciso) y selecciona a los autores verdaderamente importantes (para quienes mal o bien vivimos los 70, las menciones a Víctor Iturralde son emocionantes). Quizá le falta un poco de elaboración a la mirada sobre la animación digital aunque, como el resto del libro, resulta enormemente informativa. Lo mejor de estos *110 años* es que, además del aporte de datos, resulta tan disfrutable como una persecución del Coyote y eso es, en el fondo, el esfuerzo enorme por capturar para la animación un lugar que aún le resulta elusivo. **A**

DIRECTO A VIDEO

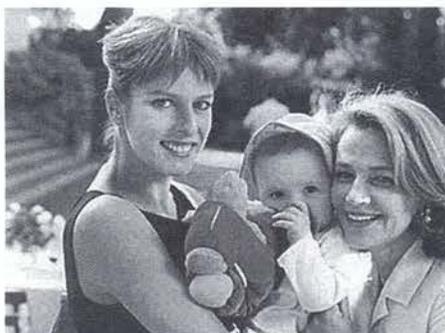
AHORA EN VIDEO POR JUAN P. MARTINEZ

Bichos raros

La edición del último film dirigido por Michel Blanc es la oportunidad para repasar una obra casi invisible para los argentinos.

BESA A QUIEN QUIERAS *Embrassez qui vous voudrez*, Francia, 2002, dirigida por Michel Blanc, con Charlotte Rampling y Karin Viard. (Transeuropa)

Mientras su marido (Jaques Dutronc) decide quedarse en París para ocuparse de sus negocios, Elisabeth (Charlotte Rampling) pasa sus vacaciones en un exclusivo balneario con Julie (Clothilde Coureau) y el bebé de esta última. Su hija adolescente, Emilie (la insoponible Lou Doillon), viaja con una supuesta amiga, en realidad su amante Kevin (un empleado de su padre). En su "break" Elisabeth se encontrará con sus pauperizados vecinos, Vero (Karin Viard, perfecta) y Jérôme, y conocerá a una elegante abogada (Carole Bouquet) casada con un celoso enfermizo (el propio Michel Blanc, la peor "elección" de este casting). En *Besa a quien quieras*, todos los elementos (salvo Rampling) son típicamente franceses, aunque Blanc se inspira en una novela bien *british* de Joseph Connolly. El resultado es un vodevil aparente que gira alrededor de las apariencias, de una serie de relaciones (la mayoría, sexuales) más o menos ambiguas y extrañas. Cada personaje se revela a través de un problema, un defecto o un comportamiento desagradable que busca esconder o expresar a la enésima potencia. Así, el guión de *Besa...* (del propio Blanc) se construye a partir de los cruces múltiples de estos neuróticos seres. Pero la ausencia de una verdadera intriga genera varios problemas: el hilo conductor es muy delgado, la arquitectura más que frágil y la pintura, caricaturesca. Aunque Blanc/realizador trata de "salvar" a sus criaturas con un poco de humor, Blanc/guionista no lo logra. "La vida es extraña: te desgarras el alma, pero si la atraviesas zigzagueando, resulta más bien cómica", sentencia el personaje el Dutronc al final. Es la única frase de la novela que Blanc conservó: resume la falencia y el mérito de esta acumulación de observaciones despiadadas sobre una fauna burguesa contemporánea.



Besa a quien quieras.

MONSIEUR BLANC. Michel Blanc es un bicho raro del cine francés. El más feo de la troupe teatral "el Splendid" llegó al cine con Tavernier, que le ofreció su primer papel en *Que la fête commence* (1974). Desde entonces, Blanc el pelado, el hipocondríaco, el antihéroe no paró de filmar: actor en más de 60 películas, dirigido por gente como Gainsbourg, Miller, Blier y, sobre todo, Leconte (*La noche es mi enemiga*, 1989). Blanc el anglófilo se animó a *La tempestad* de Greenaway. Blanc el discreto también pasó detrás de la cámara: en 1984 dirigió *Marche à l'ombre*, road movie que flirtea con la comedia dramática, reveló a Gérard Lanvin e hizo explotar la taquilla. Pero Blanc el tranquilo, habituado a papeles secundarios, se tomó su tiempo y sólo 10 años más tarde eligió un tema y una actriz: el cansancio del *show business* y la muy *chic* Carole Bouquet engendran *Grosse fatigue*, sátira inesperada y ácida premiada en Cannes por su guión. La fama fácil; Blanc el difícil. En 1999 convenció a Daniel Auteuil para cruzar el Canal y filmar en inglés *Mauvaise passe*, o de cómo pasar de profesor de literatura a *taxi-boy* adicto; un fracaso comercial y su mejor film. Blanc no olvida sus orígenes y celebra la comedia, pero la amable forma de su cine es sólo un señuelo para desestabilizar: su pesimismo es devastador y la sordidez siempre asoma. No es poco. **María Valeria Battista**

REALMENTE AMOR, dirigida por Richard Curtis (AVH). Fiel exponente del *cine choronga*, esta supuesta comedia romántica (supuesta porque en realidad no es ni muy cómica ni muy romántica, o mejor dicho, es falsamente romántica) fue apoyada tanto por el público como por la crítica de algunos diarios, pero no por esta revista, que le dedicó el tratamiento que se merece: un par de líneas en contra en EA N° 140.

JEEPERS CREEPERS 2, dirigida por Victor Salva (Gativideo).

Lo contrario a lo mencionado arriba ocurrió con la secuela del gran film de 2002, nuevamente dirigido por el talentoso Salva. *JC2* fue un fracaso de público y los diarios la trataron peor de lo que se merecía; a los que la vieron por aquí les gustó, aunque no tanto como la original. Comentario en EA N° 140.

PACTO DE JUSTICIA, dirigida por Kevin Costner (Gativideo).

Otro fracaso estrepitoso de público, tal vez en parte debido a la tibieza con la que fue recibida por la crítica local, aunque también es verdad que el western no es pasión de multitudes. En la revista, en cambio, se la recibió con bombos y platillos y se le dedicó media tapa en EA N° 140. Más tarde empezaron a oírse voces en contra (EA N° 141).

LOONEY TUNES, DE NUEVO EN ACCION, dirigida por Joe Dante (AVH).

Por fin llega la oportunidad de ver este film en su idioma original, luego de su estreno con todas las copias (horriblemente) dobladas. La vuelta de Dante, esta vez en compañía de los personajes animados de la Warner, gustó a varios pero no conformó a todos en la revista. En lo que sí estamos de acuerdo es en que no queremos que nos quiten la posibilidad de elegir cómo escuchamos una película. Comentario a favor y dossier Dante en EA N° 140, no tan a favor en EA N° 141 y en contra del doblaje en EA N° 142 y 143.

DOGVILLE, dirigida por Lars von Trier (AVH).

Von Trier siempre fue un director polémico, pero con este film lo único que se discutió en *El Amante* fue si la película era floja o pésima, mientras que otros medios y el público la calificaban de obra maestra. En contra y no tanto en EA N° 138.

CLASICOS

EL RETRATO DE JENNIE, *Portrait of Jennie* (1948, William Dieterle), con Joseph Cotten, Jennifer Jones y Ethel Barrymore. (Epoca)

Con una prolífica filmografía iniciada en el período mudo, luego extendida a lo largo de cuatro décadas y en la que se encuentran varios títulos valiosos y alguna obra maestra como esta, William Dieterle es otro de los realizadores de la segunda línea del cine americano escasamente conocido entre la cinefilia. Ecléctico como todo buen artesano hollywoodense, incursionó en los más diversos géneros, siendo su período más valioso el comprendido entre comienzos de la década del treinta y 1950. *El retrato de Jennie* es una de esas raras perlas que a lo largo de la historia produjo el cine fantástico y narra la relación que se entabla entre un pintor neoyorquino empobrecido y una misteriosa muchacha a la que encuentra en el Central Park vestida con extrañas ropas de otra época.

Lo que sigue es un relato en el que se alternan escenas de tono realista —como las del protagonista con la solterona curadora de la galería donde vende sus trabajos (una maravillosa actuación de Ethel Barrymore)— con los inesperados encuentros con la chica, de un logrado clima feérico y un romanticismo (que recuerda las mejores escenas de las películas de Frank Borzage) en los que se distingue la notable partitura de Dimitri Tiomkin (inspirada en temas de Debussy) omnipresente en esas escenas. Si a ello le sumamos el destacable trabajo de iluminación de Joseph August, que consigue otorgarle al relato un extraño tono de intemporalidad en el que los encuentros de la pareja parecen suspendidos también en el espacio (una característica muy “bor-

zagiana”), es indudable que estamos ante una auténtica obra maestra. Película de visión absolutamente imprescindible, es una de esas inesperadas joyas que a veces se encuentran en la filmografía de un director aparentemente no dotado para estos menesteres. **Jorge García**

IMITACION DE LA VIDA, *Imitation of Life* (1934, John M. Stahl), con Claudette Colbert, Warren William y Louise Beavers. (Epoca)

Existen algunos malentendidos alrededor de la filmografía de John M. Stahl, un director subvalorado por la crítica, escasamente conocido por los cinéfilos y con una muy escueta difusión de su obra. El primero de ellos es el de intentar compararlo con Douglas Sirk a partir de que este realizador dirigió tres películas en su esplendorosa década del 50 que habían conocido una versión anterior en manos de Stahl en los años 30 (*Imitation of Life*, *Magnificent Obsesión* y *When Tomorrows Come*). Sin embargo, nada hay —salvo ese hecho— que empariente a Stahl con Sirk, y de ninguna manera pueden considerarse las versiones de este último como remakes de aquellas películas. Otro problema es que su película más conocida (*Que el cielo la juzgue*, 1945) es un film absolutamente atípico dentro de su filmografía, un melodrama barroco y desmelenado que muy poco tiene que ver con el estilo más bien austero y contenido de sus restantes trabajos (en alguna medida, podría decirse que esta película es mucho más “sirkiana” que las antes mencionadas).

Imitación de la vida, es una adaptación del novelón de Fannie Hurst —un relato veladamente racista tras su aparente liberalis-

mo— centrado en la relación a lo largo de varios años entre dos mujeres, una blanca, la patrona, y otra negra, su criada, cuya hija reniega de su origen racial. Si Douglas Sirk —a través de las estructuras del melodrama doméstico intenso y recargado— desarrollaba otro de sus habituales y corrosivos cuestionamientos a las conductas de la burguesía americana de los años 50, Stahl, con un estilo visual y narrativo mucho más discreto y mesurado prefiere el minucioso estudio de caracteres, en el que el melodrama aparece hacia el final casi como una consecuencia natural e inevitable de los hechos, aunque el director, a partir de una sabia utilización de los espacios (los blancos en la mansión viven arriba, mientras los negros lo hacen abajo) y de las situaciones aparentemente cómicas, consigue desnudar la hipocresía que existe en las relaciones interraciales en Estados Unidos. **JG**

ESTA TIERRA ES MIA, *This Land Is Mine*, 1943, dirigida por Jean Renoir, con Charles Laughton, Maureen O'Hara, George Sanders y Walter Slezak. (Epoca)

El período norteamericano de Renoir es frecuentemente desatendido. Si a nadie avisado le escapa que los Fritz Lang americanos son hoy de igual —o mayor— importancia que sus films alemanes, aún unos cuantos deben ser convencidos de que películas como *Esta tierra es mía* pertenecen legítimamente al canon renoiriano.

Truffaut escribió que era la más despreciada de las películas americanas de Renoir. Fue vapuleada por la crítica de su país y su mismo director casi se disculpaba de ella, alegando que quizás había sido torpe. Sin embargo, se levanta como una notable pie-

NUNCA UN VIDEO CLUB SE ATREVIÓ A TANTO!

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

mondo macabro
VIDEO EXÓTICA

TAKASHI MIIKE-TAKESHI KITANO
GREGG ARAKI-IARRY CLARK
JEAN ROLLIN-NARCISO IBAÑEZ MENTA
ANDY WARHOL-RUSS 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



Warren William, Louise Beavers y Claudette Colbert reunicos en *Imitación de la vida*.

OTRAS EDICIONES

- *Marabunta*, 1954, de Byron Haskin, es un pequeño clásico de los films de aventuras ambientados en la selva. En este caso, un matrimonio se ve acosado por el avance de unas gigantescas hormigas rojas que tratan de destruir el predio donde residen. (Epoca)
- El refinado estilo visual del poco valorado Anatole Litvak puede apreciarse en *Anastasia*, 1956, un relato centrado en una mujer amnésica, refugiada política (notable, como siempre, Ingrid Bergman), que es elegida para representar el papel de la hija del último zar ruso. (Epoca)
- Rodada antes de sus grandes melodramas de los años 50, *Acechada*, 1945, de Douglas Sirk, remake de un film de Robert Siodmak de 1940, es un relato que fusiona elementos policiales y de comedia sin aprovechar los personajes más interesantes de la trama. (Epoca)
- *Casi un caballero*, 1943, del hoy olvidado H.C. Potter, es una divertida comedia –que luego dio lugar a una exitosa serie televisiva– en la que Cary Grant (seguramente el más grande intérprete del género) da cuerpo a uno de sus característicos pillos encantadores. (Epoca)
- La química entre Bob Mitchum y Jane Greer (*Retorno al pasado*) funcionando a pleno otra vez en *El gran robo*, 1949, de Don Siegel, un film en el que ya se puede apreciar la notable capacidad del director para otorgarle dinamismo y fisicidad a sus relatos. (Epoca)
- Una curiosidad dentro de la filmografía de Orson Welles, finalmente acreditada a Norman Foster es *Jornada de terror*, 1943, una película producida, actuada y con guión del gran Orson, en la que dicen que el gran realizador dirigió todas las escenas en las que participa. (Epoca)

za sobre la Resistencia, que en su misma condición anacrónica encuentra su poder de convicción.

Charles Laughton es aquí un maestro maduro, bien alimentado por su diario tazón de leche, afecto a los cuidados de su madre y al silencioso amor por una joven (Maureen O'Hara). Ve el mundo a escala escolar, y en ese esquema, de pronto, ingresa la ocupación nazi. Ambientada "en una aldea de algún lugar de Europa", la historia muestra cómo ese maestro se desplaza del lugar de eterno bebé al de héroe. Y aunque no falten los subrayados (con el énfasis del guión de Dudley Nichols) que inclinan al patetismo, extrañamente el film se contiene, como también restringe las audacias de puesta en escena que venía encarando Renoir, en beneficio de un clasicismo muy al modo del Hollywood de los 30.

La aldea donde transcurre *Esta tierra es*

mía, básicamente francesa pero imaginada en un estudio RKO, permitió al director de arte Eugène Lourie –colaborador de JR en *La regla del juego*– condensar un mundo ocupado que, siendo inequívocamente francés, se extiende a la tenebrosa situación que en aquel entonces abarcaba medio continente europeo: la de cómo combatir al enemigo en casa.

Renoir contó para este film con una banda de amigos que serían íntimos –meses más tarde se casaba en casa de Laughton con Nichols de testigo– y quiso sumar a otros: Von Stroheim iba a ser el villano nazi, hasta que el estudio contrató por su cuenta a Slezak. Contemporánea al momento más desolador del avance nazi –cuando el sitio de Stalingrado– *Esta tierra...* es en muchos aspectos muy íntima precursora de *Casablanca*, la madrina de todas las historias de la Resistencia. **Eduardo A. Russo.**

[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

Muerte y resurrección del Oeste

Dos obras maestras son la punta de un lanzamiento masivo de un género clave. Abajo la dicotomía entre clásico y moderno, sean bienvenidos todos los grandes westerns.

UN TIRO EN LA NOCHE, *The Man Who Shot Liberty Valance*, EE.UU., 1962, dirigida por John Ford, con John Wayne y James Stewart.

ERASE UNA VEZ EN EL OESTE, *C'era un volta il west*, Italia / EE.UU., 1968, dirigida por Sergio Leone, con Charles Bronson y Claudia Cardinale.

Los 60 son la década final del western como género clásico. Allí agoniza, muere y resucita sin problemas. Ya no será lo mismo, pero en esta década hay varias obras maestras que pueden dividirse en dos grupos: los últimos films de los maestros y las obras cumbre de los nuevos cineastas del género. Democrático y sabio es el mundo del DVD que edita a ambos grupos. ¿Qué se puede decir de nuevo sobre *Un tiro en la noche*? Seguramente muchas cosas, ya que esta maravilla de la historia del cine nunca se agota. En lo que respecta a esta edición en DVD, lo más sorprendente es cómo cambia la película cuando se respeta el ancho de pantalla original. El film recupera una belleza que, obviamente, no se captaba del todo cuando se la veía en full screen. Esto habla claramente de la importancia del respeto por el formato original, que debería ser obligatorio en las ediciones en DVD. Un detalle que es una limitación para el DVD es el problema de las líneas muy finas en ciertas texturas de la ropa y el paisaje, y en este film hay varios, aunque se trata de algo menor frente al impactante resultado final. Y otra cosa: la edición trae un solo extra, el trailer original del film. Ahora bien, como ocurre prácticamente siempre, dicho extra no está subtulado. De nuevo: debería ser obligatorio que las ediciones locales tengan subtulado en castellano de todos los extras. En este caso el texto no sería tanto y resultaría excelente que trajera subtítulos. Otro film clave de los 60 fue editado en estos días. Se trata de una película gigantesca, un clásico moderno dentro del género. *Erase una vez en el Oeste*, dirigida por Sergio Leone (alguien dijo de él: es el primer director pos-



Wayne en dos postales del Lejano Oeste: *Los hijos de Katie Elder* y *Temple de acero*.

moderno) y protagonizada por Charles Bronson, Claudia Cardinale, Jason Robards y Henry Fonda, quien interpreta a un memorable villano. De alto impacto visual, la película posee sin embargo la habitual melancolía del maestro italiano, lo mismo que la música de Ennio Morricone, que también es hoy un clásico. Obviamente el anchísimo formato de pantalla está respetado y resulta absurdo que alguien diga haber visto esta película si no lo hizo con su cuadro completo. De todos los films de Leone, es el que más se relaciona con el western clásico y eso se nota a cada paso. Aunque tiene un tono crepuscular, su existencia y su forma hablan claramente de la posible continuidad de este extraordinario género. Los extras de *Erase una vez en el Oeste* son un lujo total. Arrancando por los documentales donde hablan Bernardo Bertolucci, John Carpenter, Claudia Cardinale, John Milius, entre otros colaboradores del director o expertos en la carrera de Leone. También el propio Leone y Henry Fonda aparecen entrevistados. Esta clase de documentales, donde participan personas con autoridad, es el complemento ideal para estas ediciones de lujo. Y en este caso la información, hasta los más pequeños detalles, es excelente, apasionante, ya que explica la importancia de Sergio Leone en el cine italiano y su lugar en el western, con



claridad y a través de opiniones sofisticadas. Y bastan pequeños momentos de la música de Morricone ubicados estratégicamente para que el espíritu del film se apodere también del documental. Estos verdaderos documentos son tan buenos que merecerían venderse por separado, pero están armados de forma ideal para ser un regalo soñado. Un último detalle: la venta de estos DVD o su alquiler no son sencillos. Otros clásicos menos importantes están dispersos sin orden por las grandes cadenas de venta, pero estos sólo se consiguen en un par de locales con excelente catálogo. Teniendo en cuenta la salida en este momento de westerns como *El Dorado*, *Temple de acero*, *Shane* y *Los hijos de Katie Elder*, sería bueno que fuesen más accesibles para el público. ■

DVD
MUSEUM
www.museumdvd.com.ar

Alquiler - Venta

Florida 860 Gal. Del Sol Local 83
Florida 439 Gal. Via Florencia Local16
Tel/Fax: 4313-6381/ 4328-3183



X JORGE GARCÍA

VIERNES 9

EL CAMINO DE LOS SUEÑOS, *Mulholland Drive* (2002, David Lynch). Movie City, 15.45 hs.

LA LLAMADA, *The Ring* (2002, Gore Verbinski). Movie City, 23.15 hs.

SABADO 10

PIMPOLLOS ROTOS, *Broken Blossoms* (1919, David W. Griffith). Retro, 11 hs.

RUSH (1991, Lili Fini Zanuk). I-Sat, 19.55 hs.

LOS DIEZ MANDAMIENTOS, *The Ten Commandments* (1956, Cecil B. DeMille), con Charlton Heston y Yul Brynner. The Film Zone, 16 hs.

Realizador de gran éxito entre el público a lo largo de varias décadas aunque una suerte de "bestia negra" para algunos sectores cinéfilos, Cecil B. DeMille, a partir de su sentido del espectáculo –no exento de vulgaridad– y su dominio del ritmo narrativo, se coloca como un realizador bastante por encima de lo que su fama indica. Esta especie de biopic de Moisés pertenece a la categoría de relatos mastodónticos de su filmografía y –más allá de algunos excesos que bordean el kitsch y su desmedida duración– ofrece una buena muestra de las características apuntadas.

DOMINGO 11

INSIGNIFICANCIA, *Insignificance* (1985, Nicolas Roeg). Space, 16.30 hs.

LA CAPTURA DEL PELHAM 1,2,3, *The Taking of Pelham One Two Three* (1974, Joseph Sargent). Retro, 20 hs.

EXTRAÑA PAREJA, *The Odd Couple* (1968, Gene Saks), con Jack Lemmon y Walter Matthau. Retro, 22 hs.

Si bien el gran Billy Wilder ya había descubierto la empatía existente entre Lemmon y Matthau (*Por dinero casi todo*) esta adaptación de la exitosa obra teatral de Neil Simon, acerca de dos hombres divorciados que conviven en el mismo departamento, la lleva a su más rotunda y directa expresión. La dirección no ofrece casi ningún rasgo personal, pero la astucia del guión, la habilidad con que están contruidos los diálogos y las situaciones, y el carisma de las dos estrellas alcanzan para garantizar un seguro entretenimiento.

LUNES 12

MI VIAJE A ITALIA, *Il mio viaggio a Italia* (2001, Martin Scorsese). Cinemax, 12.45 hs.

LA BASTARDA DE CAROLINA, *Bastard Out of Carolina* (1996, Angelica Huston). Space, 16.25 hs.

MARTES 13

CUERPO Y ALMA, *Body and Soul* (1947, Robert Rosen). Film & Arts, 19 hs.

LA BESTIA DEBE MORIR, *Que la bête meure* (1969, Claude Chabrol). Europa, Europa, 20 hs.

ANDREI ROUBLEV (1966, Andrei Tarkovski), con Anatoli Solonitsin e Ivan Lapikov. Europa, Europa, 22 hs.

Posiblemente uno de los realizadores más importantes de las últimas décadas (aunque, salvo tal vez este, no me llevaría ninguno de sus films a la famosa "isla desierta"), Andrei Tarkovski ha ejercido una clara influencia sobre el cine contemporáneo. Esta película –como otras de su filmografía, con problemas de censura en su país– está centrada en varios episodios de la vida de un ignorado pintor ruso de íconos del siglo XV y es un monumental fresco que trasciende ampliamente su anécdota para transformarse en una lúcida reflexión sobre el papel del artista en una sociedad castradora.

MIERCOLES 14

LA MUJER INFIEL, *La femme infidele* (1969, Claude Chabrol). Europa, Europa, 18.40 hs.

RECURSOS HUMANOS, *Resources humaines* (1999, Laurent Cantet). I-Sat, 23 hs.

LA FLOR DEL MAL, *La fleur du mal* (2003, Claude Chabrol), con Nathalie Baye y Suzanne Flon. TV 5 Internacional, 3.15 hs.

Es bueno que el mismo día que se exhibe en cable *La mujer infiel*, se pueda ver la última película de Claude Chabrol. Sin la afición por la caricatura casi grotesca de otros tiempos y la serenidad y clasicismo narrativo que caracterizan sus últimos trabajos, el director continúa imperturbable su análisis de las conductas de la burguesía francesa. Además, como bienvenido plus adicional, en este gran film reaparece inesperadamente la notable Suzanne Flon y Chabrol descubre a una de las ninfulas más perturbadoras de los últimos tiempos: Melanie Dutey.



Cleopatra (1963), un film casi mítico.

JUEVES 15

CUANDO HARRY CONOCIO A SALLY, *When Harry Met Sally...* (1989, Rob Reiner). I-Sat, 12.15 hs.

CUESTION DE SANGRE, *Little Odessa* (1994, James Gray). Cinemax, 20.30 hs.

VIERNES 16

EL PUEBLO DE LOS MALDITOS, *Village of the Damned* (1995, John Carpenter). Movie City, 22 hs.

LA INFANCIA DE IVAN, *Vanovo datsvo* (1962, Andrei Tarkovski). Europa, Europa, 23.40 hs.

SABADO 17

EL ACORAZADO POTEMKIN, *Bronenosets Potyomkin* (1925, Serguei Einsestein). Retro, 11 hs.

MANHATTAN (1978, Woody Allen). Space, 23.50 hs.

CLEOPATRA (1963, Joseph L. Mankiewicz), con Elizabeth Taylor y Richard Burton. The Film Zone, 11.35 hs.

En las mejores obras de Mankiewicz se destacan una puesta en escena rigurosa y barroca, los diálogos acerados y cínicos y un tono marcadamente escéptico acerca de la conducta humana. Nunca se entendió muy bien su interés por esta superproducción histórica que terminó en uno de los más estruendosos fracasos económicos del cine de Hollywood. Habrá que ver si la versión en TV respeta el exagerado metraje original (cuatro horas), pero no deja de ser una curiosidad la posibilidad de asomarse a un film que hoy casi se ha convertido en mítico.

DOMINGO 18

LOS PAJAROS, *The Birds* (1963, Alfred Hitchcock). The Film Zone, 13.20 hs.

KRAMPACK (2000, Cesc Gay). I-Sat, 22 hs.
 ADIOS A LAS ARMAS, *A Farewell to Arms* (1932, Frank Borzage), con Gary Cooper y Helen Hayes. Retro, 11 hs.

Con seguridad el director más desafortunadamente romántico que haya dado la historia del cine, Frank Borzage siempre se sirvió de los libretos que adaptó para desarrollar su refinado estilo visual y su intransferible cosmovisión de la relación amorosa, el sexo y la muerte. La novela de Hemingway no es una excepción y en manos del director se convierte en un desolado poema de amor con reminiscencias expresionistas en el que se destaca la antológica secuencia final, con la música de *Tristán e Isolda* de Wagner omnipresente en la banda de sonido.

LUNES 19

LA TIERRA DE MI PADRE, *Fatherland* (1986, Ken Loach). Europa, Europa, 18.25 hs.
 PROHIBIDA OBSESION, *Sea of Love* (1989, Harold Becker). Cinecanal 2, 18.55 hs.
 COFFY (1973, Jack Hill), con Pam Grier y Booker Bradshaw. Retro, 0.35 hs.

Dentro de la llamada *blaxploitation* de los años 70 (cine berreta que intentó trasladar la "cultura" negra a la pantalla a través de relatos abundantes en peinados afro, música soul, drogas, mafia y sexo), este es tal vez el título más destacado con Pam Grier—la estrella de ese subgénero—en uno de sus roles más fulgurantes. Aquí Pam interpreta a una mujer que trabaja de enfermera durante el día y a la noche se convierte en una vengadora asesina que se propone liquidar a los responsables de que su familia haya caído en la drogadicción. Un (muy) pequeño clásico.

MARTES 20

EL FUNERAL, *The Funeral* (1993, Abel Ferrara). I-Sat, 23 hs.
 SOLARIS (1972, Andrei Tarkovski). Europa, Europa, 22 hs.

MIÉRCOLES 21

BESAME TONTO, *Kiss Me, Stupid* (1964, Billy Wilder). Cinemax, 23.45 hs.
 EL SABOR DE LA CEREZA, *To'me guilass* (1997, Abbas Kiarostami). Europa, Europa, 22 hs.

JUEVES 22

LOS PROFESIONALES, *The Professionals* (1966, Richard Brooks). Cinemax, 22 hs.
 EL BEBE DE ROSEMARY, *Rosemary's Baby* (1968, Roman Polanski). Retro, 22 hs.
 TRES ENTRADAS PARA EL 26, *Trois places pour le 26* (1988, Jacques Demy), con Yves Montand y Mathilde May. TV 5 Internacional, 21.20 hs.
 Posiblemente sólo reconocido por *Los paraguas de Cherburgo*, Jacques Demy ha desarrollado sin embargo, a lo largo de una filmografía de notable coherencia, un universo marcadamente personal. En su último film—y una vez más con la presencia de Michel Legrand en la música—el director propone una historia donde Yves Montand se interpreta a sí mismo y en la que—como no podía ser de otra manera—el azar juega un papel relevante. En los momentos más logrados, consigue estar a la altura de sus mejores trabajos.

VIERNES 23

LA MALDICION DEL ESCORPION DE JADE, *The Curse of the Jade Scorpion* (2002, Woody Allen). Movie City, 19.30 hs.
 MONERIAS DIABOLICAS, *Monkey Shines: An Experiment in Fear* (1988, George Romero). Space, 22 hs.

SABADO 24

CAJA NEGRA (2002, Luis Ortega). Cinemax, 15 hs.
 BESAME MORTALMENTE, *Kiss Me Deadly* (1955, Robert Aldrich). Retro, 17.05 hs.
 EL LADRON DE BAGDAD, *The Thief of Bagdad* (1924, Raoul Walsh), con Douglas Fairbanks y Anna May Wong. Retro, 11 hs.

La monumental obra de Raoul Walsh es principalmente conocida a partir de su entrada en la Warner en 1939, pero hay una gran cantidad de películas previas valiosas en su filmografía. Una de ellas es esta primera versión de este clásico relato de aventuras "orientales" con toques fantásticos, una joya del cine mudo de gran potencia visual en la que se destacan la notable dirección artística del gran William Cameron Menzies y la eléctrica interpretación de Douglas Fairbanks Jr., un claro antecesor de Errol Flynn.

DOMINGO 25

PASION DE AMOR, *La veuve de Saint-Pierre* (2000, Patrice Leconte). Europa, Europa, 15.20 hs.
 CRIMENES Y PECADOS, *Crimes and Misdemeanors* (1985, Woody Allen). Film & Arts, 18 hs.
 EL INOCENTE, *L'innocente* (1976, Luchino Visconti), con Giancarlo Giannini y Laura Antonelli. Europa, Europa, 22 hs.
 Podría extrañar a priori que Visconti se interesara para su última película en la obra de un autor tan poco afín ideológicamente como Gabriele D'Annunzio, pero su vocación por el melodrama pudo más. El resultado es una obra fascinante en la que una historia absolutamente folletinesca se ve potenciada por la meticulosa puesta en escena del realizador, su obsesiva recreación de época y un agudo estudio de caracteres. Una de las obras más subvaloradas del gran director en la que, además, Laura Antonelli y Jennifer O'Neill están más bellas que nunca.

LUNES 26

LORD JIM (1965, Richard Brooks). Cinemax, 19.30 hs.
 LOS INUTILES, *I Vitelloni* (1953, Federico Fellini). Europa, Europa, 18 hs.
 JULES Y JIM, *Jules et Jim* (1961, François Truffaut), con Jeanne Moreau y Oskar Werner. TV 5 Internacional, 3.25 hs.
 Uno de los más originales realizadores surgidos de la Nouvelle Vague francesa, con un estilo narrativo que recoge influencias tanto de Jean Renoir como del film noir pero expuestas a través de un universo intransferiblemente personal, Truffaut se ha convertido hoy en un clásico. Este film, una suerte

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



Videoteca no convencional desde 1986

PICCADILLY
 GINERAMA
 VIDEOS-DVD

lambare 897 (Sarmiento al 4600)
 e-mail piccadillyginerama@hotmail.com



Novedades
 Ultraviolencia
 Euroreas
 Argentinas
 Nouvelle Vague
 For
 Orientales
 Musicales
 Picarescas
 Expresionismo
 Trash
 Incorrectas

de quintaesencia de sus preocupaciones temáticas y estéticas en el que se revierten varios de los tópicos más transitados del *ménage à trois* (v.g. Jeanne Moreau es una *femme fatale* encantadora) es una de las obras mayores de su filmografía.

MARTES 27

LOCOS DE ATAR, *Love Happy* (1949, David Miller).

Film & Arts, 19 hs.

STALKER-LA ZONA (1979, Andrei Tarkovski). Europa,

Europa, 22 hs.

AMORES PERROS (2000, Alejandro González Iñárritu, con Gael García Bernal y Goya Toledo. I-Sat, 23 hs.

Opera prima del director y el gran éxito internacional del cine mejicano en los últimos años. Si el film hubiera desarrollado a fondo su primer episodio estaríamos hablando de una obra interesante y de un director a seguir, pero lamentablemente la película se va desbarrancando progresivamente y su segunda historia consigue sólo por momentos encontrar el tono de comedia negra adecuado mientras que en la tercera, la más política, se entra sin rubores en terrenos moralizadores, edificantes y, lo que es peor, profundamente reaccionarios.

MIÉRCOLES 28

HOGAR, DULCE HOGAR, *Adieu, placher des vaches* (1999, Otar Iosseliani). I-Sat, 23 hs.

LA DOLCE VITA (1960, Federico Fellini). Europa, Europa, 22 hs.

JUEVES 29

NIXON (1995, Oliver Stone). Cinemax, 22 hs.

CORAZON DE CRISTAL, *Herz aus glas* (1974, Werner Herzog). Europa, Europa, 20.20 hs.

EL MAULLIDO DEL GATO, *Cat's Meow* (2002, Peter Bogdanovich), con Eddie Izzard y Kirsten Dunst. Movie City, 12.20 hs.

Uno de los últimos narradores clásicos del cine norteamericano y con escasa suerte en nuestro país en cuanto a la distribución de sus películas, Peter Bogdanovich relata aquí un hecho mítico de la historia de Hollywood: la misteriosa muerte del director Thomas H. Ince en el yate del millonario William R. Hearst. El film, más que un retrato de las miserias del mundo del cine (te extraño B.W.), es un prolijo ejercicio narrativo, no exento de algunas punzantes ironías, en el que desfilan varias figuras conocidas y en el que Kirsten Dunst ratifica sus condiciones de actriz.

VIERNES 30

EL JEQUE BLANCO, *Lo sciecco bianco* (1952, Federico Fellini). Europa, Europa, 16.55 hs.

HABLE CON ELLA (2002, Pedro Almodóvar). Movie City, 19.45 hs.

Mercedes McCambridge: la voz del demonio

Hay actores (y actrices) que —más allá de su innegable talento— pasan a la historia apenas por unos pocos roles de su filmografía; es el caso de Mercedes McCambridge (1918-2004), fallecida hace unos días en un hospicio geriátrico tras haber desaparecido de las pantallas en las últimas dos décadas. (Hay que decir que en 1987, una enorme tragedia se desencadenó en su vida cuando su hijo disparó sobre su esposa y sus dos hijas y luego se suicidó.) Nacida en Jolliet, desde sus años de estudiante comenzó a trabajar en radio y se convirtió rápidamente en una de las más importantes y requeridas voces de ese medio (Orson Welles llegó a decir de ella —quien fue su compañera en el Ford Theater— que se trataba de la más grande actriz radial viviente). Tras varios éxitos en Broadway en los años 40, debutó finalmente en el cine en 1949, ya con treinta años cumplidos, en *Decepción*, un potente melodrama sobre el ascenso y caída de un político —dicen que inspirada en la figura de Huey Long, un demagogo caudillo sureño que terminó sus días asesinado— que dirigió Robert Rossen y le valió un Oscar a la mejor actriz de reparto. En esa película interpretaba a la secretaria del protagonista con notable fuerza dramática, en uno de los más impresionantes debuts que se recuerden (vale aclarar, incidentalmente, que esa película fue prohibida en nuestro país en los años del primer gobierno peronista). Pero decía antes que Mercedes sería recordada en la historia del cine por muy pocos papeles (uno de ellos es este). Es que a pesar de alguna nominación posterior (por *Gigante*, el mamotreto de George Stevens de 1956) y una última película, *Echoes*, 1983, en la que compartió pantalla con otras ilustres veteranas como la gran Gale Sondergaard y Ruth Roman, su otra gran interpretación fue en *Johnny Guitar*, el estupendo y delirante western de Nicholas Ray, que proponía un enfrentamiento final entre mujeres, una ella y la otra nada menos que Joan Crawford. En ese film daba cuerpo y odio a una mujer que, por celos y resentimiento, estaba a dispuesta a destruir a cualquier precio a su rival (y aquí corresponde una pequeña digresión: hay en esa película un plano absolutamente inolvidable, uno de esos momentos que quedan grabados para siempre en la memoria cinéfila y es en el que la McCambridge —tomada en



McCambridge junto a James Dean en *Gigante*.

escorzo y luego de haber prendido fuego el *saloon* de la Crawford— se da vuelta a cámara y dirige a los espectadores una sonrisa de satisfacción absolutamente perversa. Ese solo momento alcanzaría para colocarla entre las grandes del cine de todos los tiempos, pero en ese film hay mucho más de ella, incluida la formidable secuencia final antes mencionada. En los años 60 sufrió diversos problemas de alcoholismo y su carrera estuvo largo tiempo interrumpida, pero la década del 70 le dio la oportunidad de otro gran papel y este fue nada menos que el de otorgarle voz al demonio, en los momentos en que el beneplácito Satanás toma posesión del cuerpo de la rolliza Linda Blair en *El exorcista*. Esa voz ronca y agresiva, que parece venir desde el mismísimo infierno, le otorga al personaje un carácter absolutamente perturbador. Se puede decir sin tapujos que sin ese sonido gutural y gangoso, una suerte de representación vocal de la maldad, el personaje no tendría un cariz tan inquietante. Es una verdadera lástima que una actriz con la intensidad y la potencia dramática de Mercedes McCambridge no haya tenido más oportunidades, al menos a través del cine, de desplegar su talento, pero los tres roles mencionados (más alguna ocasional breve aparición en algún olvidado film) alcanzan para situarla entre las grandes actrices del cine norteamericano.

> 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**

Sobre *Las invasiones bárbaras*:

Leí "¿Qué es el cine choronga?". Agradezco a sus autores. He aprendido lo que no debo hacer para debatir acerca de una obra literaria o de una película. Creo que, en primer término, no debo dejarme influenciar por mis convicciones ideológicas o mis gustos personales. Si en una revista de la jerarquía de *El Amante* me otorgan un espacio, debo comprender que no es para que los detalle sino para que informe al lector, si me es posible, con agudeza y capacidad de síntesis. Darle las herramientas para que saque sus propias conclusiones, dejarlo pensar, sin imponerle mis ideas. Alguien creyó alguna vez "sólo sé que no sé nada." Me cuidaré de no decir del personaje que es "un maximus cretinus" (existe el riesgo de que un espejo me muestre la imagen de un maximus maximus cretinus). Me cuidaré también de decir que "se parece a una conversación entre unos 'cretinos' de café, y nada más". Es posible que si se decidiera castigar con la pena de muerte a todos los cretinos de café, los críticos firmantes perderían su empleo. Sólo ellos, y quizás un par de sus amigos, quedarían con vida. Otro hecho que quisiera subrayar es que, si deseo descalificar, debo hacerlo con argumentos claros hasta para una mente cretina. "Ambas son películas con las cuales no se puede construir 'otra película'; están completamente hechas; el espectador se limita a ver y escuchar obviedades envueltas en metal" (por favor, aclarar con un ejemplo comprensible para cretinos). Otra muestra: "Son películas cordero disfrazadas de lobo y viceversa, miserables y ridículas, admiradas por un público que no puedo siquiera (¿si quiero?) imaginarme cómo es". Otra: "Con su monumental chatura de puesta en escena, su carencia absoluta de sorpresas, su banalidad disfrazada de importancia, realmente me quedo atónito". ¡Cuánta agresión al "flato"! De cualquier manera, es digna de aplauso, una actitud adolescente (por su seguridad, sin dudas pusilánimes) en un par de adultos.

Valentín Stiglitz

Estimados Panozzo & Porta Fouz:

Recién llegado de mis vacaciones, leo con un considerable atraso la revista de febrero. Entre todas las notas llama mi atención la denostación al por ustedes llamado cine choronga y en especial al film de Denys Arcand *Las invasiones bárbaras*. Yo no voy a polemizar sobre las "cualidades cinematográficas" de ese film pero sí creo necesario aclarar algunos puntos que hay en la nota. En primer lugar no entiendo qué es el cine choronga, no sé ni siquiera qué es el o la choronga: fui al diccionario de la Real Academia y no figura allí. En internet me invitan a degustar la choronga (un marisco), a leer una historieta con un personaje así llamado y a un chat sexual a rascarme o a libar la choronga en forma virtual. ¡¡¡Sobre el cine choronga ni rastros!!! Leyendo la nota, siguiendo el razonamiento que proponen y tratando de explicarme el término, creo inferir que ustedes además de un cine choronga mencionan a un vasto público choronga que concurre masivamente a ver y aplaudir películas incalificables por lo malas y que además se las agarra contra ustedes en forma masiva. A mí siempre me pareció que era muy fácil atacar lo indefendible y creo que eso es lo que ustedes tratan de hacer en la nota. Yo voy a intentar defender lo según ustedes indefendible pero que por mí debe ser no atacable (ahora sí que estoy complicando la cosa). Hay un gran porcentaje de la población que va al cine y lo disfruta, aunque tal vez no lea *El Amante* y no sepa diferenciar o apreciar cualidades de un film, cosa que para otros es el *leitmotiv* de su existencia como cinéfilos. Esa gente va al cine y se siente identificada con lo que ve, o quisiera ser como el personaje que se refleja en la pantalla, que sufre, ríe, putea, llora con o contra él. A esas personas les importa poco la estética, la composición, el plano secuencia o la profundidad de campo. Sufren con el padre hijo de puta que se está muriendo y con el hijo que odia al padre pero que ahora que se muere lo quiere conocer mejor. ¿Qué hacemos con ese público que aplaude a rabiarse estas películas descalificadas por ustedes? ¿Los rotulamos de chorongas para así diferenciarlos claramente de ellos y decimos que eso que ven no es cine, que no tiene estética, ni puesta en escena ni composición ni nada? Creo que el cine so-

brevive, mal que les (nos) pese con ese público choronga que paga 12 pesos la entrada y llora o se deleita con *Las invasiones bárbaras* y otros films por ustedes defenestrados. Hay otra película que me inspira un comentario y creo, aclara (¿?) mi postura. Fui a ver *Alguien tiene que ceder* y estuve puteando por dentro por la baja calidad del film. Sin embargo, llamó mi atención la gran participación del público festejando muchas escenas que a mí francamente me parecían "de cuarta".

¿Qué estaba pasando? Todas eran personas que querían que les sucediera algo tan irreal como lo que vive el personaje de Diane Keaton, con el cual estaban totalmente identificadas en idealización. Si hablaba con cualquiera de esas mujeres a la salida del cine iban a alabar el film hasta lo superlativo. Entonces pensé que el cine aún sigue cumpliendo con la gran función de dar para todos los gustos, un motor que lo mantiene vivo y joven después de su centenario.

Hay otro aspecto y este ya tiene que ver más con el film de Arcand. Como soy medio masoquista, a la salida del cine y ya en casa, volví a ver en video *La decadencia del imperio americano*, primera parte de la saga. Me sentí como si estuviese viendo *La chinoise* de Godard 30 años después, es decir, más perro en cancha de bochas que nunca. ¿Qué había sucedido? ¿Mi pasado militante se había convertido en presente choronga y la "revolución" quedaba ahogada en el interminable discurso de lo inalcanzable? Me parece que fui a ver *Las invasiones bárbaras* y mi parte choronga disfrutó de ese cine pero mi costado intelectual y clasista quiso indagar otros, porque a veces voy al cine, aflora mi parte choronga y, créanme amigos, lo disfruto.

Leopoldo Wartenberger

Amantes:

Mi relación con esta publicación se remonta a bastante tiempo atrás (tiempo que no puedo especificar pero es bastante). La relación fue un tira y afloje constante: somos humanos y nadie puede juzgar la diferencia de opiniones. Agradezco eso. Confieso igualmente que siempre desconfié de la crítica o, mejor dicho, prejuzgué. Pero con el tiempo descubrí que la revista me daba el gusto de adorar pequeñas grandes obras de directores como

Robert Rodríguez, Joe Dante, los hermanos Farrelly, David Zucker, etc. (que no nos escuchan los "cinéfilos intelectuales o apreciadores del arte puro" que las ven como simples "películas de entretenimiento", ya que obviamente no las comprenden). El humor es un género menor, obsoleto, pasajero y poco profundo. Creo que sin duda eso es no comprenderlo y prejuizar. Más aun cuando alaban películas totalmente pacatas y vacías. La revista me demostró que sabía reconocer esas genialidades con mucha onda (tomemos la palabra "onda" como un término rockero). Les agradezco eso profundamente, pero voy a centrarme en el punto principal que me llevó a escribir esta carta. Hace poco tiempo vi un afiche cinematográfico que llamó mi atención; decía "Escuela de rock". Un poco desconfiado, lo admito, me acerqué a contemplarlo. El afiche mostraba a un desenfundado Jack Black blandiendo una guitarra secundado por un grupo de chicos, en el formato de tapa de la revista *Rolling Stone*. Recordé inmediatamente al Jack Black de *Alta fidelidad* y dije: ¡jupa!. Pero cuando me acerqué más y leí: "Directed by Richard Linklater", mi alegría no podía ser mayor, la dupla era perfecta y además tenía que ver con el rock (otro de mis amores). Mi emoción finalmente fue totalmente correspondida con un orgasmo cinematográfico que hacía tiempo que no tenía. Cada fotograma de la película es simplemente genial (soy incapaz de encontrar otra palabra). Cuando llegué a mi casa busqué *El Amante* y leí la crítica (nunca leo la crítica antes de ver la película) y tuve ganas de abrazar profundamente a Marcelo Panozzo y a todo el staff de la revista, y simplemente decirles: gracias. Habían comprendido esta excelente película (lamentablemente lo contrario pasó con el público). Pero lamentablemente este no es un caso aparte y los "intelectuales" siempre les dan la espalda a estas obras maestras y alaban pacaterías como *Las invasiones bárbaras*. Pena realmente siento por ellos y encima los vivo a diario. Yo estudio en la Universidad del Cine y su mayoría corresponde a este triste estereotipo-oh-la-sensibilidad-del-director. Un caso que difiere de lo expuesto anteriormente pero también sirve para ejemplificar o que digo. En la cátedra de Historia del Cine, entre la gran lista de películas que nos hicieron ver, figuraba la trilogía de *Indiana Jones*, a la cual le tengo un cariño entrañable ya que su tercera entrega, una de mis primeras experiencias cinematográficas, me llevó al mundo del cine y el cómic. Un compañero, al ver la primera de la trilogía, me dijo: "Sí, muy divertida, la pasás bien pero no da". Mi respuesta fue obviamente agresiva. Esto es lo que generalmente pasa: ven la película, la pasan bien pero igualmente no da para ser considerada una "obra de arte". Y los casos así son millones. Lo mismo le pasaba a Hitchcock hasta que

aprendieron a considerarlo. Yo he visto desde los cortos de los Lumière hasta la última de Carpenter (hijo cinematográfico pródigo de Dewey Finn, si los hay), todo tipo de cine y directores, y sólo pido que sepamos ver el cine como es, sin estúpidos prejuicios. En mi cabeza la guitarra de Angus Young comienza a puntear, la voz de Brian Johnson se desafina y grita: "For those about to rock (we salute you)" y agregó a aquellos que saben filmar como si fuera rock. Amén.

Sebastián Palacio

Señores de *El Amante*:

La Pasión de Cristo... una película hablada en arameo y en latín pero con todos los lugares comunes de la cultura audiovisual del videoclip; un híbrido repleto de elementos extradiagéticos que da por sentado un conocimiento religioso imprescindible para poder acercarse a cada uno de los significados que la película maneja en sus dos horas de duración; un conocimiento que de ninguna manera se construye en el interior de la unidad narrativa del film, alejándose la película de la verdadera esencia del lenguaje cinematográfico y de la inmensidad de sus recursos. Está bien, hay recursos: forzados y predecibles flashbacks y gran cantidad de imágenes en cámara lenta, que sirven para mostrarnos tanto la piel de Cristo desgarrada, como una sandalia entrando a cuadro y pisando la tierra de manera exagerada para levantar una polvareda a su alrededor.

Hernán G. Silvosa

Sobre *Reconstrucción de un amor*:

Ya que la película le parece una mezcla tan fácil de predeterminedar sus orígenes y de tan poco interés, me gustaría saber qué ha hecho usted como realizador cinematográfico alguna vez. La verdad que es una de las críticas más pobres y escasas de interés que he leído. Una de las pocas cosas buenas de su crítica es que no tiene ninguna referencia destructiva sobre el film, algo a lo que nos tienen acostumbrados la mayoría de los críticos.

Andrés Badii

Sobre *Reconstrucción de un amor*:

Muy linda crítica, ¿y la historia? Humildemente creo que tu crítica carece de sencillez y peca de orgullosa. Igualmente es sólo una opinión que no va a ser cambiar mi pensar sobre la revista. Saludos

Juan Cruz

Señores de *El Amante*:

Resulta extraña la crítica sobre *La Pasión de Cristo* que se expone en la web. Extraña y fallida como (mal) se expone para que los visitantes entiendan menos de lo que podrían llegar a comprender entre tanta discusión y comentarios sobre el film de Mel Gibson. Ojo, la película no es aquella que se quiere

publicitar, no logra ser la gran película "de la historia del cine", pero es muy superior a las vistas hasta entonces sobre la vida de Cristo. De eso, creo, casi no hay dudas. Técnicamente, *La Pasión de Cristo* es excelente, bella por donde se la mire, con aquellos toques que Gibson ya mostró en *Corazón valiente*: mucha cámara lenta, primerísimos primeros planos, detalles... Pero el crítico afirma que la película "no encuentra un rumbo, no hay nada por resolver". Claro: el final ya lo sabemos, la crónica de lo sucedido también. Lo novedoso es cómo Mel Gibson muestra el sufrimiento de Cristo, su realismo. El no quiere mostrar una versión light: según la Biblia, hubo una terrible animosidad contra Cristo y una cruel y despiadada tortura antes de crucificarlo. Eso lo sabemos, aunque lo vemos ficcionado por primera vez con la crudeza que pudo haber tenido en realidad. Y ni hablar de lo que actúa Jim Caviezel: su trabajo es impresionante, increíblemente logrado merced a la expresión de su rostro, a la calidez de su mirada. Pero, para el autor de la crítica, es mucho más importante pensar y repensar la *Memoria del saqueo*... Para él será más importante, yo me quedo con Mel Gibson y su enorme talento para mostrar con imágenes la "reconstrucción" de cómo Cristo soportó la tortura y murió por todos nosotros.

Juan José Antonelli

Señores de *El Amante*:

Leí la crítica de *Las invasiones bárbaras*, y es notable cuando un tarado quiere dárselas de intelectual relajado. En mi humilde opinión *Las invasiones bárbaras* trata un tema denso como la muerte con mucha altura y simbolismo, tan metafórico como simple, que evidentemente termina despistando a cualquier crítico sacado de Disneylandia. Las opiniones no siempre pueden ser positivas, y podemos no estar de acuerdo pero si pretenden ser una revista seria sugiero notas un poco más profundas. Cordialmente,

María del Mar Jaitovich

Señores de *El Amante*:

Vivo en Pergamino, ciudad crecida entre maizales, y todo llega en carreta, incluso las películas. Como ejemplo, hace apenas tres semanas estrenaron *Río Místico*. Fui a verla en honor a algunas cosas del viejo Clint. No me gustó. Es más, creo que me rompió las pelotas bastante contundentemente. Releí las notas de la revista referidas a ella y me quedo con la que le da con un palo. Me enojó la falta de sutileza, principalmente todas esas crucecitas, esa simbología chabacana para darle trascendencia a la cosa. Esperaba una mano menos grosera, sin tanto golpe bajo al pedo. El discurso de la esposa de Penn es lamentable: está todo bien con Shakespeare, pero el cine requiere un esfuerzo adicional, estamos hablando de imagen, de

Disparar en contra el amante

montaje, de palabras metidas en un contexto coloquial. Triste. Encima viniendo de un personaje cuyo peso en la historia es de una levedad... En fin. Pocas cosas para agregar, la revista me gusta, a veces me enoja, pero está bien que exista gente agarrándose de los pelos por el cine. Hay pocas cosas que justifiquen agarrarse de los pelos. El cine es ideología. Soy de los que se han reído fuerte con *Matrix* y la cola de la película de Suar donde hace de Rainman en clave sudaca. Soy de los que lloran con Scorsese y Lynch. Un abrazo. Fabián Díaz

Señores de *El Amante*:

Simplemente me dirijo al señor Javier Porta Fouz para decirle que estoy enamorada de él. Por las dudas, por si no entiende o está desconcertado, le aclaro que no nos conocemos. Sólo soy una admiradora. Muchas gracias. Saludos y felicitaciones. Vera

Señores de *El Amante*:

Felicidades por su trabajo. Ojalá acá en México hubiera una mejor organización entre los cinéfilos. Un saludo,

Francisco González

Señores de *El Amante* (sobre la crítica de la cobertura semanal en internet)

Fui al cine engañado por los 10 puntos que le pusieron a *Perdidos en Tokio*, película con muy buena fotografía y música, buenas actuaciones de los protagonistas y buen final. Puede que un final redima un pobre guión; este no es el caso. Me hizo acordar a ciertas películas argentinas de hace unos años, demasiado pretenciosas. ¿Esta es una película pretenciosa? Absolutamente. He leído muchas críticas sobre *Perdidos...* y casi todas hablan de una película "simple". ¿Simple por qué? Que sea filmada mayoritariamente en un hotel no la hace simple; que trate fundamentalmente de la relación de dos personas no la hace simple; que tenga largos paneos de una ciudad impactante no la hace simple. ¿Pretenciosa por qué? Porque a partir de esos pocos elementos pretende construir una relación aunque nada está demasiado justificado; porque en algunas escenas se fuerza el erotismo mujer joven / hombre grande (entre nos, además, Bill Murray es menos erótico

que Anne Krueger). El final es justamente lo contrario: podía pasar por pretencioso por no mostrar ese diálogo y ese beso final, pero quizá –pensándolo bien– era la única forma de salvar un guión difícil de sostener. Es una película de 6 puntos, no más.

Pablo Marsala

¿Qué pasa?

Queridos amantes, soy un joven cinéfilo con una pregunta muy simple, como la que este mail lleva de título. ¿Cómo es que hemos llegado a que películas "peligrosamente malas" como *Dogville*, *Las invasiones bárbaras*, *21 gramos*, *Irreversible* sean consideradas no sólo en Argentina sino, mucho peor aun, en el mundo obras de arte? Y digo "peligrosamente malas", porque son películas disfrazadas de cine original y profundo, la clase de películas que críticos y espectadores ignorantes aman alabar. Encima de todo, excelentes films como *School of Rock*, *Stuck on You*, *Ghost World* y muchísimas otras son tratadas como películas boludas, típicas y de puro entretenimiento. En realidad, cuando hablo de las películas peligrosamente malas, no debería culpar a los espectadores, ya que muchos deciden qué ir a ver leyendo críticas; es por eso que me asusta tanto este tema. Y es que estas películas peligrosamente malas son cada vez más frecuentes, y mil veces más peligrosas para el cine que las inmensas producciones hollywoodenses hechas sólo para recaudar, como *The Matrix*.. ¿Qué hacer entonces cuando los críticos parecen haber perdido la razón y sólo escriben boludeces? ¿En la opinión de quién puede confiar esa gente que se guía en el cine leyendo las críticas? ¿Por qué las pocas excelentes películas americanas de los últimos tiempos son tratadas como entretenimiento boludo, sólo porque sus temas no son obviamente "profundos" (me refiero a que su profundidad y significado son más sutiles que, por ejemplo, en telenovelas como *21 gramos*)? Sólo tiro la pregunta de un tema actual que realmente me alarma.

Javier Kaplan

Las armas de la crítica de cine:

Vengo observando en los últimos números de la revista una tendencia, que a falta de una definición mejor podríamos denominar "subjetivismo". No me refiero con esto

a que la crítica de cine no pueda asumir que tiene un carácter claramente subjetivo cuando analiza el entramado de argumentos, sino a la inclusión del relato personal, de lo autobiográfico en el comentario de las películas. Este fenómeno se viene advirtiendo en parte de la redacción, con una tendencia a incorporarlo en forma bastante habitual en sus críticas.

Sin duda, el cine nos rememora experiencias personales pasadas, nos produce procesos de identificación ante tal o cual escena o personaje. Parece legítimo, entonces, traer a colación esas circunstancias íntimas cuando suman un aporte a la crítica que estamos realizando, cuando ayuda a *ver más* sobre lo que se está describiendo/interpretando; si no, es confundir las cosas, como cuando se incorpora la autobiografía o el diario íntimo como unos de los subgéneros privilegiados de la crítica cinematográfica. Todo esto viene a cuento porque en el número 142 de la revista esta *cierta tendencia* alcanza ribetes que se van de la línea. Me refiero a la crítica de Panozzo sobre *Escuela de rock* y, sobre todo, a la de Noriega acerca de *El gran pez*. En este último caso, la nota alcanza características confusas, ya que la descripción de sus experiencias personales se lleva más de la mitad de la misma y sobre todo porque no agrega mucho más a lo que nos dice de la película de Burton, salvo denunciar el proceso de identificación que evidentemente tuvo Noriega ante la misma. Para decirlo rápidamente, siento que hay un uso gratuito del recurso. Parece interesante evocar la movilización personal que puede suscitar-nos una película, pero lo que interesa al lector de una revista de crítica de cine (me parece) es que esta referencia personal incorporada a una crítica *diga algo más sobre la película que se comenta* y no cuando parecen ensayos para encarar futuros acercamientos a otros géneros literarios.

Oswaldo Verrastró

Estimados amigos:

¿Cómo están? Por lo visto pusieron el dedo en la llaga y todo el mundo ataca y defiende este film de Arcand. Yo sólo les digo: ¡no hinchén! ¡No se hagan los dioses! Ya los que tenían sed se fueron entre las páginas del libro de Anatole France. Y dejen de ser tan exigentes y neuróticos. *Las invasiones bárbaras* es un film interesante para aquellos que como yo –pequeños burgueses– vivimos esa instancia de la vida. No desacreditemos nada, ¡por favor!, y dejen de lado las odiosas comparaciones. ¿O están un poquitín mayores y pierden la paciencia por nada? ¿Qué es el cine? Un lenguaje, una narración, una gran imagen, un gran sentimiento. Ejerzan su oficio, pero no se pongan pesados, que la revista tiene su precio y a mí no me gusta leer siempre lo mismo. Igual los sigo, pero

esta vez me parece que se pasaron... Arcand sabe muy bien lo que hace. Espero formidables críticas de *El Amante* con el film de Mel Gibson: Jesús y las comparaciones (si las encuentran) con Jesús de Montreal. Un gran abrazo a Quintín, Flavia y al resto.

Adriana Mintz

Hola, Diego:

Mi nombre es César Lerner, soy el músico de *El abrazo partido* de Burman. Compré *El Amante*, como siempre que sale una nota de alguna peli en la que trabajé, y resulta que en la ficha técnica faltaba el nombre del compositor de la música, y me sentí mal. Más allá de que sea yo o no el músico, muchos como yo buscamos el nombre del músico en la ficha. Por lo demás tu crítica es acertada y desde la parte que me corresponde estoy agradecido. Espero tomes a bien mis palabras. Un cariño

César Lerner

Críticos de *El Amante*:

Hay muchas cosas por las que yo leo *El Amante*, pero sería aburrirlos con elogios tras elogios, por lo que sólo voy a comentar una de esas razones: leer esta revista en el medio de una escuela de cine, siendo estudiante de cine y estando en contacto con ese ámbito, me hace beneficiarme con lo único que importa en la vida, que es levantarse minas. Sí, leo *El Amante* para levantarme minas. Y la verdad, a veces funciona.

Ya en otro orden de cosas voy a comentar algunas de las cosas que me disgustan un poco de las críticas que hacen. Me da mucha bronca que se hable de algunos directores como realizadores del pasado, como tipos que tuvieron momentos muy logrados y que nunca volverán a ser como eran. Esta especie de "todo pasado fue mejor" lo veo principalmente en las críticas de las últimas películas de Woody Allen. Siento que se habla de Allen como si nunca fuera a realizar nada como *Manhattan* y que se extraña cierta forma de contar las historias. Pero me hincha más suponer que si, después de la excelente *Manhattan*, Allen hubiese hecho quince de ese estilo, hubiésemos pedido ya algo como *El dormilón*. Y así somos nosotros. Pero específicamente hablando de los últimos tres films de Allen, siento que algunos de ustedes los tratan de films menores y yo los pongo al lado de *Crímenes y pecados* o de *Hanna y sus hermanas*. *Ladrones de medio pelo* es una gran comedia, ingeniosa, interesante y para nada intrascendente. *La maldición del escorpión de jade* es una maravilla y no sólo por el hecho de homenajear la mejor época de cine norteamericano de una manera increíble, ni por ofrecer uno de los mejores finales del cine; es una gran película porque se renueva y se mejora constantemente, siendo gracioso y

apasionado siempre. La última también habla de cine y dejar ciego al director de una película que lo iba a llevar nuevamente a la cúspide no es sólo una idea divertida, es más que eso: es hablar de cine y es contar la historia de lo que uno ama. Estas últimas tres son grandes, son efectivas, pero yo no veo el cine de Allen para ver al viejo Allen, ni a *Manhattan*, ni a *Los secretos de Harry*. Yo voy a ver algo que sé que me va a gustar, aunque a veces pareciera ir a lo seguro y ya sea poco creíble que se levante minas tan pendejas. Pero seguramente personajes como el de *La maldición del escorpión de jade* o el de *La mirada de los otros* o la misma *Manhattan* también leen *El Amante* y así se las levantaron. Un abrazo,

Adrián Lakerman

Señores de *El Amante* (N de la R: un lector nos preguntó por una carta suya que no habíamos publicado, le contestamos que la habíamos perdido en nuestro cierre pasado, y gentilmente nos mandó otra)

Javier, gracias por darme una explicación. Mi mensaje había sido enviado en el espacio de la página en la red y no lo copié antes de enviarlo. Trataré de expresar su tenor como si lo escribiera por primera vez. Ojeando (sin "h") la página *Elamante.com.ar*, me encontré con la crítica de Sebastián Núñez a *Las invasiones bárbaras*. Me dio la sensación de estar escuchando a un joven e iniciado cronista tratando de hacer mérito mostrando un espíritu vehemente y algo descontrolado. El film puede leerse desde distintos ángulos, y a quienes frisamos los 60 y empezamos a pensar en la muerte de una forma bastante distinta a cuando teníamos 20, la temática nos preocupa y la película toca fibras profundas de nuestro sentir. La estadística de opinión realizada entre mis amigos de edades parecidas confirma lo que digo. Y no estoy hablando de personas que aceptan cualquier bodrio ni que tienen poca experiencia y criterio en cuanto a analizar una película. El lenguaje despectivo y basado en puras adjetivaciones sin fundamentar que utiliza Núñez me parece realmente irrespetuoso para todos los que sentimos con mucha fuerza el mensaje del film, y que no somos precisamente los que vamos a ver a Sylvester Stallone o lloramos con *Titanic*. Eso en cuanto a la consideración que se debe tener frente a los lectores. En cuanto al nivel de la crítica en sí misma, sólo se la puede calificar de superficial y carente del más mínimo análisis. Y precisamente cuando no se tiene capacidad para hacerlo, se recurre a los calificativos: "panfleto cargado de verdades, bodrio anticinematográfico, pobreza intelectual asombrosa", etc. Este recurso, muy común también en otros órdenes, no es más que una expresión de la mediocridad de quien los emite. Atentamente,

Rodolfo Chorny

Pasado

SEMINARIO ONLINE

El Goethe-Institut continúa ofreciendo gratuitamente la posibilidad de estudiar la historia del cine alemán. Ahora se abre la inscripción al 5º seminario: Cero en conducta - Los iconoclastas del cine alemán. En esta ocasión se presenta a cinco cineastas rebeldes, iconoclastas, alejados de todo movimiento o escuela, que han construido una filmografía muy singular: Heinz Emigholz, Hans-Jürgen Syberberg, Egon Monk, Rosa von Praunheim y Werner Schroeter. En seis unidades de estudio se reelaborarán además nociones básicas de teoría del cine tomando en cuenta los modos particulares en que son tratadas por los cinco realizadores. Organizado por la Cinemateca, el seminario está a cargo del Lic. Ricardo Parodi. Se otorgan certificados de participación. En el marco del VI Bafici, Heinz Emigholz presentará personalmente una muestra de sus películas. En mayo se hará otra muestra de cine ilustrativa. Información e inscripción en www.goethe.de/buenosaires/seminario

FESTIVAL DE CORTOS ARGENTINOS EN BERLIN

Para su 1ª edición, del 22 al 24 de octubre de 2004 en el cine Eiszeit, Berlín, argenKINO convoca a realizadores argentinos o residentes en Argentina. Los cortos no deberán exceder los 20' y pueden haber sido realizados en cualquier soporte, no hay límite de edad y el tema es libre. La recepción de los trabajos finaliza el 25 de junio y los interesados pueden bajar las bases y la ficha de inscripción de www.argenkino.de. Los ganadores de los premios a Mejor Corto y a Mejor Cámara podrán realizar el corto en Berlín en los estudios y con los equipos de ARRI-Rental Berlín. argenKINO fue declarado de Interés Cultural por la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Nación y está auspiciado por esa Secretaría; el Ministerio de Relaciones Internacionales, Comercio Internacional y Culto; la Embajada de la República Argentina en Alemania; la Embajada de la República Federal de Alemania en Argentina y cuenta con el apoyo de la Universidad del Cine. El Senado de Berlín lo integró al marco de las celebraciones por el 10º aniversario de la hermandad Berlín-Buenos Aires.

BELLEZA ROBADA

Io ballo da sola / Stealing Beauty. ITALIA / FRANCIA / INGLATERRA / ESTADOS UNIDOS, 1996, 113', DIRIGIDA POR Bernardo Bertolucci, CON Liv Tyler, Jeremy Irons, Stefania Sandrelli, Sinéad Cusack, Joseph Fiennes, Rachel Weisz.

Belleza robada nunca se estrenó en Argentina, ni hay edición local en video o DVD. Se puede conseguir el DVD en una edición española y, de tanto, en tanto la proyectan en ciclos y cineclubes.

La vida breve y feliz de Lucy



En el principio fue el guión. Esta frase, que podría ser el Rosebud que nos introduzca en el mundo de directores como Wilder, Mankiewicz o Trueba, no significa nada cuando vemos una película de Bernardo Bertolucci, cuando ante nuestros ojos aparecen La Toscana, Liv Tyler y el manierismo feliz de *Belleza robada*. En el principio (y en el medio y el final) fue la mirada fisgona inmiscuyéndose en las existencias ajenas.

El guión no tiene vida, tampoco la cámara. En el papel sólo hay letras muertas a la espera de alguien que las convierta en imágenes. La cámara es un simple aparato. La presencia humana y la naturaleza son las que producen emoción; la cámara y el guión sólo son formas de fijarla. Bertolucci es de los que saben crear películas vivas con materiales muertos. Como un acto de magia o una sesión de espiritismo.

Liv Tyler es Lucy Harmond, una gringa en viaje a Italia para conocer a su padre, reencontrarse con el hombre del que está enamorada y perder la virginidad. Pero el argu-

mento es lo que menos importa, pierde relevancia poco a poco para convertirse en una exploración de un mundo nuevo para Liv/Lucy. La historia se deshilacha no más empezar, en beneficio de la observación del detalle. Parece más importante seguir el desgarrado caminar de la protagonista antes que preguntarse hacia dónde camina o qué está haciendo. Si el objeto observado es interesante, todo lo que haga también lo será, sea fumar un porro, escribir poesía o sólo nadar. Y Bertolucci filma con esa confianza en su criatura, haciendo desaparecer toda verosimilitud, con el azar como método. La luz de las colinas del Chianti parece uno más de los atributos lumínicos de Lucy, esa belleza que todavía no tiene control de su cuerpo, pero que sin saberlo es el centro de todo lo que la rodea, las personas, los paisajes, los días y las noches de esa chacra escondida en las afueras de Siena. Todos se repliegan y giran alrededor de ella, incluso el guión.

Guiado por el resplandor de Liv/Lucy, Bertolucci filma en positivo lo que muchas veces

plasmó como tragedia; cuando mostró el sexo como una forma de conocimiento que llevaba a la destrucción (*Ultimo tango en París*, *La Luna*, *Los soñadores*). Si en otros contextos filmó el lado enfermizo del sexo, en *Belleza robada* es un acto positivo y liberador. Liv/Lucy no es completamente ella misma hasta que no pierde su virginidad, y se prepara durante toda su vida para ese momento. No hay culpa, no hay dolor, y la angustia y el miedo son sólo instantes para esta mujer con vocación de felicidad. Pero no sólo es el sexo; casi todo es alegría. Aunque genere dolor, hasta la muerte es aceptada como parte de un fluir vital. Y eso tiene mucho que ver con el lugar elegido, una casa en medio del campo, alejada de todo. Las noticias del mundo exterior llegan casi irrealmente, como ecos lejanos. Se ve un avión de guerra en el horizonte y queda tan fuera de lugar que parece un plato volador.

Parecen opuestos: uno es conservador y pudoroso al límite de parecer pacato, el otro un ex comunista libertino, pero hay algo que une a Eric Rohmer y Bernardo Bertolucci, y es la vitalidad. Cuanto más viejos se hacen, más jóvenes se vuelven sus películas, más libres. Los dos están fascinados con la belleza femenina, y en la juventud de los cuerpos de estas mujeres encuentran el combustible para sus creaciones. Cada vez más físicos, más sensuales. Descreídos de toda salida política o religiosa, parecen apostar todo a mujeres que con su mera presencia iluminan la pantalla, y nuestras vidas.

En los últimos años Bertolucci espía a Eva Green, Liv Tyler y Thandie Newton como si su salvación personal dependiera de ellas, contagiándose de la juventud que irradian. Pero no una salvación trascendente, sino una bien carnal y terrena, basada en placeres como tomar, comer, coger, y la fiesta continua de maravillarse con una belleza como la de Liv/Lucy. Al "No importa, todo es gracia" de Bresson, *Belleza robada* podría oponerle su "No importa, todo es luz". **Manuel Trancón**

No entiendo

INSEPARABLEMTE JUNTOS, *Stuck on You*, Estados Unidos, 2003, dirigida por Peter y Bobby Farrelly, con Matt Damon, Greg Kinnear, Eva Mendes.

No entiendo a los Farrelly, tampoco su humor de bazar en liquidación ni su particular mirada sobre el género humano. Intenté más de una vez, pero *Tonto y retonto* —manifestación extrema de la comicidad estúpida— y los gags de escatología autocontrolada de *Loco por Mary* impidieron mi participación activa con ambos films. Quiero aclarar que, en cuanto al humor basado en pederreas y vómitos, el sketch de *El sentido de la vida* de los Monty Phyton, con la explosión del gordo en medio de un restaurante, me parece más logrado que aquello que conciben los Farrelly Bros. Sobre los MP, de quienes tampoco me interesan demasiado sus películas, estimo que su humor zafado y extremista va más allá que la particular loción que peina a Cameron Diaz en *Loco por Mary*. Pero bueno, gustos son gustos. Con *Amor ciego*, me había bastado ver el trailer más de una vez. Insistí con ellos: junté fuerzas y vi *Inseparablemente juntos*. Fui con mis reservas y prejuicios y me encontré con otro ejemplo de humor tonto, adolescente y cínico que, en este caso, divaga entre lo políticamente correcto y lo no incorrecto; es decir, en un punto medio bastante discutible sobre los personajes. En mi opinión, los Farrelly hacen en la comedia aquello que Todd Solondz manifiesta con las familias disfuncionales, los diferentes o los personajes con cuarenta complejos al mismo tiempo (*Felicidad*, *Storytelling*). Cinismo, sarcasmo, ironía —al fin y al cabo marcas endémicas de una parte del cine de los 90— caracterizan a estas películas emboadas de un humor oscuro pero directo, aparentemente sutil pero de trazo grueso y esquemático. *Inseparablemente juntos*, además, tiene otros problemas: dura demasiado, actúa Matt Damon, no tiene el ritmo interno de una comedia que se precie de tal, apela a chistes fáciles y, como si se tratara de un mea culpa tardío, intenta sin suerte redimir a su particular dúo con una lectura simplona a través de los sentimientos. Como dije, no entiendo a los Farrelly, probablemente sea algo personal, aunque apuesto que no es así. **Gustavo J. Castagna**

Basta de leikaj

EL ABRAZO PARTIDO, Argentina, 2004, dirigida por Daniel Burman, con Daniel Hendler, Adriana Aizenberg, Sergio Boris, Jorge D'Elía, Diego Korol.

Sonia, mi mujer, hornea leikaj como Sonia, la mamá de Hendler/Makaroff. No me gusta el leikaj, ni aun el de Sonia. Sé que esta confesión pública me traerá problemas domésticos. No me importa. Mantengo mis principios. No a la melosa consistencia del leikaj. No a la almibarada comodidad del costumbrismo judío cuando es la cobertura de una torta flaca de historia. No a la molesta cámara dogmática que confunde temblor con nervio narrativo. No a la voz en off de raíz literaria que se choca con la imagen y repite lo que ya, borrosamente, hemos visto. Y se va por las suyas a contar sus propios cuentos. Y entre voz e imagen no encuentran la forma de armar una columna vertebral. Que el padre borrado, que la bobe y sus memorias del gueto. Hay espacio para todo, para el unipersonal de Norman Erlich y para una carrera pedestre por el Once, ese mundo a descubrir al que Burman llega como un adelantado, con más ideas de productor que de director. Es ahí, en la carrera, cuando las debilidades narrativas de Burman se hacen más visibles. Mueve la cámara cuando esperamos que esté quieta, y viceversa. Se adelanta a la acción y desborda en planos innecesarios. Por eso la aparición del padre pierde toda posible emoción o efecto dramático. De ahí en más se diluye cualquier interés que la amable historia hubiera despertado. Sonia, la mía, dice también que el rikudim no se baila con talesh, que es un avío religioso. Tampoco importa. Esas escenas de baile, idénticas a las de *Todas las azafatas...* demuestran, con su aplicada estética de Badiá & Compañía, que Burman carece de la gracia del musical. Una sola escena insinúa la potencial vena creativa del director: desde lo alto la cámara muestra la sinagoga de Paso. Sola, blanca, desafiando al frío. Suena el shofar y el Once se detiene como si dos mil años se fundieran en un instante. Pero es un momento, después vuelve el vértigo, la cámara loca, el desorden, y el empalago de algún leikaj que en la puerta del horno a Burman se le quema. **Eduardo Rojas**

El triunfo de Porky's

MI NOVIA POLLY, *Along Came Polly*, 2004, dirigida por John Hamburg, con Ben Stiller, Jennifer Aniston, Philip Seymour Hoffman, Debra Messing.

Santiago García y Javier Porta Fouz compararon a *Mi novia Polly* con *La adorable revoltosa* de Howard Hawks. ¿No será un poco mucho? El paralelismo se me hace tan desproporcionado como tratar de poner a *Sólo por hoy* de Ariel Rotter a la altura de *Felices juntos* de Wong Kar-wai. Es decir, los abismos (y no precisamente de pasión) que separan al eco deslucido del talento de poner el conocimiento técnico al servicio de una sensibilidad.

Con el humor escatológico que invadió la comedia yanqui desde los hermanos Farrelly en adelante, películas como *Mi novia Polly* o *Irene, yo y mi otro yo* parecen creadas por preadolescentes que tienen un vocabulario limitado a las palabras culo, teta, pis y caca. No hay nada malo en las palabras, pero cuando toda la gracia de una escena depende sólo del nuevo límite de la tilingüería que se quiebra, uno empieza a aburrirse. *Mi novia Polly* tiene un humor elemental sobre seres elementales y ni por un segundo se distancia de ellos, para encima encajarnos una inmoderada dosis de moralina sobre el final. La película es una cadena de chistes malos sólo atenuados por la simpatía de Jennifer Aniston. Con el uso y abuso de la brocha gorda en función de crear estereotipos uno más banal que otro, los personajes no pasan de la caricatura. En su nota del número anterior, Javier encontró en John Waters un precursor de esta corriente. En cambio, creo que asistimos al triunfo de sagas como *Porky's*, *La venganza de los nerds* y *lindezas por el estilo*. La muerte de la metáfora y el sobreentendido en favor de la subvaloración del espectador como marca de fábrica. **Manuel Trancón**

El virus de Wenders

TODO ES POR AMOR, *It's All About Love*, Estados Unidos y otros, dirigida por Thomas Vinterberg, con Joaquín Phoenix, Claire Danes, Sean Penn.

La etiología posible de un adfesio como *Todo es por amor* remite a la afeción evidente en las últimas ficciones wendersianas. El virus de Wenders provoca un estado de sentimentalismo calculado y sobreproducido, una seudosabiduría que observa desde cierta condición angelical, tan comprensiva como *de vuelta*, las desdichas humanas. WW avanzó en ese triste estado con sus ángeles, empeoró con *El fin de la violencia* y lo llevó al paroxismo en ese culto de la tontería que es *El hotel del millón de dólares*. Ignoramos cómo fue el contagio, pero Vinterberg pasó rápido de la performance escénica y *hot*—endogámica e incestuosa— de *La Celebración*, a este desatino *cool* sobre el estado de la humanidad. Pobló su año 2021 con rostros atractivos y premisas inquietantes, para sólo desbarrancarse en la acumulación de imágenes con moralejas importantes. Una glaciación mundial, gente sola muerta en la calle por fallas del corazón, alegorías de un mundo que se cae por frialdad física y espiritual, mientras ciertas patinadoras clonadas evolucionan en el hielo y una pareja se pierde en planicies nevadas, porque sí nomás. Producido por EE.UU., Dinamarca, Suecia, Gran Bretaña, Alemania, Holanda y Japón, el film intenta construir una sensibilidad igualmente global y difusa, que pontifica sobre el mundo, su discapacidad emotiva y las catástrofes inminentes, sin reparar en que sintomáticamente se convierte en parte de lo que denuncia y que el desastre queda allí ya mismo, hecho film. Si sólo de amor se tratase, buen antídoto para esta fábula tan *fashionable* como chabona sería la notable *Dolls* de Kitano. Pero hay más; el último plano de *Todo es por amor* es el de unos enigmáticos ugandeses levitatorios, una imagen antes escamoteada en todo el film, como el perro que cierra *Dogville*. En las exequias del Dogma y buscando nuevas formas de representación, el espectro abierto por sus dos principales e influyentes promotores se extiende desde el cinismo programático de Von Trier hasta el sentimentalismo melindroso de Vinterberg. Todo por nada. **Eduardo A. Russo**

Otros tiempos

EL NÜREMBERG ARGENTINO, Argentina, 2004, dirigida por Miguel Rodríguez Arias.

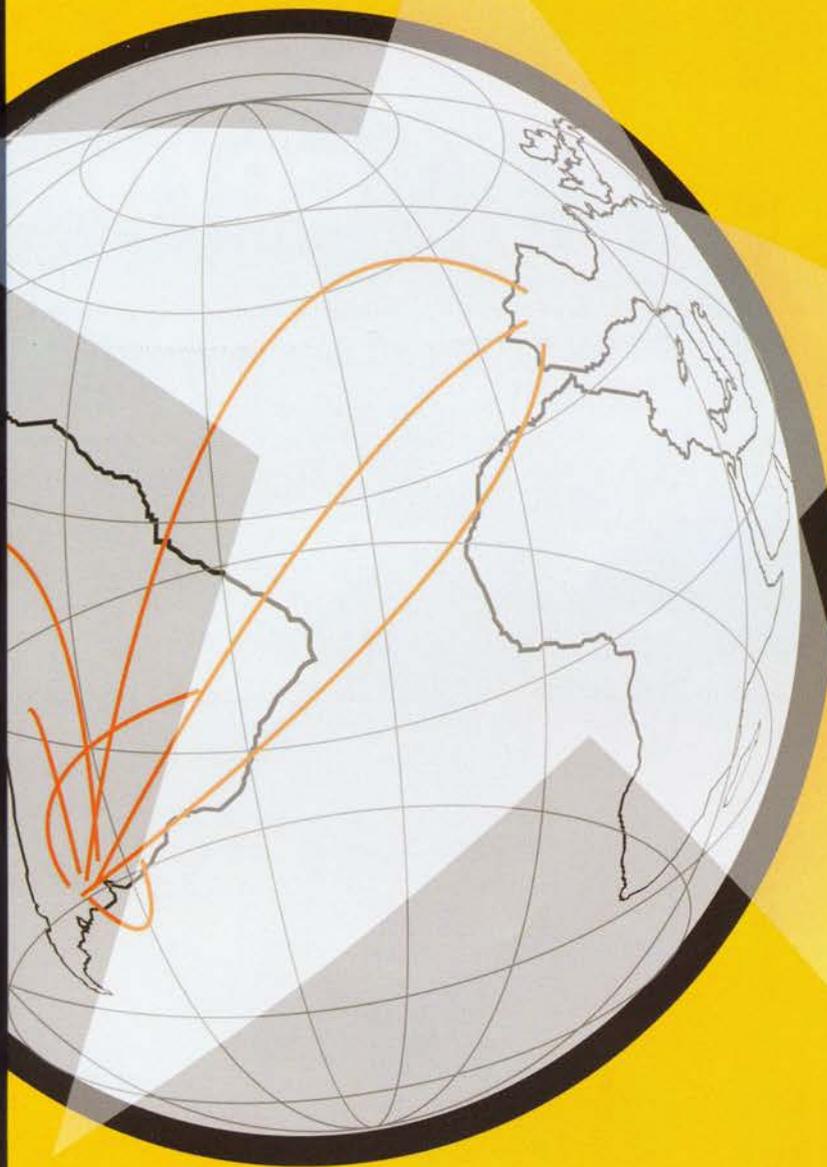
El “cine contenidista” supone que es posible establecer una diferencia entre forma y contenido, defendiendo con la excusa del mensaje bodrios varios. Se ponen del lado de un cine de pura enunciación, de una sola vía. Gran parte de la crítica se acomoda en ese lado de la trinchera y termina cumpliendo su rol de servicio al consumidor garantizando conciencias tranquilas y la satisfacción de un consumo tan falsamente altruista como inofensivo. Desde allí recomendaron *El Nüremberg argentino*. En el pasado número, Noriega escribió: “Siempre que se arruina un documental se esgrime la excusa de la necesidad de lo didáctico”, criticando las decisiones cinematográficas del director y lamentando el desaprovechamiento de las imágenes del juicio. Pues bien, no puedo dejar de estar de acuerdo con estos principios cinematográficos sin contradecirme en la defensa de algunos méritos del film; y no quiero acercarme a la verdad de una idea de cine que repudio. De esta contradicción surge mi crítica. La película no es un prodigio del montaje, es escasa, de cortes inoportunos y de nombre injusto: el juicio a las juntas es más importante que el de Nüremberg ya que no se hizo bajo el triunfo de las armas sino con las reglas jurídicas de un Estado normal y con todas las garantías. Fue único en el mundo y ejemplar en una región que no juzgó a sus dictadores asesinos. Y fue el producto de la decisión de las urnas. Sin un átomo de golpe bajo y sin un discurso monolítico, hubo una decisión estética angustiante y es el fantasma del posterior recorrido de impunidad. Esa ausencia tiene una fuerza notable, ya que se estructura a partir de lo que sí se decide poner en pantalla, lo que le brinda al juicio un carácter de gesta llevado adelante por personas normales en un país decente. **Agustín Campero**

Mal pasado

MEMORIA DEL SAQUEO, Argentina, 2004, dirigida por Pino Solanas.

No sólo parece lícito sino más bien obligatorio comparar *Memoria del saqueo* con *La hora de los hornos*; el mismo Solanas autoriza tal faena en las entrevistas. Ambas películas tienen imágenes que se repiten, antes en blanco y negro filmico ahora en color digital: la policía desalojando la Plaza de Mayo, los retratos de los desnutridos, los planos contrapicados de los edificios porteños. Las víctimas parecen las mismas, pero la canción ya no lo es. Porque en esa comparación no sólo surgen varios problemas, sino que *Memoria del saqueo* pierde por afano. *La hora de los hornos* tenía una trama omnívora donde se cruzaban citas a Hegel, Sarmiento, el Che, Perón y Sartre, mientras el montaje virtuoso ponía en crisis cualquier hegemonía en un panfleto que le declaraba la guerra a los neocolonialistas y buscaba con insistencia y creatividad las huellas de esa colonización. Ese cineasta era un sujeto que encontraba la vigencia de una realidad (cinematográfica, política, ideológica, social, cultural) compleja, incluso se criticaba cómo los medios masivos traducían la cultura dominante. En *Memoria del saqueo* ese carácter de urgencia se pierde, el enemigo parece estar, como bien dice el título, en la memoria. El mal del pasado —llámense Menem, De la Rúa— está tan identificado como lejos. El único problema parece ser mantenerlo ahí y solucionar sus errores. El pasado, que era el punto de partida de *La hora de los hornos*, acá se transforma en el discurso total. Y los testimonios del pasado, más llanos y menos cinematográficos, están casi a la altura de algunos informes televisivos por su brevedad y simpleza, son apenas pequeñas remembranzas. No es que Solanas haya perdido su capacidad de diferenciarse de los “mass communication” que denuncia en *La hora...*; por ejemplo, las imágenes de la resistencia de diciembre de 2001 son más potentes y vitales que las de cualquier noticiero. Pero en *Memoria...* se perdió una forma de complejidad en la articulación de argumentación y efectismo visual que antes despabilaba hasta al más indiferente y exigía una discusión apremiante e impostergable. **Diego Trerotola**

TODO EL CINE NACIONAL e IBEROAMERICANO

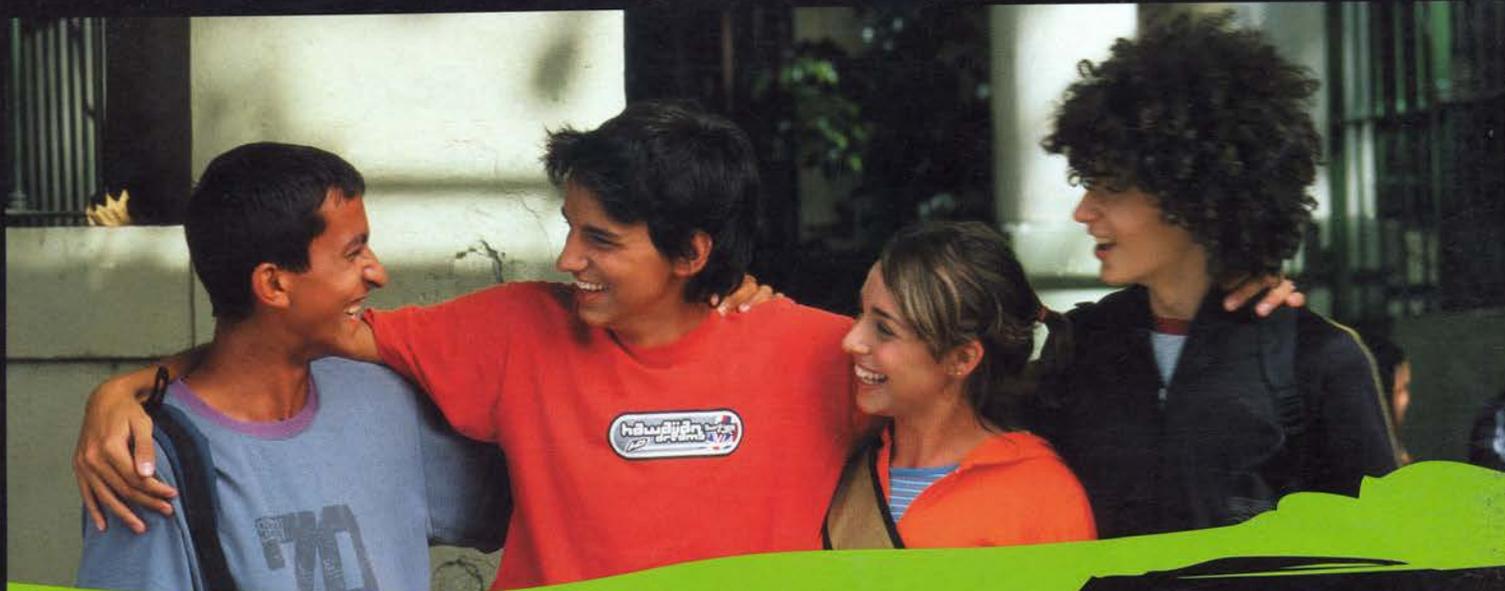


- KM 0 CINE GAUMONT
- KM 1 ENERC
- KM 2 COMPLEJO TITA MERELLO
- KM 3 PALAIS DE GLACE
- KM 300 ROSARIO
- KM 350 TANDIL
- KM 404 MAR DEL PLATA
- KM 480 PARANA
- KM 670 BAHIA BLANCA
- KM 740 VILLA CARLOS PAZ
- KM 820 SAN LUIS
- KM 970 RESISTENCIA
- KM 1000 SGO. DEL ESTERO
- KM 1140 SAN JUAN
- KM 1160 TUCUMAN
- KM 1170 CATAMARCA
- KM 1900 CALETA OLIVIA
- KM 9300 NEW YORK

Espacio INCAA

INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES





DESERCION **cero**

Sabemos que la educación es una herramienta indispensable para construir una ciudad justa e igualitaria. El acceso a un aprendizaje de calidad favorece la ciudadanía plena, forma personas comprometidas y mejora las condiciones para ingresar al mercado de trabajo.

Deserción cero significa que los jóvenes que dejaron sus estudios, vuelvan. La escuela tiene un lugar para ellos. Y también quiere decir que todos los estudiantes finalicen el secundario.

Deserción cero es un compromiso del Gobierno de la Ciudad y una invitación a toda la ciudadanía. Una invitación a sumarse a un objetivo: todos los jóvenes en la escuela, aprendiendo más y mejor.

Para cumplir este objetivo, pusimos en marcha:

- ☛ **Seis nuevas escuelas de reingreso**, con servicio alimentario, especialmente diseñadas para los jóvenes que quieren retomar sus estudios.
- ☛ La nueva **Red de Servicios Educativos en todos los CGP** de la Ciudad, para facilitar la información y orientar a los jóvenes y a sus familias.
- ☛ **43.000 becas** estudiantiles con el objetivo de asegurar la continuidad en los estudios.

Además, para garantizar una educación de calidad:

- ☛ Implementamos, por primera vez en la escuela media, concursos docentes.
- ☛ Estamos llevando adelante un profundo Plan de reforma curricular.
- ☛ Pusimos en marcha un Plan de reequipamiento para las escuelas técnicas.
- ☛ Plan de infraestructura a cuatro años, para la refacción y creación de nuevas escuelas medias.
- ☛ Nuevo sistema de equivalencias.
- ☛ Están funcionando 30 Clubes de Jóvenes en escuelas medias.

Red de Servicios Educativos en todos los CGP
0800-999-2727
www.buenosaires.gov.ar